

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO**

**JOSÉ CARLOS MONTEIRO DOS SANTOS**

**IMAGENS VISIONÁRIAS: IDEOLOGIA E ESTÉTICA  
NO CINEMA BRASILEIRO DE ESQUERDA (1950-1980)**

**NITERÓI, RJ**

**2011**

JOSÉ CARLOS MONTEIRO DOS SANTOS

IMAGENS VISIONÁRIAS: IDEOLOGIA E ESTÉTICA  
NO CINEMA BRASILEIRO DE ESQUERDA (1950-1980)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção parcial do grau de Doutor em Comunicação.

ORIENTADOR: PROF. DR. DÊNIS ROBERTO VILLAS BOAS DE MORAES

NITEROI, RJ

2011

Monteiro, José Carlos  
Imagens visionárias: ideologia e estética no cinema brasileiro de  
esquerda (1950-1980) /

José Carlos Monteiro dos Santos. – Niterói, 2011

471f.: 30 cm

Orientador: Dênis Roberto Villas Boas de Moraes

Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal  
Fluminense, 2011

Bibliografia

1. Cinema brasileiro. 2. Esquerda. 3. Ideologia. 4. Estética

JOSÉ CARLOS MONTEIRO DOS SANTOS

IMAGENS VISIONÁRIAS: IDEOLOGIA E ESTÉTICA  
NO CINEMA BRASILEIRO DE ESQUERDA (1950-1980)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção parcial do grau de Doutor em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

---

PROF. DR. MARCELO RIDENTI

Departamento de Sociologia – Unicamp, SP

---

PROF. DR. RICARDO DA GAMA ROSA COSTA

Departamento de História – Faculdade de Filosofia Santa Dorotéia, RJ

---

PROF. DR. JOÃO LUÍS VIEIRA

Curso de Cinema e Audiovisual – IACS, UFF

---

PROF. DR. ANTONIO CARLOS AMANCIO

Curso de Cinema e Audiovisual – IACS, UFF

---

PROF. DR. DÊNIS ROBERTO VILLAS BOAS DE MORAES

Orientador – Departamento de Estudos Culturais e Mídia - IACS, UFF

NITERÓI, RJ  
2011

DEDICATÓRIA

A DAIZY,  
pelo passado, pelo presente, pelo futuro

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Dênis de Moraes, sempre amigo fraterno, espírito crítico de elevada grandeza, que generosamente aceitou me acompanhar pela estrada do conhecimento da ideologia e da arte engajadas para a construção de um mundo melhor.

A João Luís Vieira, que com um *beau geste* apadrinhou este projeto e seu autor, colocando-se como referência essencial para a concretização das idéias expostas aqui.

A Antonio Carlos Amâncio da Silva, mais que companheiro e professor, um verdadeiro amigo no incentivo à minha pretensão de ingressar no seu “clube de doutores”.

A Marcelo Ridenti, pela disposição de examinar criticamente minhas modestas especulações sobre uma temática que ele conhece profundamente.

A Ricardo Costa, pela solicitude com que atendeu ao convite para compartilhar da análise da problemática da política enfocada neste trabalho.

A Joelle Rouchou, por ter aceitado sem hesitação participar da banca de qualificação e pelas sugestões valiosas que me ofereceu.

Aos colegas do Curso de Cinema e Audiovisual, e especialmente a Aída Marques e Eliane Ivo, João Luiz Leocádio e Maurício Bragança.

À minha mãe, Maria da Glória (*in memoriam*), e ao meu pai, Eronides. E por tudo o que me ensinaram, um agradecimento especial à minha avó Fidelina e à minha tia Maura.

À minha filha Joyce Anne, por trazer ao mundo Rosa Aimée, promessa de um novo amanhã, e a Carlos Marcos, Ana Carolina, Daniel e Felipe – e de novo a Júlia.

A minha irmã Isabel, representante de um numeroso grupo de irmãos lutadores e íntegros. E a Ana Stepansky e Nedli Valmorbida, pelo carinhoso apoio interestadual.

Às secretárias Beatriz Chamberlini, do Curso de Cinema e Audiovisual, e Silvia Campos, do Programa de Pós-Graduação.

Aos companheiros Julio César de Miranda, Luiz Alberto Sanz, José Maurício Alvarez, Antonio A. Serra, Hernani Heffner e José Carlos Avellar.

## RESUMO

Esta pesquisa trata da relação entre ideologia e estética no cinema brasileiro de esquerda no quadro histórico compreendido entre meados de 1950 e começo de 1980. O objetivo é assinalar como cineastas engajados adotaram postulados do marxismo ou do socialismo para abordar a realidade nacional. Na demonstração desse vínculo, abordamos as relações do cinema com a sociedade e a cultura, política e a economia no espectro brasileiro do pós-guerra. A exposição é norteada pela noção marxista de ideologia a partir da analogia com o dispositivo da *camera obscura* e refere às reflexões de Marx sobre a importância dos sentidos na percepção da realidade (uma não esboçada teoria da visualidade). Mostra de que modo realizadores de esquerda interpretaram a concepção marxista para integrá-la à sua estratégia de luta pela autonomia artística e ideológica e à conscientização do público. Esta “reelaboração” do marxismo marcou o *realismo crítico* dos cineastas da década de 1950 (com sua descoberta da realidade brasileira) e aprofundou-se na revolução *cinemanovista* dos anos 60 (com sua “estética da fome”) sob a forma de uma *ideologia estética* original, subversiva. Analisamos o refluxo do ideário esquerdista no contexto dos anos 1970, quando os cineastas optaram por uma experimentação artística descompromissada com o projeto de transformação do País. Desse período, lembramos duas tendências relevantes: a do cinema militante e a da revisão da história, que suscitou uma polêmica sobre “patrulhas ideológicas”. A exposição, que se fundamenta em reflexões de uma constelação de autores marxistas ou simpatizantes, se encerra nos primórdios dos 1980 com o exame de obras que representaram um retorno do cinema de esquerda à história e à utopia.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Ideologia. Marxismo. Estética.

## ABSTRACT

This research deals with the relationship between ideology and aesthetics in leftist Brazilian cinema during the historical period from the mid 1950s to the early 1980s. The objective is to signal how engaged filmmakers adopted postulates of Marxism or socialism to address the national reality. In order to demonstrate this link, we discuss the relationship of the cinema to society and culture, politics and economics in the post war's Brazilian framework. The exhibition is guided by the Marxist concept of ideology through the analogy with the device of the *camera obscura* and refers to Marx's reflections on the importance of senses to percept the reality (a theory of the visual not sketched). It shows how leftist filmmakers have interpreted the Marxist conception to integrate it in their strategy of struggle for artistic and ideological autonomy as well as public awareness. This "rewriting" of Marxism marked the *critical realism* of the filmmakers in the 1950s (with their discovery of the Brazilian reality) and was deepened by the revolution of the *Cinema Novo* in the '60s (with the "aesthetics of hunger") in the form of an original and subversive aesthetic ideology. We analyzed the reflux of leftist ideology in the context of the 1970s, when filmmakers have opted for an uncompromising artistic experimentation with the project to transform the country. We recall two relevant trends from this period: the activist cinema, and the revision of history which has elicited a controversy over the "ideological patrols." The exhibition, which is based on reflections of a constellation of Marxist authors or supporters, ends at the dawn of 1980's with the examination of works that represented a return of the leftist cinema to history and utopia.

Keywords: Brazilian cinema. Left. Ideology. Aesthetics.

## RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur la relation entre l'idéologie et l'esthétique dans le cinéma brésilien de gauche dans la période historique entre la moitié des années 1950 et le début des années 1980. L'objectif est de signaler comment les cinéastes engagés ont adopté postulats du marxisme ou du socialisme afin d'aborder la réalité nationale. Tout au long de la démonstration de cette liaison, nous discutons les relations du cinéma avec la société et la culture, avec la politique et l'économie dans le spectre de l'après-guerre au Brésil. L'exposition est guidée par le concept marxiste de l'idéologie à partir de l'analogie avec le dispositif de la *camera obscura*. Elle fait référence aux réflexions de Marx sur l'importance des sens dans la perception de la réalité (ce qui constitue une théorie du visuel non esquissé). Elle montre également comment les réalisateurs de gauche ont interprété l'approche marxiste dans le but de l'intégrer à leur stratégie de lutte pour l'autonomie artistique et idéologique ainsi que pour la sensibilisation du public. Cette « réécriture » du marxisme a marqué le réalisme critique des cinéastes des années 1950 (avec sa découverte de la réalité brésilienne). Elle s'approfondit pendant la révolution « cinémanovista » des années 60 (avec son « esthétique de la faim ») sous la forme d'une *idéologie esthétique* originale, subversive. Nous avons analysé le reflux de l'idéal gauchiste dans le contexte des années 1970, quand les réalisateurs ont opté pour une expérimentation artistique sans engagement avec le projet de transformer le pays. Nous remémorons deux tendances significatives de cette période: le cinéma militant, et la révision de l'histoire qui a suscité une controverse sur les « patrouilles idéologiques ». L'exposition, qui est basée sur les réflexions d'une constellation d'auteurs marxistes ou sympathisants, se termine à l'aube des années 1980 avec l'examen des travaux qui représentent un retour du cinéma de gauche à l'histoire et à l'utopie.

Mots-clés: Cinéma brésilien. Gauche. Idéologie. Esthétique.

## SUMÁRIO

### **Introdução: A tela ideológica: Deus e o Diabo na *camera obscura*, p. 1**

#### **Capítulo 1 – A dimensão da ideologia: o lugar das idéias**

- 1.1. Um conceito complexo e desafiador, p.22
- 1.2. Noção histórica da ideologia, p.31
- 1.3. Perspectivas do marxismo, p.34
- 1.4. Idéia, imagem, forma, p.40
- 1.5. A dimensão do visual: a esfera da cultura, p.46
- 1.6. Tecnologia e ideologia: teoria da visão, p.51
- 1.7. O sentido da visão em Marx, p.54
- 1.8. O enigma da *camera obscura*, p.57
- 1.9. A crítica à metáfora marxista, p.63
- 1.10. A ideologia da autonomia estética, p.67
- 1.11. Ideologia no cinema brasileiro, p.73
- 1.12. Câmara escura e *camera lucida*, p.83

#### **Capítulo 2 – Realismo e ideologia na guerra das imagens, p.91**

- 2.1. Do simulacro da caverna ao reflexo do real, p. 91
  - 2.1.1. Teorias do realismo nas artes, p.102
  - 2.1.2. Realismo socialista e teoria do reflexo, p. 117
  - 2.1.3. A controvérsia do realismo no cinema, p.124
  - 2.1.4. O cinema na Guerra Fria, p. 139
- 2.2. Cinema e resistência nos anos 1950, p. 150
  - 2.2.1. Realismo. Nacionalismo. Emancipação, p. 150
  - 2.2.2. Perspectivas ideológicas para a ação, p.162
  - 2.2.3. O (quase) cinema dos comunistas, p.169
  - 2.2.4. A insubmissão de Néelson Pereira dos Santos, p.177
  - 2.2.5. Alex Viany e a revisão do método crítico, p.195
  - 2.2.6. O PCB em ritmo de degelo, p.205

#### **Capítulo 3 – Imagens dialéticas: estética da fome, estética do sonho, p. 211**

- 3.1. Contradições do Cinema Novo e do Brasil, p. 211

- 3.2. A aventura dos novos cinemas mundiais, p. 226
- 3.3. A singularidade estética do Cinema Novo, p. 241
- 3.4. A “estética do visionário” em Glauber Rocha, p. 257
- 3.5. Estetismo e realismo no “sertão metafísico”, p. 273
- 3.6. Irracionalismo e lucidez em tempo de crise, p.296
- 3.7. A dialética como antropofagia, p. 309
- 3.8. A política como fantasmagoria, p.318

#### **Capítulo 4 – Luzes na escuridão: desencanto e renovação, p. 332**

- 4.1. Eros e Thanatos: contestação e marginalidade, p. 332
- 4.2. Patriotismo e carnavalização: patrulhas ideológicas, p. 351
- 4.3. Cinema e trabalho: braços cruzados, máquinas paradas, p. 382
- 4.4. Avatares do político: as marcas da memória, p. 412

#### **Considerações (quase) finais, p. 430**

#### **Bibliografia, p. 440**

#### **Filmografia, p.470**



## **Introdução: A tela ideológica: Deus e o Diabo na *camera obscura***

[...] Não são as ideologias que criam a realidade social, mas é a realidade social que, na sua estrutura produtiva, cria as ideologias [...]. Marx afirma explicitamente que os homens adquirem consciência dos conflitos sociais no terreno ideológico das superestruturas. [...] A sua teoria direciona-se a uma tomada de consciência das próprias responsabilidades, da própria força, do próprio dever de um determinado grupo social – Antonio Gramsci.

Os intelectuais marxistas em geral, entre os quais criadores e pensadores do fenómeno cinematográfico, enfrentam desde a última década do século XX um trauma profundo: a perda das referências ideológicas com que até então interpretavam o mundo. Na paisagem ideológica pós-1989, no bojo de uma crise cuja ressonância continua a ser investigada, os valores e sentidos do marxismo clássico se diluíram – quase se desmancharam no ar, segundo a célebre expressão de Marx e Engels.<sup>1</sup> A teoria e a práxis de inspiração marxista ficaram à deriva e o mundo – como dizia Hamlet – pareceu se deslocar do eixo.<sup>2</sup> No mundo descentrado pós-89, amargando uma derrota antecipada por tantas outras significativas mudanças, o intelectual/o artista/o cineasta sofre uma crise de identidade – resvala para a incerteza e a dúvida, e, sem bússola para guiá-lo em meio ao nevoeiro (político, social, ético, estético), torna-se um melancólico à maneira do herói shakespeariano. As aflições desse intelectual/artista/cineasta mortificado pela perda dos ideais há algum tempo têm sido matéria da literatura política (historiografia, ensaísmo, depoimento, biografia, ficção romanesca). Faltam, contudo, teatralizações ou dramatizações fílmicas. Raros são os dramaturgos ou cineastas atraídos por esta problemática. Enquanto não surgem artistas corajosos o suficiente para enfrentar este desafio,<sup>3</sup> restam-nos as possibilidades de refazer o percurso das idéias e das mudanças que levaram o intelectual marxista a esse *dead end*, lá fora e entre nós.

---

<sup>1</sup> Expressão paradigmática no marxismo clássico, essa sentença aparece no *Manifesto Comunista* quando Marx e Engels, para aludir aos transe provocados pela modernidade, advertem: “Todas as relações fixas e congeladas, com o seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo o que é sólido desmancha no ar”. Marshall Bergman usou a sentença como título do seu ensaio sobre as aventuras da modernidade.

<sup>2</sup> “*The Time is out of joint*”. Essa frase traduz ao mesmo tempo a amargura de Hamlet ante a tragédia que afligia o reino da Dinamarca como a perplexidade de William Shakespeare (1564-1616) em relação à crise que sacudia o mundo na transição do século XVI para o século XVII. Jacques Derrida aponta a inspiração shakespeariana na teatralização marxiana das transformações no século XIX quando o espectro do comunismo rondava os céus da Europa. Ver, a propósito, *Espectros de Marx* (1994).

<sup>3</sup> Em 2008, no auge da crise financeira internacional, Alexander Kluge (*Anita G., Artistas sob a cúpula do circo: perplexos, Ferdinando, o radical*) realizou um metadocumentário de oito horas de duração sobre as vicissitudes do marxismo na atualidade. O seu ponto de partida é o projeto de Sergei M. Eisenstein (*O encorajado Potemkin, Outubro*) de filmar *O Capital* seguindo o “roteiro” de Marx, mas estruturado à maneira do James Joyce de *Ulysses*. Até esta data, *Notícias da Antiguidade Ideológica: Marx, Eisenstein*,

No plano internacional, a carência de ideais e valores já era visível e sentida simultaneamente na virada de 1989 como um mal-estar de causas materiais e espirituais. No contexto de desagregação das comunidades e de colapso das individualidades, primeiro na Europa, e em seguida no resto do planeta, as explicações e representações da realidade são abaladas por discursos que alteram as noções e as práticas em todas as extensões da vida humana, inclusive na esfera da arte, onde se inscreve o cinema. Este processo de transformação não é recente, nem data de 1989, pois começou nos decênios posteriores à Segunda Guerra e, ao contrário das suposições dos arautos do “fim da ideologia”, está longe de ter sido encerrado. É nosso propósito investigá-lo nesta pesquisa, numa perspectiva estético-ideológica, e mais especificamente no modo como afetou o cinema brasileiro de esquerda e, *grosso modo*, aquele cinema marcado senão pelo marxismo, ao menos por um certo ideário socialista, emancipador, humanista.

Antes do nosso mapeamento histórico-crítico do cinema brasileiro, que remete às turbulências nas décadas de 1950/1960, examinaremos primeiramente as transformações que se verificaram a partir de 1989 no campo das idéias. O exame das reviravoltas ideológicas se justifica, *in limine*, porque a política e a estética estão vinculadas. E porque a arte do cinema, para empregar as palavras de Guido Aristarco (1965, p. 18), sempre foi “política” ou “engajada” e, seja de modo dissimulado ou consciente, assumiu tendências ideológicas até em espetáculos escapistas, voltados para o entretenimento. Há, por conseguinte, uma inelutável ressonância ideológica na criação cinematográfica, como “reflexo” desta ou daquela visão de mundo de seus realizadores. Também é certo que ao exprimir ideologicamente uma determinada visão de mundo, afirmando-se politicamente, os filmes precisam exhibir uma apropriada forma artística. A representação dos sentimentos e das atitudes do realizador diante da vida que circula na obra não exclui o caráter artístico, é o que nos ensina Antonio Gramsci: “O que se exclui é que uma obra seja bela, por causa de seu conteúdo moral e político, e não o seja pela sua forma na qual o conteúdo abstrato fundiu-se e identificou-se” (1968, p. 11). Logo, de acordo com esta premissa gramsciana, compartilhada por inúmeros estetas contemporâneos, *ideologia* e *estética* não são pólos antitéticos, mas inter-relacionados.<sup>4</sup>

---

*O Capital* é a mais original tentativa cinematográfica recente de articular lógica dialética e estética fílmica. Neste sentido, Kluge compartilha a convicção de Eisenstein de que na filosofia e na ciência do *Capital* havia materiais para associações e conflitos, teses e antíteses capazes de resultar numa multiforme síntese audiovisual e ideológica sobre a conquista da consciência de classe.

<sup>4</sup> A rigor, segundo Liborio Termine, não sabemos o que realmente é a *estética* ou a *ideologia*. Ambas as noções, afirma, têm em geral o caráter de uma categoria *a priori*, enquanto sabemos que é um *a posteriori*. Ver “Estetica, ideologia e modi di pensare il cinema”, in *Cinema Nuovo*, jan./fev. 1969, p. 30.

A despeito das tentativas de separá-las, sob a alegação de que ambas entraram em crise desde o começo do século passado,<sup>5</sup> não resta dúvida: a estética e a política sobreviveram aos golpes de seus adversários (*partisans* do conceito de que arte é arte e não propaganda ideológica) e continuaram a suscitar expectativas positivas sobre o papel do cinema e da intervenção do político na (re)organização da vida e do mundo contemporâneo. Sem qualquer disposição nostálgica, pois não acreditamos na retomada de promessas de emancipação (política) de séculos passados nem nas ilusões (artísticas) que marcaram a atividade cinematográfica de esquerda em seu momento mais engajado (os anos 1960), reivindicamos aqui meramente a possibilidade de restabelecimento dos termos em que foram discutidos (e filmados) problemas cruciais do Brasil em meados do século XX. Ou seja, o estético e o político reaparecem em nosso trabalho sem idealização – reaparecem numa perspectiva crítica, como pólos de uma instância ideológica onde se articulam criação artística e responsabilidade social do cineasta. Por isso, procuramos rever e reconhecer os esforços estéticos e ideológicos dos nossos cineastas de esquerda para registrarem e transformarem a realidade em que viviam – na cidade, no campo – em determinado momento da História.<sup>6</sup>

**Antiideologismo.** O campo ideológico foi, com certeza, o mais atingido pelo deslocamento das forças políticas no sismo subsequente à queda do Muro de Berlim – e de “todos os muros”, como querem alguns. O abalo registrado na órbita do Leste Europeu não significou o “fim do marxismo”, mas o desgaste da ideologia enquanto conceito associado ao socialismo soviético, símbolo-chave do ideário das esquerdas. A trajetória desse desgaste era pressentida desde 1945. No cenário da crise geopolítica

---

<sup>5</sup> Sobre a cesura entre estética e política, a reflexão mais consistente é a do filósofo Jacques Rancière. Ao contestar recortes temporais e noções sobre a ruptura da arte e da política a partir da Revolução Industrial, Rancière argumenta: a rigor, não houve separação, mas reelaboração dos discursos da Política e da Estética em face das transformações na modernidade. Assim, no século XX, tempo das vanguardas modernistas, arte e política tiveram que rever suas posições sobre a vida e sua representação estética. O desafio de criar novas formas de intelegibilidade política e sensorialidade artística ocorreu em meio a uma inevitável tensão ideológica. Essa tensão teve como origem ou pano de fundo o “grande turbilhão onde se baralhavam a ciência cartesiana e o parricídio revolucionário, a era das massas e o irracionalismo romântico, o interdito da representação e as técnicas da reprodução mecânica, o sublime kantiano e a cena primitiva freudiana, a fuga dos deuses e o extermínio dos judeus da Europa”. As reflexões de Rancière estão disseminadas em várias obras dele, mas notadamente em *Malaise dans l'esthétique* (Galilée, 2004), *Le partage du sensible* (La Fabrique, 2000) e *Le spectateur émancipé* (La Fabrique, 2008),

<sup>6</sup> O critério historiográfico da divisão em décadas é arbitrário e a rigor não corresponde à evolução real da arte. Em cinema, a periodização implica uma linearidade, uma determinada temporalidade e uma certa homogeneidade. Em nosso trabalho, matizamos um pouco o emprego do paradigma cronológico. No cinema brasileiro de esquerda, é verdade, idéias cinemanovistas já eram visíveis dez anos antes, nos filmes de Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany ou Roberto Santos – ou mais atrás, nas obras do pioneiro Humberto Mauro, feitas nos anos 1930 e 1940. Isso não significa, porém, que o tratamento estético-ideológico cinemanovista procedia em linha direta desses cineastas, pois a temática e sua visualização, embora exibissem afinidades, eram ditadas por uma nova configuração mental e política.

desencadeada pela mudança no sistema de forças delineado nos acordos de Yalta,<sup>7</sup> já se disseminava a retórica ilusionista da vitória do capitalismo. O ideário socialista, diziam, não se afirmara como expressão de uma alternativa ao sistema capitalista depois da derrota do nazifascismo, e por conseguinte entrara em colapso. Enquanto os “vencedores” redesenhavam o *mapa mundi*, reanimados pelo apregoado “fim do socialismo”, a esquerda em geral, acometida daquela “crise de ideais” de que falava Lenine, amargava a derrocada e debandava das frentes de luta. Na coreografia apologética do capitalismo triunfante, a ideologia fora excluída do cenário político – e com ela fora descartada uma certa ideologia marxista associada ao agônico socialismo soviético. O protagonismo absoluto na cena política ficara a cargo do pensamento único, da aversão à ideologia, da desideologização. O que significa esta desideologização? Na sua *Ontologia*, escrita antes do abalo de 1989, Lukács já a pressentia - e a caracterizava como um insidioso processo de inversão de sinais, ou seja, tudo o que pertence à ideologia adversária é declarado “ideológico” e condenado sem apelação.<sup>8</sup>

De fato, em quase todas as dimensões da civilização do consumo, prevalece desde 1989 a sensação de um feroz antiideologismo. Este sentimento irracionalista começou a afetar também a cultura contemporânea, que voltou as costas a qualquer quadro de valores humanistas, éticos, estéticos inerentes à ideologia do socialismo. A falência dos programas universalistas “que tinham possibilitado, até meados do século XX, o engajamento dos indivíduos em projetos comuns”<sup>9</sup> provocou, num primeiro momento, a descrença no ideário das esquerdas revolucionárias. A ideologia marxista, a mais ativa no cenário internacional, era acusada de descumprir suas promessas de emancipação. No âmbito de uma *intelligentsia* desencantada e à deriva, o apregoado “fim das ideologias” significou também, e sintomaticamente, o eclipse de uma modalidade de arte engajada no projeto de transformação da sociedade. Os fatores conjunturais mencionados acima pareciam indicar, portanto, que se fechara inapelavelmente um ciclo da história moderna e que se encerrara o tempo da utopia: a

---

<sup>7</sup> Os acordos firmados na Conferência de Yalta representaram mais do que o planejamento da derrota da Alemanha nazista. Na realidade, o que Estados Unidos, União Soviética e Grã-Bretanha delinearam foi a cartografia de controle ideológico do mundo no pós-guerra. Foi assim que, desde essa época até a dissolução da URSS, os dois blocos (já que a Grã-Bretanha era linha auxiliar dos EUA e a França participava só simbolicamente) disputaram com guerra quente (na Coreia, no Vietnã, na África) ou guerra fria (a caça às bruxas, os julgamentos stalinistas) a hegemonia político-militar do planeta.

<sup>8</sup> A caracterização de Georg Lukács é citada por Guido Oldrini no capítulo “Fine o inizio della ideologia?” do seu ensaio *I compiti della intellettualità marxista*. La Città del Sole, 2000, p. 177.

<sup>9</sup> O diagnóstico deste quadro depressivo, numa conjuntura em que passávamos “do confronto para a evitação”, é delineado por Elizabeth Roudinesco em *Por que a psicanálise?*. Jorge Zahar, 2000.

crítica marxista da civilização burguesa, em suas diferentes formas, fora obscurecida pela *teia* mistificadora daquela ideologia denunciada por Marx e Engels. Os teóricos do antiideologismo acreditavam, assim, que o profundo abalo no mundo do socialismo com a “queda dos muros” representava o termo de uma era em que o marxismo denunciava a “manipulação de consciências” e pregava a sua revolução emancipadora.

Para os politólogos neoconservadores, a queda do comunismo soviético em 1989 fora o marco decisivo, o momento a partir do qual fora afastada do horizonte a ameaça do “totalitarismo marxista”. Hal Foster (1999, p. 139) menciona, contudo, outras duas datas emblemáticas nas quais já eram problematizados os indícios de uma crise no marxismo: 1983, ano do centenário de morte de Marx, e 1984, ano da célebre distopia de George Orwell. Essas datas, como sugere Foster, foram vistas como sinais das mudanças que se produziriam seis anos mais tarde. Mas a primeira, marcada por evocações celebratórias do fundador do materialismo histórico, ao invés de desacreditar, só contribuiu para revalorizar a contribuição de Marx enquanto primeiro filósofo a colocar a luta de classes no corpo de uma teoria de explicação do mundo.<sup>10</sup> Quanto à segunda, 1984, que é ao mesmo tempo uma data e o título de romance de Orwell (1949), só fez evidenciar uma certa má-fé da *intelligentsia* dissidente, aquela constituída por ex-marxistas ou simpatizantes que se empenhavam desde o pós-guerra em equiparar comunismo a stalinismo – caso de Orwell, de Aldous Huxley (*Admirável mundo novo*, 1932), de Albert Camus (*A peste*) ou de Arthur Koestler (*Trevas ao meio-dia*, 1944). A despeito de suas limitações e deformações, de suas incongruências e contradições, os conceitos marxistas (e engelsianos) funcionavam como um poderoso instrumento analítico das incorrigíveis taras do capitalismo e da opressão das classes dominantes. A *distopia* de Orwell e a fabulação de Huxley ignoraram ao associar a ideologia marxista (para eles, o comunismo) a uma forma tirânica de governo num mundo de pesadelo.

---

<sup>10</sup> Pouco antes da virada do século XX, John Cassidy, escrevendo no *New Yorker* (“The Return of Karl Marx”, 06/08/1999), comentava, sem ironia, que economistas de Wall Street acreditavam na eficácia “terapêutica” do método marxista no tratamento das enfermidades que acometiam o capitalismo. A expectativa cínica dos ideólogos de Wall Street é desconstruída por Howard J. Sherman, em *Reinventing Marxism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995), onde ressalta a necessidade de uma refundação do marxismo em um novo, coerente paradigma, não-dogmático e atento às peculiaridades das ciências sociais contemporâneas. Essa “reinvenção” do marxismo foi examinada por dezenas de teóricos no momento em que o *Manifesto Comunista* completou 150 anos. Marshall Berman, por exemplo, ao celebrar nas páginas de *The Nation* (11/5/1998) a atualidade das idéias do filósofo alemão, observou que embora algumas das suas premonições tenham sido questionadas no processo histórico (a luta de classes, por exemplo) outras, pouco a pouco, estão sendo confirmadas pela realidade econômica (como a globalização dos mercados). No campo cultural, o *insight* marxista antecipava um fenômeno que somente se materializaria no século XXI: idéia da cultura como uma “propriedade comum” no mercado mundial.

**Paradigmas.** Na elaboração desta pesquisa, preferimos acreditar que assistimos menos a um cataclismo do que a uma “variação de fase”, uma interpretação que extraímos dos teóricos da Física. Por isso, sem perder de vista o gramsciano princípio “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade”,<sup>11</sup> resolvemos resgatar o paradigma ideológico da esquerda para, sem apologia ingênua, estudar o cinema brasileiro identificado com ela. Neste âmbito, entram naturalmente duas categorias complexas, entre outras aqui confrontadas: a *utopia* e a *distopia*. Não obstante seu malogro com a débâcle do socialismo à soviética, a utopia ainda representa o paradigma central de um projeto social e político da esquerda.<sup>12</sup> Noutros termos, Jacques Rancière (2008) propõe não exatamente um retorno do regime utópico, mas o estabelecimento de “uma nova topografia do possível” – uma reconfiguração das forças a partir da ação de gente (intelectuais, políticos, artistas, trabalhadores, estudantes) insubmissa ao processo global de manipulação. Por outro lado, como sublinha Hal Foster (1999), a utopia pode revestir uma inclinação subversiva: qualquer texto cultural, para funcionar ideologicamente, precisa suscitar desejos utópicos. Tanto os espetáculos menos engajados como os mais assumidamente ideologizados, segundo Foster, contêm impulsos coletivos ou fantasias que podem ser usados para persuadir ou alienar.

No campo do cinema, apesar de o esquema de dominação ideológica abarcar de modo sufocante a linguagem e a imaginação, os valores e os sentimentos, há artistas engajados dispostos a enfrentar o pensamento único e a cultura da globalização que, ainda citando Rancière, transformam vorazmente a realidade em imagem e consomem nossas energias (RANCIÈRE, 2008, p. 55). Os ideólogos de uma simbiose arte e política no cinema foram frustrados pelo rumo adverso tomado pela “revolução das imagens” no século XX. Ao contrário das expectativas otimistas, não houve a pretendida reunificação estético-ideológica, porém uma fusão de arte e política numa amorfa sociedade de massa onde o artista (cineasta) é excluído como agente ativo e livre. Sem reação crítica e sem conscientização do poder do cinema, todo ato artístico e

---

<sup>11</sup> Nem sempre esse princípio gramsciano, adotado do escritor Romain Roland, tem sido corretamente entendido. De modo geral, parece um *slogan*. No entanto, nele há aspectos essenciais da perspectiva do filósofo sobre a relação entre conhecimento e política e o modo como o intelectual problematiza a própria incapacidade de mudança revolucionária. Jeremy Lester oferece outra interpretação do princípio ao traduzi-lo como o sentido efetivo do que significa *ser* um intelectual e não ficar com uma imagem da vida “que se volta fixamente para trás”, num espelho “que permanece vazio, sem identidade ou significado”. Ver “Alinhando a inteligência com a vontade”, in: *Ler Gramsci, entender a realidade*. Carlos Nelson Coutinho e Andréa de Paula Teixeira (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 157.

<sup>12</sup> Em *L' utopia. Rifondazione di un'idea e di una storia* (1997), Arrigo Colombo contesta a idéia de utopia como “sonho fantástico e irrealizável”, colocando-a como o projeto viável (possível) de uma sociedade de justiça que mobilizou no curso da história movimentos populares e até revoluções.

político se converte em imagem vazia (filmada, fotografada) e a única plenitude termina sendo a da submissão dos artistas a um programa que, argumenta Vilém Flusser (2002, p. 17), jamais aponta em direção a um viver livremente num mundo reificado pela ideologia deformadora da representação do homem e do mundo. Não obstante, contrapondo-se a essa manipulação da imagem e ao consenso do pensamento único, cineastas de todas as partes<sup>13</sup> propõem uma alternativa ideologia-estética na qual há reflexão crítica sobre a realidade social e, acima de tudo, o desejo de emancipação que caracterizou o melhor do novo cinema brasileiro, décadas atrás.

Assim, servindo-nos da pauta de referências deste paradigma, pretendemos abordar as complexas relações entre arte e política, cinema e sociedade, tema tido como em desuso ou desacreditado nas diferentes latitudes da produção estética. Mais especificamente, analisaremos a partir de conceituações marxistas a interligação de ideologia e estética no cinema progressista brasileiro na conjuntura de 1950 a 1970. A investigação implicava, naturalmente, inúmeros desafios teóricos e práticos, sobretudo no tocante à citada “variação de fase” do marxismo que, certamente, não é mais o mesmo do século passado. Mas nossa dificuldade preliminar ia além da caracterização do marxismo vigente e de sua reelaboração para fins de análise cultural – ela englobava o enfoque da própria natureza da ideologia, uma teoria polissêmica sujeita a leituras diversas e contraditórias e que sofreu alterações em seu processo formativo desde dois séculos atrás. No “magma” ontológico em que o conceito foi enredado, qual então a interpretação que poderíamos adotar, sem risco de arbitrariedade e de contra-senso – sobretudo quanto ao seu uso na análise do fenômeno cinematográfico?

**Qual ideologia?** Como sabemos, à luz de uma vasta literatura que não pára de se ampliar, mesmo em tempo de refluxo da ideologia no plano político e na esfera cultural, o marxismo é uma impressionante *work in progress*, uma construção em aberto no *continuum* da História.<sup>14</sup> A ideologia marxista, conforme sublinharam Antonio Gramsci e Lukács, teve uma importância vital para o funcionamento de inúmeras sociedades e,

---

<sup>13</sup> Na cena contemporânea, entre os cineastas que conectam crítica social e estratégias de representação alternativa, podemos citar Ken Loach, Mike Leigh e Peter Watkins, Nanni Moretti e Gianni Amelio, Jean-Luc Godard, Chris Marker e Robert Guédiguian, Aleksandr Sokurov, Pedro Costa, Fernando Solanas, Abbas Kiarostami e Jafar Panahi, Amos Gatai e Elia Suleiman, Lars von Trier, Zhang Yimou e Wong Kar-wai, Nuri Bige Ceylan, Takashi Miike e Takeshi Kitano, Béla Tarr, Emir Kusturica, Cristi Puiu, Apichatpong Weerasathakul, Harun Farocki, Theo Angelopoulos etc.

<sup>14</sup> A exaustiva história dessas interpretações foge, obviamente, do nosso escopo. No entanto, vale assinalar que Maximilien Rubel, em sua *Bibliographie des oeuvres de Karl Marx* (Rivière, 1956), e Jean Elleinstein, na biografia *Karl Marx. Sa vie, son oeuvre* (Fayard, 1981), mencionam mais de mil títulos somente de marxólogos. Na bibliografia ao final deste trabalho, estão relacionadas sucintamente obras que se referem à aplicação do conceito de ideologia nos estudos culturais e no campo da teoria do cinema.

de certo modo, apontava para a criação de uma concepção civilizatória integral. De fato, na crista da onda da história, a ideologia marxista representou durante mais de setenta anos uma proposta política que oferecia um “novo mundo” e uma “sociedade do futuro”, nos quais desapareciam as contradições sociais. Com as vicissitudes do socialismo, também se esfumou a crença na ideologia marxista. Ou ao menos aquela propagada pela ortodoxia comunista. É compreensível a confusão, pois embora tenha mapeado com êxito várias regiões da realidade humana (economia, política, sociologia, cultura), o marxismo não chegara em fins do século XX a conclusivas formulações sobre o significado verdadeiro da *ideologia* – se ela é *neutra* ou *engajada*.

Assim, esta noção permeada de tensões e contradições, de ambigüidades e imprecisões, permaneceu como um enigma no horizonte do marxismo – como uma controvérsia que começa já na própria inscrição da teoria da ideologia na obra de Karl Marx (1818-1883). Precisaremos, por conseguinte, redefinir os termos do conceito com o qual vamos operar, não exatamente para verificar a extensão da influência da teoria da ideologia na contemporaneidade, mas o modo como ela se manifesta historicamente. Para começar, os escritos e reflexões em que Marx propõe uma nova concepção da ideologia (e do mundo) suscitam uma dúvida, em termos teórico-filosóficos: tratar-se-iam de elaborações marxistas ou pré-marxistas? As proposições na *Deutsche Ideologie* seriam uma obra do jovem Marx, do filósofo ainda em formação, ou seriam a visão do Marx da maturidade, do pensador que àquela altura (os anos 1845-1846) já teria definido suas linhas de pensamento no tocante a ideologia? Quais as mudanças cruciais de ênfase no eventual refinamento do conceito entre essas duas fases?

Marxistas respeitáveis sustentam a tese de que *A ideologia alemã* foi escrita enquanto as idéias do filósofo estavam ainda em evolução e, portanto, não continham a análise específica da sociedade capitalista que Marx e Engels produziram mais tarde. Não discutiremos aqui a pertinência destas interpretações. No entanto, vale assinalar que a polêmica sobre a ideologia não está circunscrita à “escolástica marxista”, às instâncias da filosofia, da política e da economia, visto que abrange processos de conhecimento em todas as esferas da existência humana – inclusive no âmbito dos filmes, considerados verdadeiras “máquinas ideológicas” enquanto produção, circulação e recepção de idéias e imagens sobre a realidade e o mundo. A classe cinematográfica, tanto pela natureza ideológica do seu pensamento (sua consciência) como pelo fato de que todo pensamento é socialmente determinado (sua prática), se encontra

inextricavelmente inserida no universo da ideologia.<sup>15</sup> Por todas essas considerações, é que, mesmo inacabada, esquemática ou incompreendida, a noção da ideologia continua a atrair teóricos, historiadores e estudiosos do cinema e a sugerir desdobramentos, se não para incorporá-la de maneira definitiva na análise dos filmes, ao menos para acompanhar suas incessantes mudanças de sentido no curso da história do marxismo.

Pensadores marxistas (e não marxistas) se empenham há décadas na decifração do enigma da ideologia – e com particular relevância na elucidação das idéias ou da caracterização que lhes emprestaram Marx e Engels na *Deutsche Ideologie*. Na interpretação de Leandro Konder (2002, p. 12), a controvérsia ideológica se apresenta como uma nova versão do enigma que a Esfinge propôs a Édito: “Em vez da alternativa ‘ou decifras o enigma ou te devoro’, a questão da ideologia, moderna Esfinge, nos provoca, irônica: “Decifra-me, enquanto te devoro” (KONDER, p. 12). Não custa repetir que a tese é multiforme, e se explode em várias direções. Em diferentes áreas do conhecimento, apesar das vicissitudes da ideologia na bolsa dos valores políticos e espirituais depois do fim do “socialismo real”, se multiplicaram as revisões tanto do significado da ideologia marxista como daquele que lhe atribuem seus exegetas. O marxismo resiste às interpretações por que, como frisou Diego Fusaro (2009, p. 308), continua a representar “a mais sedutora promessa de felicidade que a vida moderna foi capaz de oferecer” - a promessa de um mundo sem classes, sem senhores nem escravos e sob o signo de relações transparentes. O malogro dessa “profecia” não anula a exatidão de sua denúncia, pois os “instrumentos que usou para criticar a sociedade existente” e as contradições do nosso tempo ainda são válidos, conforme observou Janet Wolf.<sup>16</sup> Por isso não surpreende que, a despeito de resultados insatisfatórios ou equivocados, surgem a cada ano no horizonte do marxismo sinais de tentativa de decifração do hieróglifo ideológico - deste segredo que, em última instância e para usar uma expressão de Marx, é ao final das contas uma criação dos homens.

---

<sup>15</sup> Ao equiparar a ideologia à consciência em geral, Marx escreve na *Deutsche Ideologie* que os homens reais e ativos são os geradores das suas concepções e idéias, desde que “condicionados por um desenvolvimento correto das suas forças produtivas e da inter-relação que lhes corresponde”. No campo da produção espiritual (estética), quando enfrentam formações sociais hostis às suas práticas (o capitalismo), os homens (os artistas) podem se tornar conscientes desse conflito mediante formas ideológicas não ilusórias nem confinadas à aparência superficial da sociedade burguesa. A partir dessa reflexão, derivada do Prefácio de Marx à sua *Crítica da Economia Política*, podemos deduzir que, não obstante a ambigüidade de sua conceituação, na ideologia há elementos positivos, capazes de por em causa as relações de soberania. Essa “positividade” é que seria privilegiada na ideologia leninista.

<sup>16</sup> Ver Janet Wolf, *Why read Marx Today?* Oxford: OUP, 2003. Citada em Diego Fusaro, *Bentornato Marx! Rinascita di un pensiero rivoluzionario*. Milão: Bompiani, 2009.

**Desafios.** Em nosso percurso investigativo, como dissemos, os desafios iniciais eram de ordem metodológica. O cruzamento dos tópicos assinalados acima (*ideologia, esquerda, cinema*) implicava, por exemplo, a sistematização de complexas leituras sobre a teoria da ideologia propriamente dita, de sua genealogia filosófica (na Grécia antiga), de suas conexões sociológicas (com Max Weber, Emile Durkheim, Karl Mannheim) e de suas equivalências culturais (Sigmund Freud, Wilhelm Reich). Por outro lado, os balizamentos metodológicos que remetiam a uma região quase inexplorada pelo marxismo, o cinema, solicitavam uma ampliação da pesquisa ao campo das artes em geral. Deparamos então outro problema. Se, de modo geral, inexistia uma teoria marxista das artes,<sup>17</sup> no sentido restrito da história e da crítica do cinema esta lacuna é mais consternadora. Este estado de coisas se explica em parte pelo citado antiideologismo da nossa época, que levou o estudioso de cinema a introjetar uma irracional ojeriza ao político e a desprezar o engajamento político na reflexão estética. No percurso por essa *terra ignota*, deparamos enfim outro desafio, talvez o maior dos tantos enunciados acima: como balizar uma reflexão sobre o cinema brasileiro numa perspectiva marxista? A rigor, há poucos estudos dos nossos filmes como “produções ideológicas” de esquerda ou de direita. Com alguma condescendência, podemos ver nessas raras abordagens um vago sociologismo. Não ajuda também o fato de que a maioria dos artistas brasileiros se mostra infensa à discussão ideológica ou ao engajamento político. Daí termos encarado o desafio de introduzir a ideologia no campo de análise cinematográfica, conduzindo a nossa investigação num viés marxista. .

Delineados os desafios, descartamos então, logo de início, a tentação de recensear novas formulações da ideologia. Esta resenha parecia a esta altura incompatível com a exigência de concentração nos objetivos mais específicos do nosso trabalho. Além disso, por motivos epistemológicos, decidimos limitar o campo do ideológico ao estudo do tipo de ideologismo do cinema esquerdista brasileiro e a definição de alvos afins (como, entre outros, a desmistificação do ilusionismo). Em Marx, e muito mais em Engels, o desmascaramento da “tela ideológica” se reveste de inúmeros significados – filosóficos, econômicos, científicos, políticos. Qual conceito usar? Optamos pela conceituação que, na difusa formulação de Marx e Engels em *A ideologia alemã*, remetia ao processo pelo qual a classe dominante representa o real

---

<sup>17</sup> Sobre esta lacuna, comentava Lenine: “Que domínio cativante o da história da arte. Que bom trabalho para um marxista!”. Esta observação aparece como epígrafe na introdução de *Histoire de l'art et lutte des classes* (Paris: François Maspero, 1973), ensaio polêmico no qual Nicos Hadjinicolaou trata precisamente desta problemática até então circunscrita ao domínio da história burguesa das artes.

através do ilusionismo – uma mistificação análoga àquela operada no dispositivo da *camera obscura*. Ou seja, “sombra da realidade”, sem existência concreta, a ideologia parece negar o primado da estrutura material e se arroga uma autonomia absoluta na representação do mundo. Do processo ideológico marxiano derivado do fenômeno físico que se verifica na *camera obscura* (mundo visto de cabeça para baixo, imagem invertida, deformação especular) extraímos os elementos iniciais para nossa reflexão, que se desdobra em noções como as de *negatividade* e de *positividade*, de *resistência* e *reação* - e da inversão dos signos visuais. Estes tópicos singulares são articulados para constituir o núcleo da pesquisa, que se centrou, finalmente, na ideologização da imagética cinematográfica e nas suas conexões com a política e a cultura brasileiras, das décadas de 1950-1960 até os anos 1980, ou seja, dos primórdios do “realismo crítico” à carioca e da “estética da fome” até à década da retomada, em 1980.

**Perspectivas.** A perspectiva adotada aqui não é historiográfica, mas teórico-crítica. Já existem significativas pesquisas de campo nas universidades brasileiras, e novas gerações de estudiosos oriundos (ou não) da academia ampliam cada vez mais a esfera dessa modalidade de investigação. Sabemos hoje muito mais sobre o cinema brasileiro do que foi possível até à época dos trabalhos pioneiros de Alex Viany, Vicente de Paula Araújo, Paulo Emílio Salles Gomes, Jurandyr Noronha, Adhemar Gonzaga, Salvyano Cavalcanti de Paiva, F. Silva Nobre e Carlos Roberto de Souza, entre outros. Graças à perseverança e à inteligência desses pesquisadores, conhecemos melhor agora tendências, gêneros, protagonistas e problemas que caracterizaram nossa cinematografia. As pesquisas no âmbito das idéias, entretanto, não progrediram de maneira decisiva nos últimos trinta anos. Na verdade, se excetuarmos as reflexões (em livros, artigos) de Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier e José Carlos Avellar foram raros os ensaístas sistematicamente preocupados com a questão da ideologia, no modo como os filmes e seus autores representaram ou modelaram nossa visão do Brasil.

Por isso, neste trabalho, ao invés de mais uma abordagem empírica, de uma recopilação fartamente documentada, optamos por uma discussão mais conceitual a que não faltaria a visão pessoal do problema. Pareceu-nos, para lembrar o historiador José Murilo de Carvalho (1997) ao lidar com um dilema afim,<sup>18</sup> que o rendimento das pesquisas empíricas pode ser entravado se as idéias começarem “a girar em roda, sem conseguir avançar devido a confusões ou imprecisões conceituais”. Foi neste sentido

---

<sup>18</sup> Ver “Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: uma discussão conceitual”. In *Dados*. Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 40, n. 2, 1997.

que empreendemos este trabalho. Para fundamentar nossa opção metodológica, vale recordar Lucien Goldmann (1967, p. 4) que, na introdução de *Le Dieu caché – étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal e dans le théâtre de Racine*, escreveu que filósofos e historiadores costumam adotar perspectivas totalmente diferentes na abordagem dos fatos. Enquanto o historiador (erudito ou não) fica no plano do *fenômeno empírico abstrato*, o historiador-filósofo quer, a partir desses mesmos *fenômenos empíricos*, chegar à sua *essência conceitual*. Se a erudição historiográfica, de um lado, fornece ao pensamento filosófico os conhecimentos empíricos; o pensamento filosófico, por outro lado, orienta as pesquisas eruditas, esclarecendo-as sobre a importância maior ou menor dos fatos que constituem a massa inesgotável dos dados.<sup>19</sup>

Na pesquisa cinematográfica brasileira, a que aludimos mais acima, poucos trabalhos contemplam as duas perspectivas. Caso notável é o estudo de Paulo Emílio Salles Gomes sobre a relação do cineasta Humberto Mauro com a revista carioca *Cinearte* e a cidade mineira de Cataguases.<sup>20</sup> Ao mesmo tempo em que levantava aspectos biográficos concernentes à trajetória do diretor, Salles Gomes desvendava o conflito entre as aspirações nacionalistas de Mauro e a cultura internacionalizante e industrialista da Cinédia, companhia de Adhemar Gonzaga que o apadrinhou no Rio de Janeiro dos anos 1930. De fatos empíricos isolados, recolhidos com apaixonada diligência, o ensaísta extraiu uma visão de conjunto das realidades mentais de uma etapa da nossa história cinematográfica, cultural, social e econômica. Da inteligência da exposição, Salles Gomes salta para a “inteligência da compreensão”: ele não apenas inventaria, mas, acima de tudo, compreende dialeticamente o “fenômeno Humberto Mauro”. Essa compreensão dialética é que dá sentido à sua pesquisa, onde o esquema descritivo não impede a visão ideológica. O método interpretativo adotado por Salles Gomes consiste, para usar a definição de Goldmann (1967, p. 23), “em ir do texto empírico imediato [os filmes, a realidade histórica e cultural] à visão conceitual e mediata [seu caráter diacrônico e múltiplo], para retornar em seguida à significação concreta do texto do qual se partiu” [a obra e o homem].

Nosso ponto de partida tem outro propósito e se fundamenta, como assinalamos, numa indagação: como operar com a conceituação de ideologia marxista-engelsiana na interpretação, *stricto sensu*, da práxis cinematográfica brasileira? Nossa investigação

<sup>19</sup> Ver “O todo e as partes”, in Lucien Goldmann. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

<sup>20</sup> P.E. Salles Gomes, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974. Originalmente, tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

não contempla os filmes e autores em geral, mas o cinema assumidamente de esquerda. Ademais, o conceito de ideologia com que trabalhamos não é apenas aquele descrito por Marx e Engels em *A ideologia alemã*. Embora paradigmática, a formulação não respondia a *todas* as questões inerentes à “falsa teia ideológica”. Marx e Engels não emprestaram à conceituação relevância científica nem imaginaram que, no século XXI, campos diferentes da epistemologia a usariam para caracterizar a representação da realidade, a estratificação social e a transformação histórica. Ainda assim, a teoria crítica da ideologia é essencial para a compreensão dos problemas contemporâneos. Isso, contudo, “não deve excluir a retificação do que se tornou anacrônico, nem a interlocução com outras correntes de pensamento” (José Paulo Netto, 1991).<sup>21</sup>

Lukács admitiu a necessidade dessa retificação, por considerar que no seu processo de desenvolvimento o marxismo ainda busca explicações para os problemas suscitados pelas novas condições sociais. Lenine também não encarava “a teoria de Marx como algo definitivo”: a teoria marxista – justificava ele - se limitou a colocar as pedras fundamentais do materialismo histórico para que os socialistas pudessem desenvolvê-la. O próprio Engels esclarecia que as especulações dele e de Marx não deveriam ser interpretadas como “teses dogmáticas”, algo como uma verdade absoluta situada em “um nível em que já não se possa continuar avançando”.<sup>22</sup> Os textos de Marx, na opinião de Henri Léfèbvre (1901-1961), não devem ser pesquisados como um sistema fechado e acabado: precisamos vê-los, antes de tudo, como indicações iluminadoras do que se encontra em via de enriquecimento e de aprofundamento. Este é o sentido da contribuição de Gramsci (ao elaborar a teoria da hegemonia e das superestruturas ideológicas) e do próprio Lukács (ao dar ao marxismo o estatuto de ontologia do ser social), que enriqueceram a herança ocidental do marxismo.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Ver José Paulo Netto. “Crise do marxismo e a atualidade da teoria marxista”. In: *O PT e o marxismo*. São Paulo: Teoria e Debate, 1991.

<sup>22</sup> Em 21 de fevereiro de 1888, ao preparar uma crítica para a revista *Neue Zeit* sobre um livro que analisava a filosofia de Feuerbach, Engels recorda ter relido o manuscrito de *A ideologia alemã*, escrito em 1845/1846. Constatou então que a parte sobre Feuerbach não estava terminada, pois eram seus conhecimentos e os de Marx sobre história econômica ainda eram incompletos. Em compensação, encontrou num velho caderno de Marx as onze teses sobre Feuerbach. Essas anotações, redigidas às pressas, não se destinavam a publicação já que deveriam ser desenvolvidas mais tarde. No entanto, Engels revela que mesmo naquele estágio seu valor era “inapreciável por constituírem o primeiro documento em que se fixou o germe genial da nova concepção do mundo”. Ele se refere ao materialismo dialético, pedra angular da filosofia marxista-engelsiana. Ver *Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã*, in Karl Marx & Friedrich Engels. *Obras escolhidas*. V. 3. Rio de Janeiro, GB.: Vitória, 1963, p. 169.

<sup>23</sup> “Stalinismo no Brasil? Quem quer saber disso? O PCB investe contra um escritor. O PCB não entende de Marx”. Franklin de Oliveira. *Istoé*, n. 166, 27-2-1980, p. 91.

Na concepção de Marx, as criações espirituais são “armas políticas”, na medida em que implicam o modo como nos inserimos no mundo concreto e como lidamos com o real. No marxismo, as representações artísticas da realidade são ou devem ser delimitadas por esta perspectiva. Por outro lado, mesmo cientes das limitações de qualquer perspectiva, temos condições de reexaminar criticamente nossos pensamentos e corrigir a parcialidade ou os erros de nossas opiniões (Arnold Hauser, 1988).<sup>24</sup> Nesta linha, argumenta com propriedade Alfredo Bosi (2010): “Se não existisse essa faculdade de alterar com a ação ou negar com o pensamento as idéias e os valores correntes, então a própria denúncia que Marx e Engels fazem da “mistificação” seria inviável, e igualmente inviável a sua superação”. (BOSI, 2010, p. 67)

**Reversão.** Esta “correção” de perspectiva e a faculdade de agir e pensar criticamente constituem uma hipótese central do nosso trabalho. Pretendemos demonstrar que, a despeito das limitações do contexto em que pensava e imaginava o seu (nosso) lugar no mundo, o cineasta brasileiro se empenhou na reversão da noção da mistificação do real pelas imagens. Decerto que a intervenção transformadora do cineasta estava submetida a certas injunções, pois a classe a que pertencia era subalterna e se iludia sobre seu papel efetivo na revolução. Restava-lhe, contudo, a possibilidade de usar suas armas (os filmes) para desmascarar a “falsa consciência” que revestia a representação da sociedade no contexto histórico dos anos 50-60. Assim, ao formular uma estratégia orientada para a ação, os cineastas – ou ao menos alguns deles (Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade) – de certo modo inverteram dialeticamente o sentido da caracterização da ideologia marxista: eles demonstraram que a visualização da nossa realidade social através dos seus filmes poderia se revestir, efetivamente, de uma *negação criadora* – uma negação que convertia a imagética numa explosiva e política desmistificação das idéias das classes dirigentes sobre a nossa realidade.

Na *estética da fome* e na *estética do sonho* propostas por Glauber, e em filmes feitos no Brasil nas décadas de 1950 e 1970, há uma nítida manifestação antiilusionista flexionada pelo peculiar entendimento da noção do ideológico referida acima. Também há em Glauber e noutros cineastas de esquerda uma determinação de luta em prol de conhecimento, de autonomia, de conscientização - uma determinação não restrita ao campo cinematográfico, pois se inscrevia na conjuntura de batalhas mais amplas pela

---

<sup>24</sup> Cf. Arnold Hauser. *Teorias da Arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

revolução brasileira (ou o que se entendia por isso). Precisamente por desvelar as relações ideológicas como produto das relações sociais (de classe, de dominação) e da submissão dos homens às suas próprias criações (ilusões, fantasmagorias), é que este cinema antiilusionista foi inegavelmente original, subversivo, transformador – e até marxista, se entendermos o marxismo como a teoria crítica que efetivamente é.

A explanação deste processo de emancipação da arte cinematográfica e de seu envolvimento nas ações transformadoras da sociedade brasileira, segundo um ideário de esquerda, se estruturará em campos problemáticos intrinsecamente conectados: o campo estritamente ideológico, versando sobre as questões da natureza das idéias em circulação no País; o cultural, onde se evidencia a conexão da arte com a esfera do social (supra-estrutura ideológica e relações de produção); e finalmente o campo estético, que compreende os fenômenos artísticos e as manifestações cinematográficas propriamente ditas, ou seja, os mecanismos imagéticos por meio dos quais as idéias são sublimadas (ou materializadas). Estes tópicos se interpenetram no pensamento de alguns dos teóricos/historiadores com que trabalhamos, como Ernst Fischer e Arnold Hauser, cujas reflexões sobre as artes contêm indicações sugestivas e não dogmáticas.

**Estética da crise.** O fenômeno estético comparece aqui também sob o signo da crise, como já apontamos. Assim como a ideologia, a estética tem sido submetida a repetidas provas de desqualificação nos últimos tempos (mais ou menos há vinte ou trinta anos). Reagindo aos críticos que atribuem uma “má reputação” à estética, Jacques Rancière (2004, p. 9) considera capciosa a opinião intelectual dominante segundo a qual as formas de explicitação “social” (ou seja, manifestações artísticas engajadas) foram cúmplices das utopias da emancipação consideradas responsáveis pelo horror totalitário. Ou seja, como a estética era acusada de linha auxiliar de um “discurso perverso”, deveria retornar à sua suposta missão original – a de uma máquina do pensamento voltada para a apreciação e o julgamento das obras de arte, da criação artística, da beleza e do gosto, da verdade e do realismo nas representações. Em síntese, interdita-se à estética o confronto com a realidade do nosso tempo, com os problemas da sociedade e as contingências históricas. Essa concepção foi denunciada por vários teóricos marxistas, entre os quais o sociólogo Pierre Bourdieu (1979), que demonstrou que a “denegação do social” servia para dissimular a radical separação entre os “gostos populares” e a “distinção” cultural das classes mais favorecidas.

Crise da estética, da ideologia, da esquerda. Diante do choque *ex abrupto*, provocado pelo colapso da URSS, o pensamento de esquerda retraiu-se. Este desalento faz parte da “normal ordem das coisas”, quando há um desequilíbrio no confronto de forças, como analisa Guido Oldrini (2000, p. 150). O que não se deve é introjetar a ideologia do capitalismo triunfante, que, imantada por uma pátina de “modernidade”, cria mitos, ilusões e enganos através dos meios de comunicação de massa, da publicidade, das artes (especialmente numa arte como cinema, submetida às leis de mercado). A estratégia filo-imperialista, segundo Oldrini, está contaminando sub-repticiamente a teoria política, que recorre cada vez mais a fórmulas exógenas ao marxismo, e empasta a teoria estética, inclusive aquela protomarxista, que se abebera de “uma pseudo-rebeldia da vanguarda como se fosse o *nec plus ultra* para a arte”.

Se adotarmos o sentido que lhe empresta Oldrini, acreditamos ser possível, então, remeter à expressão crise em sua etimologia grega e na linguagem filosófica: compreendida assim, *krisis* indica um procedimento de análise crítica. E na crise suscitada pelas desilusões apontadas acima, cabe à esquerda refletir criticamente sobre a falência do “socialismo real” que levou ao dilaceramento de sua psique, em conseqüência de sua identificação com o poder soviético. Repensar a esquerda significa enfrentar o conformismo que, em nome de uma “necessidade histórica inexorável”, justifica a rendição. Significa também rever o marxismo mecanicista que até então atribuía ao econômico a determinação da vida social. Como acontece na medicina, crise pode denotar transição, um momento em que “o organismo entra em colapso e morre ou, alternativamente, começa a recuperar-se”.<sup>25</sup>

**Estrutura.** O trabalho de exposição e análise crítica desta problemática polivalente se compõe de quatro partes. Na primeira, situamos a configuração da ideologia a partir de Marx-Engels e de teóricos do marxismo, sem excluir a posição de alguns “revisionistas”, notadamente o controverso Louis Althusser. Descrevemos os esquemas conceituais sobre a ideologia através da história e abordamos a questão da imagem e de seu significado na civilização ocidental. O tópico central do primeiro capítulo é a metáfora da *camera obscura*, “núcleo” da teoria marxista da ideologia. O filósofo via na *camera obscura* um processo equivalente ao da inversão na ideologia – os homens e suas condições apareceriam na tela da consciência como um reflexo

---

<sup>25</sup> Cf. Demétrio Magnoli. *O grande jogo: política, cultura e idéias em tempo de barbárie*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 12.

mutilado, deformado, do real. Por acreditar na representação do que vêem, os indivíduos têm assim uma idéia errônea da História. Toda ideologia seria, portanto, um conjunto de erros, de ilusões, de mistificações, explicáveis a partir daquilo que ela deforma e transpõe: a História. Essa formulação radical tem sido submetida a retificações, pois nem toda ideologia é totalmente ilusória nem a analogia é perfeitamente apropriada, em termos científicos - conquanto seja metaforicamente válida nos seus pressupostos. Entre os autores que convocamos para elucidar esta questão os principais são Henri Léfèbvre, Sarah Koffman e W. J. T. Mitchell, que discorrem sobre o conceito e as imagens suscitadas por ele. Ainda neste capítulo, examinamos o sentido da visão em Marx e rememoramos idéias e experiências da visualidade no campo da cultura.

O capítulo 2 é inteiramente dedicado ao *realismo*. Esta noção, tão controversa quanto a ideologia, é abordada aqui segundo os critérios aplicados na apreciação nas artes em geral (Lukács, Roger Garaudy) e no cinema (Siegfried Kracauer, Colin MacCabe, Ian Aitken, Robin Wood, Noël Carroll). O exame do *realismo* nos remete às conceituações platônicas do simulacro, à problemática da mimese na arte e a teorias marxistas sobre formas de representação do mundo. O *realismo* é, pois, uma noção-chave na relação dos filmes com a vida e a condição humana. No campo da política, o paradigma realista sempre provocou controvérsias e recobriu aspectos significativos das ideologias capitalista e socialista no século XX. Neste capítulo condensamos a polêmica sobre o realismo e as vicissitudes da criação artística na época da Guerra Fria (nos EUA e na URSS) e focalizamos a resistência político-cinematográfica nos anos 50: a entrada dos comunistas na produção de filmes; as teses nacionalistas dos cineastas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB); a insubmissão de Nelson Pereira dos Santos; e o envolvimento de Alex Viany na discussão sobre o *realismo socialista*.

Se Nelson e Alex são tomados como paradigmas das posições progressistas no cinema dos 50, na década de 60 o expoente da teoria e da práxis é Glauber Rocha. Tendo como referência suas principais proposições, o capítulo 3 utiliza categorias como alegoria, romantismo e descolonização para explorar o universo pessoal, estético e ideológico de Glauber, flexionado pelo que chamamos de “imagens visionárias”. Em percurso diferente de Glauber, Nelson Pereira, num realismo crítico amadurecido em contato com a miséria urbana (em *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*) e a penúria nordestina (*Vidas secas*), assume o papel de consciência política do nosso cinema. É ele quem contribui mais eficazmente para a concretização da “estética da fome” – não

obstante ela tenha sido teorizada por Glauber e convalidada por Ruy Guerra. *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* são os filmes-manifestos dessa estética.

Tais filmes, assim como seus autores, nos proporcionam a matéria-prima para três tópicos desta seção. Os demais tratam de temáticas afins, como o entredevoramento da esquerda numa tendência antropofágica cujas maiores expressões são *Macunaíma* e *O profeta da fome*. Para fechar o capítulo, analisamos a situação do intelectual, do artista, do militante que fica à deriva após o golpe militar de 1964 – e como exemplos de filmes sobre esses “heróis problemáticos” temos *O desafio*, *Terra em transe* e *Fome de amor*, cuja visada ideológica reflete a desorientação da esquerda à época.

No capítulo 4, predominam a contestação e o desencanto da tendência apodada de “marginal” (produções baratas, alternativas, iconoclastas, pessimistas), que, consciente ou inconscientemente, foi impregnada de Eros e Thanatos, sob a inspiração de Herbert Marcuse (e Wilhelm Reich). É nesse momento de uma realidade brasileira ensombrecida pela ditadura que são testadas as capacidades de resistência e renovação da *intelligentsia* de esquerda – na literatura, no teatro, na música, nas artes plásticas, no cinema. Em fins dos anos 1970, a intervenção dos cineastas de esquerda no mundo do trabalho e das greves se polariza entre o documentarismo do cinema militante e a representação ficcional ideologizada de Leon Hirszman (*Eles não usam black-tie*) e Nelson Pereira (*Memórias do cárcere*). No mesmo sentido da *estética em engajamento*, mas com o olhar voltado para uma concepção benjaminiana da História, Eduardo Coutinho reconstitui o passado em *Cabra marcado para morrer* e nos ajuda a ver melhor o presente (no caso, a década de 1980), em sintonia com o ideário de transformação que pautou boa parte da práxis dos diretores progressistas desde 1950.

O ideário de Coutinho e dos autores que o precederam era de esquerda. Nessa esquerda sobressai um projeto de sociedade cujos objetivos eram a emancipação cultural, a mudança econômica, a justiça social e a revolução política. Na esquerda em geral, esse modelo se confundia às vezes com o de um socialismo no qual o camponês e o proletário eram o alfa e o ômega do processo de transformação. A eleição desses setores não implicava, porém, rejeição da burguesia progressista (intelectuais, estudantes, servidores públicos), vista como aliada na luta contra o imperialismo (o discurso nacionalista funcionava como traço-de-união das diferentes classes). Nessa esquerda havia laivos de um comunismo terceiro-mundista, centralizado no problema da autodeterminação e contraposto à hegemonia do comunismo bolchevique.

**Esquerda/direita.** Em nossa pesquisa, a referência à esquerda se pauta por uma conotação *positiva* na medida em que ela era movida pelo ideário e as lutas em prol da mudança radical da ordem política pré-existente. Essa conotação positiva – que datava da Assembléia Constituinte de 1789 – foi preservada no curso da História, sempre associada à noção antagônica de *direita*. Mesmo desgastada, a conotação ainda serve para delimitar os campos de operação das forças que disputam o poder político.<sup>26</sup> Para os especialistas, a distinção esquerda/direita não está no mesmo plano de conceitos menos maleáveis, como conservadorismo, liberalismo, socialismo, que configuram uma identidade política ao encarnar modelos de organização da sociedade. Esquerda/direita, já se disse, são pólos axiológicos de um conceito relacional pelo qual determinada facção se posiciona à direita ou à esquerda diante dos temas presentes na agenda política. O cinema progressista brasileiro se colocou à esquerda durante a formulação e a aplicação do programa de transformação político-econômica do País conhecido como reformas de base (Governo João Goulart); e mais tarde, já sob a ditadura militar, esse cinema foi esquerdista ao participar das lutas pela redemocratização.

Além da noção de esquerda, as outras categorias que usamos nesta pesquisa são, já dissemos, bastante controversas. Algumas serão abordadas mais extensamente (a metáfora da *camera oscura*, o *visionarismo* de Glauber, a “metafísica” na *trilogia da seca*, a *fantasmagoria* da política nos filmes pós-68) por constituírem o campo de força do trabalho. Juntamente com outras noções (como *realismo*, simulacro, engajamento), elas são combinadas para explicar tópicos de natureza social e política (o cinema das greves, os filmes da Guerra Fria). Nesta combinação, a pesquisa alude em alguns momentos à totalidade lukácsiana, uma teoria dialética da consciência humana pela qual na representação artística há uma interpenetração de aspectos positivos ou negativos da sociedade, de conhecimento da realidade e de engajamento socialista. Segundo a perspectiva lukácsiana, a obra de arte propunha uma compreensão da realidade como um todo em determinado momento histórico. Ou seja, numa articulação orgânica e dialética, o artista passa do imediato da experiência *singular* (o fato, a situação, o detalhe) para o mediato da totalidade social e histórica (o caráter global de uma

---

<sup>26</sup> Antes da Revolução Francesa, os termos "direita" e "esquerda" tinham outros significados, quase todos desfavoráveis à esquerda. Na maioria das línguas indo-européias, as conotações de *sinister*, *gauche*, *linkisch*, *siniestro* e *maladroit* contrastam com as conotações de *right*, *rectitude*, *droit*, *droite*, *diritto*, *Recht*, *derecho*. Os termos que significam "direita" indicam retidão - ou seja, algo correto do ponto de vista da moral, da lei e dos costumes -; em contrapartida, os termos que significam "esquerda" expressam o oposto. Para uma exposição didática da origem do termo, ver Steven Lukes, "O que resta das esquerdas", in Giancarlo Bosetti (Org.), *Sinistra punto zero*, Donzelli, 1993.

realidade que é *universal*). A interpenetração mútua e a inseparabilidade do absoluto e do relativo constituem, segundo Lukács, princípios essenciais do método marxista: “Não é o predomínio de motivos econômicos na explicação da história que distingue decisivamente o marxismo da ciência burguesa, mas o ponto de vista da *totalidade*”.

A totalidade lukácsiana contém uma peculiaridade, como aponta Ian Aitken (2006, p.75). Sob a influência de Hegel, Weber e Simmel, Lukács elaborou o modelo teórico da “totalidade intensiva” estética, que se distingue da “totalidade do homem”, noção ontológica que se refere a todos os aspectos da realidade externa (físicos, não-humanos). Para Lukács, o que a obra de arte tenta representar é a relação do indivíduo com o meio social durante uma determinada conjunção histórica. Por isso, na sua estética Lukács se orienta para o humanismo, ou seja, ele privilegia a esfera humana da “totalidade intensiva” ao invés da “totalidade extensiva” (a relação do homem com a natureza). A lukácsiana “totalidade intensiva” não visa uma representação *total* da realidade externa na medida em que isso criaria um “fantasma da objetividade”. Para Lukács, não existe representação objetiva “neutra” ou estática do mundo, mas visões dialéticas da realidade. Neste sentido, ele segue a teorização de Marx e Engels, que criticavam tanto o enganoso modo empírico de representação do mundo (a “falsa objetividade”) como a interpretação subjetivista da realidade. Para eles, e mais tarde para Lukács, o empirismo e o abstracionismo limitavam a capacidade do indivíduo de perceber a totalidade e o caráter histórico da realidade humana (AITKEN, 2006, p. 76).

Na linha de pensamento sugerida por Marx para dar conta da instabilidade do real, de sua vertiginosa transformação contínua e de suas inumeráveis contradições, devemos trabalhar com outra noção conceitual – a de “fluidez”.<sup>27</sup> Essa “fluidificação” dialética era, segundo Konder (1988, p. 15), o aspecto mais sedutor do marxismo nas rebeliões de 1968, quando os jovens o confundiram com uma pregação romântica da revolução e/ou uma interpretação volátil do movimento da História. De acordo com a teoria marxista, nosso entendimento pode mudar com a história, mas sem volatilidade. Sendo assim, temos que desenvolver um aparato teórico adequado à atual situação na qual desaparecem os alvos centrais da crítica marxista: a produção capitalista e a luta de classes (Negri e Hardt, (2005, p. 189). O método proposto por Fredric Jameson (1999, p. 48-49) é o “mapeamento cognitivo” - o uso de “grades ou redes alegóricas” no exame

<sup>27</sup> O sociólogo Zygmunt Bauman também opera com o conceito da “fluidez” – ou da “liquidez” - para investigar a ideologia num mundo pós-ideológico e as vicissitudes de uma sociedade afligida pela crise dos valores. Entre seus ensaios, merecem ser assinalados *O mal-estar da pós-modernidade* (1998), *Modernidade e Holocausto* (1998), *Modernidade e ambivalência* (1999) e *Em busca da política* (2000).

de relações sociais e/ou conflitos culturais sem relação direta com a luta de classes. De Jameson, porém, preferimos esquemas analíticos mais afins à problemática da emancipação da visualidade e da descolonização da imagem no Terceiro Mundo.

Para abordagem da ideologia dos filmes, a referência é a lukácsiana concepção da totalidade, que invocamos já no capítulo 2, ao focalizar o realismo crítico nas artes e em alguns filmes do cinema brasileiro. Nossa exposição se desdobra, contudo, para além da categoria da totalidade. Noutro pólo da pesquisa, para interpretar a relação entre arte e sociedade, cinema e ideologia, optamos por algo similar à constelação benjaminiana, na qual elementos heterogêneos são agregados dentro de um núcleo essencial (no caso, *a ideologia estética da esquerda*). Nossa aplicação do “método de montagem” de Benjamin refere não a um teórico da arte, mas a um músico: Richard Wagner. Nas partituras de *Tristão e Isolda*, diz o sociólogo Max Weber (1864-1920), há “uma técnica de escritura que nos ensina a abordar muitas coisas separadas, uma ao lado da outra, mas simultaneamente”.<sup>28</sup> Neste sentido, ao tratar de modo concomitante os temas desenvolvidos na pesquisa, nosso propósito era conseguir que, ao final, eles formassem um todo coerente, uma “síntese da multiplicidade” dos problemas estéticos e ideológicos do cinema progressista brasileiro à luz das teorias de Marx e do marxismo.

---

<sup>28</sup> Devemos esta referência a Gabriel Cohn, que analisa o método weberiano de composição e análise in *Crítica e resignação: Max Weber e a teoria social*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 4.

## Capítulo 1 – A dimensão da ideologia: o lugar das idéias

Já não resta nenhuma dúvida sobre isto: a luta contra a ideologia tornou-se uma nova ideologia – Bertolt Brecht.

### 1.1. Um conceito complexo e desafiador

A abordagem das relações entre cinema e ideologia nos projeta inicialmente em direção à problemática do *real* e de sua *representação*, da *imagem* e de sua *elaboração formal*. Na teoria marxista da ideologia, tais categorias estão imbricadas a outras como *falsa consciência* e *reflexo*, *ilusionismo* e *realismo* – as quais, por sua vez, remetem ao cinema, à linguagem, à comunicação, à cultura. Este entrelaçamento complexo se origina no *locus* central da crítica marxista à ideologia: a metáfora do mundo projetado na *camera obscura*. A ideologia – afirmam Marx e Engels – é uma *representação invertida* das relações sociais fundamentais na consciência dos indivíduos. Os termos essenciais da ideologia estão, portanto, colocados nesta equação: a *representação* (o modo como certas coisas aparecem), a *imagem invertida* (do mundo, da realidade), o *reflexo* na *consciência* (a submissão dos indivíduos a abstrações engendradas pela classe dominante). Enquanto *reflexo* deformado do *real*, a ideologia inverte a *representação* dos homens e suas condições como em uma câmara escura, onde tudo aparece de cabeça para baixo. Nessa metáfora ousada, Marx e Engels comparam um processo físico com um processo social – o que, para alguns estudiosos, notadamente Sarah Koffman (1973), é uma analogia problemática, pois propõe uma relação de similaridade entre coisas dissimilares. Marx e Engels atentaram para a inadequação dessa analogia à conceituação da ideologia? Ou não lhe atribuíram importância porque, a rigor, a analogia funcionava ao denotar o que efetivamente importava: a percepção invertida do mundo por indivíduos incapacitados de ver o *real*?

Entendida sob esse ângulo, a analogia funciona, uma vez que, segundo Koffman, a metáfora não se atém às leis da perspectiva: é uma especulação filosófica sobre o modo como a ideologia encobre e desfoca as relações reais. Não tem estatuto científico, porém epistemológico. Marx e Engels comparam o mecanismo da *camera obscura* com o processo ideológico, que desnorteia e desequilibra a consciência. Não é o aparato – um dispositivo semelhante à *lanterna mágica* - que faz com que as relações reais se tornem “elusivas e secretas”, mas as representações ilusórias e errôneas da História. Tais representações, dispostas ou articuladas segundo determinações quase sempre

mistificadoras das relações do homem com a natureza ou com outros seres humanos, isola a consciência, a separam do real. Assim, segundo Henri Léfèbvre (1968), a consciência, distanciada do mundo, constrói uma espécie de neo-realidade, algo análogo a um mundo espectral, fantástico, fantasmagórico ou mesmo fetichista.

Marx não expôs de forma doutrinária essa concepção do mundo. No entanto, os teóricos marxistas atribuíram à ideologia uma natureza totalmente *negativa*, concernente exclusivamente à ilusão e à falsificação. Ao se cingir obtusamente a essa caracterização, os exegetas ortodoxos deixaram de vê-la como uma teoria explicativa de representações gerais e capaz de oferecer, até positivamente, elementos para compreensão das manifestações culturais e artísticas.<sup>29</sup> Esse tangenciamento extemporâneo explica porque os historiadores marxistas elidiram ou minimizaram a questão da *visualidade* – a questão daquela *imago mundi* (“imagem do mundo”) intrínseca à *camera obscura*. Ora, é precisamente essa *imago mundi* associada a outras peculiaridades da câmara escura que nos interessa enquanto estudiosos do fenômeno cinematográfico e do impacto da ideologia sobre os filmes. Este tópico, infelizmente, acabou relegado ao segundo plano nas especulações marxistas. Ficamos então desconhecendo o que Marx de fato pensava sobre as “maravilhas óticas” disseminadas na Europa à sua época, os anos 1840.<sup>30</sup>

Os teóricos marxistas intempestivamente incluem Marx entre os iconoclastas, adversários históricos das imagens. Apoiando-se na crítica marxista ao ilusionismo da câmara escura, esses teóricos estigmatizam a *visão* e a *imagética*. No entanto, em várias passagens da sua obra, Marx demonstra ser um pensador *imagético* por excelência: ele tinha aquilo que Jean-Paul Sartre (2009) qualificava de consciência “*imaginante*” – uma “*imaginação fértil*” que formulava diagnósticos sobre o mundo e os homens muitas vezes servindo-se de imagens, de expressões extraídas do universo da *visualidade*. Além disso, Marx usava inúmeras metáforas *imagéticas* para ilustrar suas reflexões sobre a economia e a política, a filosofia e a cultura. O filósofo era um mestre em matéria de alegorias, empregadas não como ornamento pedante, mas para oferecer uma original

---

<sup>29</sup> Na *Ideologia alemã*, o extenso parágrafo sobre o pintor Rafael poderia prenunciar uma história da arte como trabalho, patrocinadores e colecionadores, comercialização e condição social do artista, etc. No entanto, diz T. J. Clark, essa reflexão foi ignorada por historiadores e estetas marxistas e não marxistas. Ver *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>30</sup> Marx lamentava a falta de uma história crítica da tecnologia e da realidade comunicativa (linguagem, escrita, iconicidade). Ver Tomás Maldonado, *Reale e virtuale*. Milão: Feltrinelli, 2005, p. 142.

visão das coisas. Para Franz Mehring (1908), nos escritos de Marx a alegoria se converte em exposição perfeita da união de uma idéia com uma imagem.<sup>31</sup>

Na teorização da ideologia, como assinalamos acima, Marx e Engels preocupavam-se *stricto sensu* com questões de base real (infra-estrutura) sem conferir peso significativo a representações imaginárias.<sup>32</sup> O emprego da metáfora da *camera obscura* para caracterizar a ideologia da classe dominante teria sido apenas uma inadequada “torção conceitual”. Seja como “torção conceitual” ou “*constructo* literário”, como uma “concepção do mundo” ou uma “figura discursiva”, a metáfora da câmara escura da ideologia colocou o marxismo num impasse: aceitá-la sem questionamento (como os teóricos dogmáticos) ou descartá-la sem constrangimento (como os desconstrucionistas da pós-modernidade). Contudo, o impasse, segundo José Arthur Gianotti (2009, p. 11), pode ser resolvido com o espírito crítico e a mesma coragem com que Marx implodiu seu próprio modo de pensar. Quer dizer, dialetizando a aceitação do conceito, despojando-o do “véu místico” do dogmatismo. Nesta linha de raciocínio, em que plano deve ser reexaminada a metáfora da *camera obscura* ou repensada a teoria da ideologia no âmbito do cinema, arte ideológica por excelência?<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Ver “Karl Marx e a alegoria”, in *Die Neue Zeit*, 13/3/1908. Ao escrever sobre as preferências literárias de Marx e do seu rival Ferdinand Lassalle (1825-1864), Mehring assinala que esses pensadores registraram a imagem de sua época de modo incisivo, objetivo. Embora repletas de alusões e metáforas literárias, suas observações contêm uma inequívoca visualização - “uma imagem da imagem do mundo”.

<sup>32</sup> O próprio Engels admite que ele e Marx se concentraram na explicação das idéias políticas, jurídicas e a partir dos fatos econômicos, esquecendo-se da *forma*, ou seja, de uma elaboração do processo de gênese dessas idéias, etc. Ver Carta de “Engels a Mehring” sobre ideologia, Londres, 14 julho 1893, p. 292. Karl Marx & Friedrich Engels. *Obras escolhidas*. V. 3. Rio de Janeiro, GB.: Vitória, 1963.

<sup>33</sup> Em *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità* (Bompiani, 2005), Francesco Casetti observa que os estudos sobre a ideologia no cinema preferem focalizá-la obliquamente. O ideológico deixa de ser examinado como categoria em si mesma e passa a ser visto a partir de um quadro mais amplo de processos perceptivos e afetivos, cognitivos e sociais. Seja como for, numerosas intervenções crítico-teóricas caracterizam o cinema como um dispositivo ideológico desde seus primórdios. A propósito destas posições, ver, entre outros citados na bibliografia: Robin Wood (“Art and Ideology – Notes on *Silk Stockings*”, *Film Comment*, maio-junho 1975), Robert L. McConnell (“The Genesis and Ideology of *Gabriel Over the White House*”, *Cinema Journal*, n. 2, primavera 1976), Michael Ryan e Douglas Kellner (*Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, 1988), Bill Nichols (*Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, 1988), Roberto Alemanno (*Immagini sul mercato: note e contronote sul cinema di fine millennio*, Edizioni Associate, 2001), Richard Maltby (*Harmless Entertainment. Hollywood and the Ideology of Consensus*. Scarecrow Press, 1983), Ian Aitken (*Realist Film Theory and Cinema: The Nineteenth-century Lukácsian and Intuitionist Realist Traditions*. Manchester University Press, 2006), James Monaco (*American Film Now*. Oxford University Press, 1979), Dominique Noguez (*Le Cinéma autrement*, UGE, 1972), Jean Louis Comolli (*Cinéma et spectacle*, Verdier, 2009), Paul Monaco (*Ribbons in Time: Movies and Society since 1945*, Indiana University Press, 1987), Christian Zimmer (*Cinéma et politique*, Seghers, 1974), Barthélémy Amengual (*Du réalisme au cinéma. Anthologie*, Nathan, 1997) e Guido Aristarco (*Il dissolvimento della ragione*, Feltrinelli, 1965).

**Múltiplas definições.** No decurso da história do marxismo, as definições de ideologia se situavam num campo normativo que excluía ou depreciava concepções diferenciadas – em geral apodadas de revisionistas. Segundo Eagleton (p. 16), na linha que vai de Hegel e Marx a Lukács, a ideologia é estigmatizada como ilusão, distorção e mistificação. Mas seu caráter é mais complexo. Para começar, não há uma definição única, definitiva, porque o termo tem uma série de significados ao mesmo tempo convenientes (para quem o formula) e incompatíveis. Da sua parte, Eagleton prefere ver a “ideologia” como um *texto* “tecido com uma trama de diferentes fios conceituais” e “traçado por divergentes histórias”. Para tentar desfazer a “confusão” conceitual, Eagleton explicita as interpretações da “ideologia” em circulação a fim de demonstrar o que existe de valioso nelas e o que pode ser questionado ou descartado.

Algumas definições: 1) Ideologia é “o processo de produção de significados, signos e valores na vida social”; 2) um corpo de idéias características de um determinado grupo ou classe social; 3) idéias (falsas) que ajudam a legitimar um poder político dominante; 4) formas de pensamento (e de identidade) motivadas por interesses sociais; 5) comunicação sistematicamente distorcida e ilusões socialmente necessárias; 6) conjuntura de discurso e poder (e conjunto de crenças orientadas para a ação); 7) confusão entre realidade lingüística e realidade fenomenal (oclusão semiótica); e, ainda, 8) o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social.

Entre estas formulações, algumas envolvem questões epistemológicas – “questões relacionadas com o nosso conhecimento do mundo” – e quase todas giram em torno de uma concepção *negativa* da ideologia. Sem desconsiderar as divergências entre as principais tradições marxistas e pós-marxistas, entendemos a ideologia numa perspectiva *positiva*, por vários motivos. *Lato sensu*, sintetizando múltiplas interpretações, inclusive algumas expostas acima, podemos dizer que a ideologia impregna as atividades do homem, sua prática econômica e sua prática política; está presente nas atitudes e nos julgamentos políticos, na consciência, na resignação e na revolta; governa as relações entre os indivíduos e condiciona sua existência, no sentido positivo ou negativo. A ideologia abrange, enfim, uma variedade de perspectivas, uma profusão de interpretações que acaba por saturar até marxistas, como o citado Eagleton.

Nem todo mundo pensa como Eagleton em relação ao desgaste sofrido pelo termo desde meados do século XX. Pensadores de diversas disciplinas, como observamos na Introdução, pretendem oferecer a interpretação mais precisa da teoria

marxista da ideologia. Ao mesmo tempo, buscam ressaltar sua novidade enquanto elemento *sui generis* dentro da formulação do materialismo dialético. Os resultados para desfazer o “nó conceitual”, porém, têm sido duvidosos: sem critérios unanimemente reconhecidos, esses pensadores *também* não chegam a explicações conclusivas. O impasse decorre, entre outras razões, da aludida indefinição sobre a natureza da ideologia: trata-se de um processo, uma teoria ou uma hipótese? Já observamos que Marx e Engels nunca a caracterizaram como “teoria científica” que teria passado por uma verificação.<sup>34</sup> Contudo, a *Deutsche Ideologie* adquiriu status de referência para compreensão do marxismo, ao lado de *O Capital*, esta sim, obra de escopo científico.

A exposição fragmentária de Marx e Engels sugere que ambos pretendiam completar suas observações. Contudo, os marxistas dogmáticos viram os parágrafos sobre a ideologia como uma “construção sistemática” e de certo modo a “canonizaram”. Mais tarde, Marx refinaria o conceito de ideologia, porém sem alterar o significado da metáfora da *camera obscura*, que continuava a ser empregada no sentido de inversão. Na reelaboração, a ilusão perdeu a ênfase, pois a ideologia era encarada como reflexo de algo real – uma realidade em si mesma distorcida ou invertida. Para Herbert Marcuse (1963), mesmo refinada, a ideologia ainda continuava como ilusão, um reflexo da base social real que ela exprimia de forma errônea, pois estava a serviço das idéias dominantes. A ideologia se fundamentava, portanto, no ilusionismo e na “falsa consciência” – falsa porque a relação real entre as idéias e sua base econômica não penetra na consciência. A função da ideologia, contudo, vai mais além, visto que

Na ideologia entram materiais que – transmitidos de geração em geração - contêm as esperanças, as aspirações e os sofrimentos perpétuos do homem, suas faculdades reprimidas, as imagens da justiça, da felicidade e de sua liberdade totais. Suas expressões ideológicas se acham principalmente na religião, na filosofia, na literatura e na arte, mas também nos conceitos jurídicos e políticos de liberdade, de igualdade e de segurança. (MARCUSE, 1963, p. 168)

**Teoria ambivalente.** Desde que tomaram conhecimento da *Ideologia alemã*, na década de 1930, os marxistas passaram a empregar obliquamente a *teoria* para explicar tudo - desde o movimento da história até o destino da arte, desde o conflito de classes até a práxis artística. No carnaval das versões ideológicas, o conceito perdeu o sentido – ou foi engessado num sentido negativo. Nos *Cadernos do Cárcere*, Gramsci lamenta que a

---

<sup>34</sup> Althusser cobrava essa verificação em perorações sobre teoria, ciência e ideologia em *Política e História, de Maquiavel a Marx*. Martins Fontes, 2007.

proliferação do mau sentido da palavra desvirtuou a análise do conceito. Ao invés de se tornar outro momento genial da criação filosófica de Marx, a *Deutsche Ideologie* acabou virando a “maior armadilha” ou o maior beco-sem-saída para a teoria marxista da ideologia, conforme a conclusão de Fredric Jameson (2009, p. 315) em sua última incursão em busca da ontologia do conceito. Jameson não está sozinho. David McLellan (1987) nos lembra que “a história do conceito de ideologia é a história de tentativas para encontrar um ponto firme fora do discurso ideológico, um local fixo de onde possamos observar os mecanismos da ideologia em ação”. (McLELLAN, 1987, p. 13)

Michel Löwy (1985) concorda com esta dificuldade ao denunciar a confusão e a ambivalência predominantes no campo da ciência social sobre a aplicação do conceito. Sem qualquer justificativa, a mesma palavra, segundo nota Löwy, adquire às vezes diferentes significações ou significações diretamente contraditórias, que servem a variados interesses “ideológicos”. Os motivos para as extrapolações ganharam sentidos heterogêneos no pós-guerra, na medida em que inflamados grupos de força (estruturalistas, feministas, desconstrucionistas) chegaram à arena intelectual dispostos a demolir todo o edifício da sociedade erguida sob a inspiração do Iluminismo, da Razão e da Ciência – Razão e Ciência que, na avaliação de Adorno, teriam levado a Humanidade ao holocausto de Auschwitz e a Hiroshima. Por corolário, a *teoria da ideologia* proposta pelo racionalista Marx estaria incluída nesse edifício a ser derrubado.

Na tradição marxista e pós-marxista, conforme assinalamos, o significado da ideologia é *negativo*. E na visão dos não-marxistas? Alguns a vêem como um “simbolismo social endêmico nas sociedades complexas” e especialmente na “sociedade de classes”. Outros, como Max Weber, reconhecem o potencial do conceito marxista de ideologia e seu efeito bumerangue. Na sua metáfora famosa, a concepção materialista da história “não deve ser comparada a um carro onde se pode entrar e sair à vontade, pois uma vez que lá entram até os próprios revolucionários não são livres para o deixar” (WEBER 1921 apud McLELLAN, p. 64). A metáfora weberiana deixa a desejar na medida em que a ideologia não é uma “carruagem” repleta de intelectuais ingênuos – mas um processo de conhecimento, uma concepção por meio da qual as pessoas vivem sua relação com a realidade. Essa relação adquire por vezes um tom farsesco ou trágico, dependendo do como o indivíduo a vivencia, quer dizer, com consciência ou inconsciência do que está vendo na tela ou no palco do mundo. Por isso Alain Badiou (2005, p. 75) interpreta a ideologia como uma figura discursiva com “algo quase

teatral”, uma montagem imaginária de representações e discursos que devem ser lidos como as máscaras de um real que eles denotam e dissimulam. A ideologia, segundo Badiou, “põe em cena figuras da representação onde é mascarada a violência primordial das relações sociais (a exploração, a opressão, o cinismo das desigualdades)”.

**Ideologia e Cultura.** Já ficou claro que a ideologia não é meramente uma “representação ilusória da realidade” nem um simples reflexo da base econômica. Em interconexão com a práxis e a política, a ideologia se converte em uma “força material” na História. E como tal, interfere na organização e na transmissão da cultura. A cultura, de acordo com Pierre Fougeyrollas (1985, p. 20), é “o conjunto das maneiras de viver, de sentir, de agir e de pensar, características de uma determinada população” – ou seja, de quase todas as atividades humanas (como na definição global de ideologia). Para Fougeyrollas, na sociedade não existe nada que não seja, sob certos aspectos, *cultural* - como também “não existe nada que não seja econômico ou político”.

Sem discordar de Fougeyrollas quanto à importância da cultura dentro da sociedade, tópico que examinaremos mais adiante, Hal Foster faz uma ressalva que nos remete à emblemática sentença de Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (“tudo o que é sólido desmancha no ar”): no Ocidente - diz ele - os laços da sociedade com a cultura se desfizeram sob a pressão do mercado e não se pode falar, sobretudo nos dias de hoje, de uma incontestada autonomia cultural. Ao contrário, os sistemas tradicionais de transmissão dos valores culturais foram transformados radicalmente no turbilhão da economia de mercado. A cultura, para usar os termos de Foster, deixou de ser uma esfera de valores situada à parte da lógica instrumental do capitalismo global, se mercantilizou, foi reificada. (FOSTER, 1999, p. 159)

Imaginar, por conseguinte, uma cultura transcendental, uma cultura de elite, como reserva de beleza estética ou como fonte de expressão popular genuína nos tempos modernos, denota inconsciência ou “falsa consciência”. Como se poderia caracterizar essa “falsa consciência” no mundo cultural? Marx não faz referência específica à esfera cultural, mas, por inferência, podemos aplicar a ela a sua explicação sobre a consciência dos homens no círculo das relações dentro da sociedade: “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que é que determina a consciência”. E a vida humana se processa em meio a produções materiais, a atividades produtivas, a

relações econômicas - porque, como já ressaltara Engels,<sup>35</sup> embora a situação econômica não seja a causa única da realidade e da evolução social, ela é, em última instância, o fator determinante. A consciência é determinada, então, pelo modo como os homens lidam com a estrutura econômica e social, com a política e a cultura. Esta é a “consciência”. Já a “falsa consciência”, segundo Marx, resulta da internalização de uma mentira por uma burguesia que inconscientemente acredita nas crenças fabricadas por seu próprio mundo social (a classe dominante). Esta é “falsa consciência” da ideologia.

**Reificação, fetichismo.** A ideologia enquanto “falsa consciência” adquire um significado muito mais amplo no pensamento de Marx, como se depreende da análise do “fetichismo das mercadorias” em *O Capital*. No primeiro capítulo de *O Capital*, vemos como a ideologia do “fetichismo da mercadoria” abrange todas as classes envolvidas na “reificação”, isto é, numa concordância inconsciente com um estado de coisas em que tudo – inclusive as relações humanas - assume o caráter de uma mercadoria. Ao explicar a semântica dessa operação, Léfèbvre (1963) observa que para Marx “as relações reais entre os homens são primeiramente *projetadas* nas coisas: instrumentos, máquinas, instalações, considerados como capital em si. Depois, as ‘coisas’ são *personificadas*. À reificação sucede a personificação. E o ‘capital’ se junta à pessoa do capitalista, encarnando a burguesia”. (LÉFÈBVRE, 1963, p. 95) Temos, então, nesse processo de reificação, elementos que remetem diretamente ao fenômeno cinematográfico: projeções, identificações, personificações, fetichismos.

Para Alberto González Pascual (2010), a reificação aparece quando uma relação se transforma em uma *coisa* - a *coisificação*. No esquema da reificação, a criação artística se converte em mercadoria e circula no mercado como qualquer outro produto de consumo. O homem/o artista até esquece que foi o autor da obra. E a existência do produto artístico (romance, peça teatral, poema, pintura, música) ou do filme em geral, produtos criados por ele, passa a ser regulada pelas leis invisíveis do mercado, por este poder econômico que, em última instância, é o que se sobrepõe aos demais (como sentenciamos Engels na passagem citada mais atrás). A relação entre os homens assume uma “forma fantasmática” e a abstração espectral se converte em realidade objetiva. Nesse mundo de aparências congeladas, de “falsa consciência”, as necessidades dos

---

<sup>35</sup> Esta conhecida argumentação de Engels, em carta a Heinz Starkenburg (25/1/1984), foi tomada à época como afirmação de que a teoria da produção ideológica dependia da infra-estrutura econômica. Até hoje esta ponderação suscita acesas controvérsias no seio do marxismo heterodoxo, que recusa categoricamente o “reducionismo economista dos fundadores do materialismo histórico”. Ver “Engels a Starkenburg”, in Marx & Engels, *Obras escolhidas*. V. 3. Rio de Janeiro, GB: Vitória, 1963, p. 398.

indivíduos são satisfeitas em termos de mercadorias, quer dizer, como um simples valor de troca. Ao invés de realização espiritual, de *ersatz* estético oferecido na manifestação cultural, o indivíduo só terá neste mundo reificado ansiedade, preocupação, inquietação. Tornou-se impossível viver na *ficção real* desta sociedade de massas reificada pelo consumismo e o fetichismo. (GONZÁLEZ PASCUAL, 2010, p. 45)<sup>36</sup>

Foi Lukács quem precisou, amplificando-a, a categoria do *fetichismo*. Em *História e consciência de classe* (1923), o pensador húngaro não apresenta o “fetichismo das mercadorias” como uma forma de *falsa consciência* específica da classe capitalista. Para Lukács, a “reificação” simboliza todas as formas de objetividade (ações, procedimentos) e *todas* as formas correspondentes de subjetividade (idéias, valores, concepções religiosas, filosóficas) na sociedade burguesa. Neste sentido, a ideologia seria então o corpo de representações e normas pelas quais a classe dominante “explica” tanto a origem da sociedade e do poder como as relações sociais, econômicas e políticas. Ao mesmo tempo, a classe dominante procura justificar as formas reais de desigualdade, dos conflitos e da exploração com uma “falsa tela ideológica”.

**Versões da ideologia.** No entanto, a ideologia tem outras implicações. Na sua origem, ela aponta para valores e metas que devem ser perseguidos pela sociedade. Nesta conotação se inscreve a ideologia como *práxis*, noção essencial ressaltada por Gramsci (“o único entre os grandes filósofos a fazê-lo”). Em qualquer de suas acepções, o que interessa enfim é compreender que a ideologia abrange o humano, convertendo-se em conceito referente a modos de *ser* e de *ver* o homem e a realidade. A ideologia pertence à humanidade, a uma visão do mundo, não se reduz meramente a um “programa de ação política” pelo qual uma classe impõe a outra sua hegemonia.

Antes de encerrarmos nosso percurso inicial no centro da pesquisa, a esfera do ideológico, devemos registrar três versões da ideologia elaboradas pelo crítico inglês Raymond Williams (1979, p. 60) e atinentes ao mundo da cultura. Segundo Williams, marxistas e não marxistas apresentam a ideologia como: 1) um sistema de crenças características de uma classe; 2) um sistema de crenças ilusórias – idéias falsas ou *consciência falsa* – que se pode comparar com um conhecimento verdadeiro ou científico; e 3) um processo de produção de significados e idéias. Sobre o primeiro sentido da proposição, Williams observa que, de fato, numa sociedade de classes todas as crenças são fundamentadas em posições de classe, e assim são totalmente ou

---

<sup>36</sup> Cf. Alberto González Pascual *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Fundamentos, 2010.

parcialmente falsas (ilusórias). Em relação ao segundo sentido, Williams levanta dúvidas por achar difícil confrontar um conhecimento *científico*, fundamentado *na realidade*, e idéias falsas (as ilusões) disseminadas pela classe dominante. Quanto à terceira noção, pela sua “obviedade” gnosiológica, parece ter sido aceita por todo mundo que reconhece que o processo ideológico produz significados e idéias.

Das definições de ideologia propostas acima, se evidencia que: 1) não há um conhecimento *neutro*, conforme acreditava Mannheim, pois esse conhecimento sempre traduz a maneira como uma classe ordena, justifica e explica a formação social num discurso próprio, produzido em cada instância simbólica de uma formação social em uma determinada época; 2) há tantas visões de mundo numa determinada formação quantas forem as classes; 3) há concepções presas às formas fenomênicas da realidade e outras que a ultrapassam, indo até uma suposta essência; e 4) nem toda ideologia é “falsa consciência”. Por conseguinte, não existe apenas *uma* ideologia, mas tendências. Estas tendências exprimem as “representações” das diferentes classes sociais.

É neste sentido que se falava de *ideologia burguesa*, *ideologia pequeno-burguesa*, *ideologia proletária*. No caso do modo de produção capitalista e frente às profundas mudanças nas relações de produção (e relações humanas), só se pode falar de ideologias subordinadas a uma ideologia maior - a da classe dominante. É para este ponto, e para evitar reducionismo (do tipo “tudo é ideologia”), que Marx e Engels chamam a atenção e é nele que se configura, segundo Bosi (2010, p. 77), “o pensamento de resistência (contraideologia explícita)” na disputa pela hegemonia entre as classes.

## 1.2. Noção histórica da ideologia

Quando a palavra *ideologia* adquire o significado que tem hoje? Na sua moldura histórico-filosófica, a raiz da ideologia é uma só - e aponta para a Grécia. No mundo grego, a ideologia remetia à questão da *visão*, melhor dizendo: “da inteligência, do entendimento, da forma de considerar, conceituar, definir e compreender” a relação humana com o real num contexto histórico, no caso, o âmbito da *polis*. Todavia, modernamente, ou seja, a partir da Revolução Francesa, a ideologia passou a imantar outra concepção e a perseguir outras metas. Se na Antiguidade o conceito implicava “pensar o real” por meio da *visão*, na França do século XVIII passou a denotar “ciência das idéias” – estudo da percepção sensorial através da qual se chegaria às idéias.

A mudança de sentido ocorreu num contexto em que as certezas do mundo eram revisadas pelos *philosophes*, os pensadores que prestaram uma contribuição decisiva

para o ideário da Revolução. As postulações sobre a ideologia tratavam de um ramo específico do relacionamento dos organismos vivos com o meio ambiente. Por isso, não tiveram inicialmente um caráter pragmático ou um programa que fosse incorporado ao senso comum; nem, por outro lado, pareciam movidas por aquele impulso especulativo imantado pelo Iluminismo, movimento do espírito que punha em circulação idéias de transformação radical da visão do mundo. Essa ideologia que circulou de modo restrito e que mais tarde se difundiu no mundo cultural da época certamente não ignorava as convulsões políticas de seu tempo. Não obstante, o que importava à *idéologie* eram os conceitos abstratos estudados numa perspectiva empirista e sensualista.

Criada por um excêntrico aristocrata francês, Antoine Destutt de Tracy (1754-1836), que Löwy qualifica de “discípulo de terceira categoria dos enciclopedistas”, a “nova” ciência foi lançada estrepitosamente como um sistema de idéias que emprestaria à organização da sociedade um modelo eficaz originário da esfera da zoologia. No tratado *Eléments d’Idéologie* (1801), em que expunha suas idéias, Destutt de Tracy deixa claro que pretendia fazer uma análise materialista das ideologias, das crenças, numa perspectiva científica. Nada de metafísica religiosa. Na teorização de Destutt de Tracy, a “ciência das idéias” deveria ser uma ciência natural, pois as idéias se originam nas experiências humanas no mundo. Logo, a ideologia era uma parte da Zoologia, um ramo da Biologia. Quem procurasse usar esse sistema (essa “ciência”) precisaria ter um entendimento particular da natureza fisiológica da idéia e, ainda mais, um entendimento da interação entre os organismos vivos e a natureza, o meio ambiente.

Na mesma época em que na França surgia a palavra ideologia, revestida de seu enunciado “zoológico”, na Inglaterra ela aparecia nas interpretações de grandes teóricos da sociedade civil. Os ingleses foram mais refinados, mais científicos, digamos, no diálogo com a ideologia “inventada” pelos franceses. Em termos gerais, John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776), Étienne Condillac (1715-1780) e La Mettrie (1709-1751), entre outros filósofos da tradição empírica (Helvétius, Voltaire, Diderot, Holbach), já tinham uma percepção materialista da existência – as sensações, as impressões, os sentidos eram a chave para entendimento do mundo. Ou seja, conheciam o princípio, mas não tinham “boa mídia” fora do círculo restrito dos *scholars*.

Enquanto os metafísicos franceses tentavam entender as implicações da “ciência das idéias” em meio a debates tempestuosos, coube a um pensador obscuro, mas perspicaz, De Bonald, perceber por trás da mensagem da *nouvelle vague* da filosofia um

teor “subversivo”. A ideologia pregada por Destutt de Tracy era acusada de pretender substituir a metafísica: a filosofia *moderna* – denunciava o reacionário De Bonald - não vê outras idéias no mundo que não sejam as dos homens.

Napoleão Bonaparte simpatizava de início com os “subversivos” Destutt de Tracy e seu grupo. Até os protegeu, dando-lhes meios para difundir sua ideologia em instituições públicas. Mas os entusiasmados *idéologues* abusaram da confiança do protetor e caíram em desgraça. O próprio Napoleão fulminou o grupo - “rapazes de cabeça quente e entusiastas doidos” que queriam subverter a ordem e conspirar contra a glória francesa. Mais tarde, Napoleão atribuiria as infelicidades na França (a derrota dele diante dos russos, em 1812) à “metafísica difusa” dos *idéologues* e sua tortuosa insistência em ignorar o “coração humano” e “as lições da história”.

Segundo Raymond Williams, os *idéologues* – e até “os enciclopedistas”<sup>37</sup> - não pretendiam abalar o poder com pregações subversivas, mas demolir o edifício da metafísica. Para isso propugnavam com sua “ciência das idéias” a demolição dos fundamentos do empirismo (francês, inglês, alemão). O mundo real não passa de um zoológico, era a idéia. No fundo, não havia novidade nessa ideologia francesa – que atualizava a noção das idéias como “sensações transformadas” e que oferecia uma nova versão da linguagem como um “sistema de signos”. O mais escandaloso nas teses dos *idéologues*, argumenta Williams, é que elas estavam distantes da realidade do mundo, pertenciam à esfera das abstrações, não eram nem “científicas” nem “empíricas” e, em última instância, expressavam somente uma visão burguesa da existência humana.

Pode-se imaginar que a ideologia tenha sido um fiasco na França, depois de espinafurada por Napoleão e de ter entrado para “o linguajar corrente” com sentido pejorativo. Mas o fato é que, em outros países da Europa e nos Estados Unidos, a noção chegou a impressionar a *intelligentsia* na primeira metade do século XIX. Marx acompanhou a evolução do termo, que seria retomado e aplicado, no citado sentido negativo, na *Deutsche Ideologie* e em escritos posteriores sobre política e economia. Na sua expressão alemã, o vocábulo seria popularizado pelo marxismo, no século XX, com uma história tão tortuosa quanto a que teve na era napoleônica - porque a essa altura a ideologia já não designava apenas “uma teoria explicativa, mas a *própria coisa* a ser

---

<sup>37</sup> Os assim chamados “enciclopedistas” eram escritores de origem burguesa (Voltaire, Diderot, La Mettrie) ou modesta (Rousseau, Condillac), que procuravam se impor ante a elite sócio-cultural da França unicamente por meio de seus escritos. Esses intelectuais, e mais os aristocráticos Holbach e Montesquieu, foram reunidos em 1746 para compor o que seria a famosíssima *Encyclopédie*, obra que, em dezessete volumes de texto e onze de ilustrações, sintetiza o espírito do Iluminismo.

explicada”. Na arqueologia da noção, vejamos alguns aspectos de seu desenvolvimento difícil desde a famosa elaboração de Marx e Engels.

Em termos gerais, *A ideologia alemã* (1846) nada tem a ver com os *Eléments d'Idéologie* de Destutt de Tracy. Obra *sui generis*, ela visa responder a grandes questões do marxismo: a emergência do proletariado como classe e partido; a luta pela superação da hegemonia burguesa e a conquista do poder pelos trabalhadores; e a abolição da propriedade privada, entre outros. O conteúdo aparente de *A ideologia alemã* remete, contudo, a um acerto de contas entre filósofos: Marx e Engels contra os jovens neo-hegelianos alemães, os socialistas utópicos franceses, os empiristas ingleses. Ou seja, uma “santa família” de *idéologues* distanciados do mundo das relações reais, da verdadeira vida social e econômica e que tentavam convencer os homens de seu tempo de uma supremacia das idéias sobre a práxis. Esses pensadores, segundo a acusação de Marx e Engels, pairavam nas nuvens, fazendo o jogo das classes dominantes e interpretando as relações materiais dominantes meramente como idéias.

### 1.3. Perspectivas do marxismo

Marx e Engels caracterizaram a ideologia de forma negativa nos seguintes termos:

A consciência não poderia ser nunca mais do que a existência consciente, e a existência dos homens em seu processo de vida real. Se em toda ideologia os homens e suas circunstâncias aparecem de cabeça para baixo, como numa *camera obscura*, esse fenômeno surge tanto de seu processo de vida histórico como a inversão dos objetos na retina surge de seu processo de vida físico.

À luz dessa conceituação, a ideologia foi aceita, contestada e deturpada no curso do turbulento século XX. Durante esse período, com maior ou menor intensidade, a aplicação mecanicista da conceituação de ideologia deu lugar a toda sorte de mal-entendidos. Graças ao recuo histórico e crítico que é possível hoje, podemos tentar constituir um modelo teórico preciso e coerente de suas “múltiplas determinações e sua interação, de suas variações e transformações”. Com esta metodologia, pretendemos abordar a problemática ideológica na arte em geral e na esfera cinematográfica.

Na construção deste modelo teórico, seguindo a heterodoxa recomendação de Paul Feyerabend (1924-1994) sobre o modo como se deve dialogar com teorias antigas, contextualizaremos a formulação marxista sobre ideologia tendo como eixo a analogia do processo de ilusionismo ideológico em *A ideologia alemã* e a confrontaremos com a

descrição do sistema ótico configurado na *camera obscura* – a qual, segundo Marx e Engels, induzia o observador a uma visão deformada, invertida, do homem e da realidade. Não resta dúvida: Marx teve uma intuição fulgurante ao propor a metáfora da *câmara escura* para caracterizar o processo ideológico. Mas é inegável também que, conforme a explicação de Sarah Koffman mais atrás, ele não desenvolveu a intuição até o conceito. Mesmo com o “retoque” de Engels, a formulação ficou algo *frouxa*, desfocada.

As concepções de Marx e Engels sobre ideologia respondiam a uma demanda específica no horizonte do confronto de concepções filosóficas sobre o homem e o mundo na Europa do seu tempo. Como dissemos, eles tinham um alvo: os já mencionados jovens hegelianos e os filósofos idealistas franco-alemães comprometidos com a burguesia europeia. À época, como hoje, os adversários (filósofos, politólogos, líderes políticos) criticavam a “ênfase excessiva”, “a postura polêmica” e o “agressivo autoritarismo” de Marx e Engels. Ambos, porém, se recusavam categoricamente a contemporizar: afinal, tratava-se de uma *ruptura* radical com as instituições, as práticas e a ética de uma ordem social injusta e uma perspectiva filosófica mistificadora. Daí a estratégia discursiva que consistia em incitar o observador a se questionar sobre a *falsa consciência* em práticas sociais reais. Essa estratégia visava produzir um “antagonismo violento, irreduzível”, entre a práxis e a teoria, entre a realidade e a mistificação.

Marx e Engels identificavam na sociedade europeia do século XIX a existência de dois blocos opostos: a burguesia e o proletariado. Para eles, o confronto entre trabalhadores e burgueses não ocorria apenas no mundo do trabalho, mas também no plano das idéias. Ou seja, essas classes estavam divididas também em termos de visão do mundo. O pensamento proletário era um conjunto de idéias, valores e aspirações dos trabalhadores e da classe social mais baixa, que à época viviam miseravelmente, trabalhavam mais de 14 horas por dia e começavam a participar da revolução industrial na Europa. Eles não tinham nenhum tipo de vantagem, regalia ou direito. Às idéias dos trabalhadores contrapunham-se as idéias dos burgueses (proprietários, patrões), empenhados em manter sua hegemonia. *Ideologia*, portanto, era para Marx esse conjunto de idéias que cada classe possuía – e de como cada uma via a outra.

No entanto, a definição de Marx e Engels nunca deixava claro se eles estavam preocupados com o problema das idéias (o modo como eram veiculadas para iludir os trabalhadores) ou com questões da prática política (a possibilidade de a classe proletária se conscientizar e lutar pelo poder). Em outros escritos, para elucidar este aspecto, eles

chamavam de ideologia uma “forma falsa” com que a classe dirigente justificava atitudes e políticas antioperárias. A palavra ideologia significava então uma explicação errada, uma explicação intencionalmente falsa dos fatos que aconteciam na luta entre as classes. Dir-se-ia que a classe dominante “inventara” a ideologia para legitimar relações de poder existente, preservar sua hegemonia através de um conjunto de princípios que representavam ilusoriamente a realidade. Nesse processo, os homens eram convencidos de sua liberdade e autonomia quando, na verdade, eram manipulados, iludidos.

Esse conceito de ideologia fez parte das lutas políticas do século passado e era usado sem uma definição precisa até que Lenine começou a ver a questão das idéias diferentemente de Marx e Engels. O líder bolchevique sabia que tanto os trabalhadores como os patrões tinham idéias próprias, específicas, e que havia duas ideologias na sociedade - a *ideologia proletária* e a *ideologia burguesa*. Lenine contestava assim aquela idéia de que ideologia é uma coisa falsa, usada para enganar, para explicar os fatos de maneira errada. A palavra ideologia deixou de ter sentido único.

Nessa época, numa Europa assustada com o “espectro do comunismo” após a Revolução Russa, houve uma redefinição da “ideologia proletária”. Tudo começou quando a classe trabalhadora se integrou à vida cultural da sociedade burguesa, passando a comprar mais e a ter melhores condições de moradia. Nessa “integração”, comenta Ciro Marcondes (1997), as idéias dos burgueses começaram também a fazer parte das idéias dos trabalhadores, e para isso foi fundamental o surgimento e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa (rádio, cinema, imprensa), poderosos agentes de ideologia.<sup>38</sup> Os problemas políticos e econômicos que tinham sido importantes nas lutas dos trabalhadores estavam sofrendo a concorrência de problemas de natureza ideológica. Ou seja, desse momento em diante, a luta que era prática, visível (de operários se confrontando na porta da fábrica, na linha de montagem, em piquetes etc.) passou a realizar-se também na “cabeça das pessoas”.

**Inversão de sentido.** Sobre as variações de sentido da expressão *ideologia* em Marx e Engels, Claude Prevost (1973) esclarece: havia, de início, um primeiro sentido, enunciado em *A ideologia alemã*, segundo o qual a ideologia aparece como imagem invertida, deformada, do real. Nesta acepção, a ideologia se opõe à verdadeira consciência, ao conhecimento. No segundo sentido, segundo Prevost, a ideologia é concebida como *expressão*, a “expressão espontânea de uma classe e de sua prática,

---

<sup>38</sup> Cf. *Ideologia*. 9ª. ed. São Paulo: Global, 1997, p. 17.

reflexo simples projetado mecanicamente pelo jogo das infra-estruturas”. Quando os críticos marxistas adotam uma ou outra dessas abordagens, caem no mecanicismo.<sup>39</sup>

As ideologias têm também uma existência “material” nas instituições, um caráter *orgânico* e organizador enquanto práticas que orientam a vida concreta dos indivíduos. Uma ideologia não é, então, somente um sistema de idéias, mas também um conjunto estruturado de imagens, de representações, de mitos que determinam certos tipos de comportamentos, de práticas, de hábitos, e que funcionam, como mostrou Althusser, como verdadeiro inconsciente<sup>40</sup>. A esse respeito, Gramsci observa que as ideologias são historicamente necessárias e válidas na medida em que organizam as massas humanas, formam um terreno onde os homens se movimentam e onde eles adquirem consciência de sua posição e lutam etc.<sup>41</sup> Por isso, pode-se dizer que os homens *às vezes* se servem da ideologia mas, do mesmo modo (e até antes), são produzidos e postos em movimento pela ideologia, por aquilo que funciona como um verdadeiro *inconsciente cultural*. Fortemente influenciado por Freud nesse entendimento, Althusser chegaria mesmo a declarar que “a ideologia é eterna, exatamente como o inconsciente”.

**Ideologia neomarxista.** O conceito de ideologia, de fato, foi caricaturado de maneira acintosa por algumas correntes da esquerda que se identificavam com o marxismo. Em sua maioria, elas se originavam de linhas radicais de trabalho do final dos anos 50 e começo da década de 60. Sob o pretexto de “desconstrução” do marxismo, por exemplo, o estruturalismo e tendências afins cometeram toda sorte de falcatruas. Formas elevadas de reflexão foram hipertrofiadas por reelaborações nem sempre autorizadas. Noutra pólo, o marxismo virou, na expressão irônica de Perry Anderson, o “playground dos acadêmicos dos “estudos culturais” – um campo repleto de sub-sociólogos e intérpretes da doutrina movidos pela ânsia de “popularizar” a ideologia e adaptá-la aos novos tempos. Essa tendência prevaleceu nos Estados Unidos e na Inglaterra, onde os *cultural studies* se disseminaram sem qualquer critério.

A revalorização das idéias de Marx, no plano teórico-prático, começou efetivamente na década de 1930. Com Gramsci e alguns poucos, o marxismo autêntico

---

<sup>39</sup> Esta avaliação de Claude Prevost, em *Littérature, politique et idéologie* (1973) se reveste de dupla importância por refletir a posição de um dos principais teóricos do Partido Comunista Francês no debate sobre a revisão da política do PCF no congresso de Argenteuil em 1966; e porque ela foi contestada com virulência pela revista *Cahiers du Cinéma* (n. 242/243), então filiada à extrema-esquerda do marxismo-leninismo. No texto “Combattons le révisionisme dans la culture”, Prevost e o PCF são acusados pelos *Cahiers* de revisionismo ideológico a serviço de uma concepção pequeno-burguesa da cultura.

<sup>40</sup> “Idéologie et appareils idéologiques d’Etat”, *La Pensée*, n. 151, p. 21-33.

<sup>41</sup> Gramsci, *Oeuvres choisies*, Editions Sociales, 1959, p. 74.

sobreviveu às convulsões hermenêuticas suscitadas pelos revisionistas marxistas (ou pseudos). Também sobreviveu à concepção “reduzivelmente sociológica da ideologia” (Georg Plekhânov), às leituras *evolucionistas* (de Karl Kautsky, sucessor de Engels), ao *determinismo econômico* (de Paul Lafargue, genro de Marx) e até ao oportunismo político (de Lenine, que “refez” o marxismo para transformá-lo na ideologia do “seu” socialismo). Embora menos influentes, outras correntes acabaram por desfigurar o corpo doutrinal do marxismo – mesmo quando ele parecia se revigorar graças à (re)descoberta das *Grundrisse*,<sup>42</sup> obra que se poderia qualificar de “iluminadora”, pois nela Marx esboçava a crítica da economia política desenvolvida em *O Capital*.

O tema da ideologia sofreu um refluxo na batalha travada por ocasião da II Internacional Comunista. No confronto de doutrinas nessa arena política, saíram vitoriosas as tendências ortodoxas inspiradas ou ditadas pelo socialismo soviético: em economia, filosofia, ciência e cultura a inflexão era no sentido de um materialismo mecanicista, um sociologismo vulgar, a supervalorização da técnica nas relações de trabalho. Nos debates nessa época, *A ideologia alemã* foi praticamente ignorada, assim como a filosofia da práxis e a autonomia da estética. No clima geral de desconfiança da II Internacional, a questão ideológica e o conceito filosófico de indivíduo (de “pessoa”) pareciam heresias. Ao mesmo tempo, secundarizada, a ideologia ficou restrita à epistemologia de filósofos (Lukács), filólogos (Mikhail Bakhtin) e críticos (a Escola de Frankfurt). Nessa marginalidade, porém, estes pensadores produziram um verdadeiro *corpus* marxista nas esferas da cultura, da literatura, das artes.

**Imagem dialética.** No atinente ao tema do nosso trabalho, as reflexões destes pensadores sobre o cinema teriam menos ressonância que as de Walter Benjamin. Mais do que Adorno, Horkheimer e Marcuse, o autor de *Origem do drama barroco alemão* percebeu o significado das imagens em geral, e em particular o significado da *imagem dialética* nos fenômenos empíricos, grandes ou pequenos. Benjamin acreditava nas “iluminações profanas” do cinema, uma arte que rompia com noções engessadas de continuidade e descontinuidade na compreensão do real. Na era das máquinas, de uma miríade de informações que transmitiam conhecimentos de escassíssima durabilidade, superficiais, a dimensão do conhecimento e da apreensão do real experimentava uma ruptura essencial. A própria arte era alvo dessa ruptura com o desaparecimento da aura do único, do singular, do original e o advento da reprodutibilidade técnica.

---

<sup>42</sup> Os *Grundrisse*, assim como a *Deutsche Ideologie*, só foram reconhecidos *a posteriori*. Publicados em 1939, o volumoso manuscrito era uma incógnita para a maioria dos teóricos, inclusive Gramsci.

O influente ensaio de Benjamin se somava a textos de nomes-chave do marxismo social (Hauser, Léfèbvre, Balázs, Kracauer etc.) que acreditavam no poder da imagem fílmica para fazer com que os homens do século XX enxergassem na “tela ideológica” coisas que seus antepassados não viram. No tocante à sua influência sobre a teoria do cinema, o texto de Benjamin representa, sem dúvida, um marco exegetico. Contudo, no começo dos anos 1970, o ensaio “Idéologie et appareils idéologiques d’Etat”, de Althusser, foi transformado em outro paradigma instigante para uma visão ideológica da arte, e mais precisamente, para a crítica cinematográfica de esquerda. O ensaio althusseriano se inscrevia no processo de revisão do marxismo-leninismo iniciada após o XX Congresso do PC da URSS, no qual Nikita Krushev denunciou os crimes da era Stálin e deu sinal verde para um “degelo” político e cultural.

No fluxo dessa releitura, comunistas e não-comunistas reviram as “imagens dialéticas” de Benjamin, descobriram a “filosofia da práxis” de Gramsci e conheceram a “teoria crítica” de Adorno, Marcuse e Horkheimer. Também foram apresentados às concepções de Bakhtin e dos formalistas do Leste Europeu no campo de uma lingüística ideologizada. Althusser, filósofo do PC francês, dedicou-se a uma revisão do marxismo-leninismo e da teoria da ideologia (“o próprio princípio do materialismo dialético”). A perspectiva althusseriana, acolhida com entusiasmo na década de 1970 entre críticos das revistas *Screen* (inglesa) e *Cahiers du Cinéma* (francesa), adotava a noção negativa de Marx para a ideologia, relativizando-a. Para ele, o que os homens representam para si mesmos (na ideologia) nunca é o mundo tal como efetivamente existe, e sim a marca nele (no mundo) de uma intervenção humana. (ALTHUSSER, p. 81)

Na controvérsia suscitada pelas teses althusserianas, uma delas ainda preserva certa eficácia: a dos aparelhos ideológicos de Estado. Segundo a formulação de Althusser, o Estado não pode exercer a supremacia política usando como meio exclusivo a repressão. Por isso, “lança mão da ideologia para organizar um consenso que subordine classes e parcelas dominadas aos desígnios do condomínio de poder, legitimando-os”. Não apenas o Estado, mas também os aparelhos ideológicos que reproduzem a ordem dominante (em maior ou menor grau de articulação com as instituições estatais) têm a possibilidade de matizar os discursos (entre estes aparelhos, destacamos os meios de comunicação de massa, que desenvolvem processos de significação, orientando as mensagens para a inculcação de determinados fins).

O confronto ideológico althusseriano gira essencialmente em torno da luta pelo poder, pela hegemonia. O poder traduz-se em mecanismos de domínio sobre o sentido e passa a ser um *discurso* sobre a sociedade, a política e a cultura. O bloco dominante, para subordinar as outras classes, empenha-se numa permanente transformação de valores e costumes na sociedade civil, campo da disputa de poder e de influência ideológica. Mas a classe dominante, na perspectiva de Gramsci, está longe de ser uma expressão uniforme, um bloco compacto. Por outro lado, embora se apresente como universal, a ideologia não emana automaticamente da classe dominante, mas resulta de medições de forças entre as frações do bloco dominante. É através da ideologia que se conserva unido um bloco social heterogêneo e se exerce a hegemonia.

A noção althusseriana de representação provém de Marx. Para Marx, qualquer formação social constitui uma “totalidade orgânica” que compreende três “níveis” essenciais: o econômico, o político e o ideológico. Estes níveis têm estruturas próprias, mas articulam-se conjuntamente sob a forma de uma estrutura global. Como os homens vivem em estruturas separadas, e desconhecem as realidades política, econômicas e sociais em que agem, precisam de representações de seu mundo e dos outros. Segundo o diagrama clássico de Marx, a sociedade seria algo como um edifício no qual uma super-estrutura (jurídico-política) repousa sobre a infra-estrutura da base (os alicerces econômicos). A ideologia estaria disseminada em todas as partes do edifício. No edifício das artes, a introdução da ideologia não proporcionou coesão e ajuste. Ao invés disso, a “ideologização da estética” desestabilizou os alicerces sobre os quais estava fundada a concepção clássica da arte (inclusive o cinema). E noções consagradas, sobretudo aquelas relativas à visualidade, que adquiriu importância extraordinária no mundo atual, começou a ser questionadas, como vamos demonstrar a seguir.

#### **1.4. Idéia, imagem, forma**

No cinema em geral, um dos traços fundamentais da ideologia (verdadeira ou falsa do ponto de vista da realidade) é a sua objetivação numa *forma* (estruturada ou articulada por meio de imagens). Ao justificar esta tese, Jean Baudrillard (1985) alega que, para Marx, “a objetividade da produção material não consiste na sua materialidade, mas na sua *forma*”. Por isso, a mesma redução analítica pode ser aplicada à ideologia, “cuja objetividade não está em sua “idealidade”, isto é, em uma realista metafísica de conteúdos do pensamento, mas na sua *forma*“. Nos termos desta colocação de

Baudrillard, poderíamos dizer que os filmes “pensam” por meio de *formas*. Então, a “consustancialidade entre pensamento e imagem” caracterizaria ontologicamente o cinema como “visualização cognitiva” da realidade.<sup>43</sup> As imagens cinematográficas seriam processos de revelação do real e dos mistérios humanos e mostrariam aspectos do mundo exterior invisíveis a olho nu (KRACAUER, 1960, p. 46).

Nem todo mundo compartilha esta concepção do cinema como conhecimento através da representação visual. De fato, vários estudiosos a problematizam, nos planos ideológico, estético e filosófico. O questionamento desta noção ultrapassa a escolástica *disputa delle arti*, a questão da hierarquia das artes na representação do mundo, e envolve um *leitmotiv* essencial: o conflito entre a visão mágico-analógica (a *inventio*, a *fantasia*) e a visão objetivista (a episteme da experiência clara, evidente) do universo. Para alguns *scholars*, a modalidade cognitiva do cinema enquanto arte da visão deve ser relativizada, pois as imagens fílmicas seriam conotações imprecisas do real, configurações formais moduladas pelo maleável “princípio da semelhança”. O ceticismo com relação ao privilégio do cinema de dar a conhecer o mundo por meios audiovisuais é, por outro lado, reforçado pela suspeita na ideologia, entendida no marxismo dogmático como um processo de falseamento do real, uma representação invertida à maneira daquela consubstanciada na *camera obscura*.

Não obstante a marcante desconfiança dos teóricos e/ou filósofos da arte<sup>44</sup> no atributo da visualidade para uma representação do mundo, a ideologia cinematográfica insistiu em orientar sua abordagem do real em consonância com o pressuposto imagético. Todo o aprimoramento do dispositivo cinematográfico (em termos de tecnologia, de luz, de cor, de som, de formato da imagem) foi direcionado neste sentido. Foi por isso que vimos o cinema, sem qualquer alergia à ciência, chegou a importar, entre outras, certas noções do matematismo (algébrico, não geométrico) de índole visual (a *proportio*, o ideal renascentista da perspectiva). No “*cogito da visão*”, portanto, não há incongruência na maneira como os filmes registram o mundo (uma especulação mais voltada para a sabedoria do que para o saber, para a *sophia* do que para a *mathesis*) e a

---

<sup>43</sup> Essa caracterização de Wilhelm Dilthey (1867-1893) sobre o modo de pensar na Renascença serviu de paradigma no debate em torno da visualidade até as vanguardas dos anos vinte do século XX. Ver José Guilherme Merquior, in *Saudades do carnaval: introdução à crise da cultura*. Forense, 1972, p. 20.

<sup>44</sup> Sobre o ceticismo quanto à visão entre os modernistas, ver, entre outros, Rosalind Krauss (*The Optical Unconscious*, MIT Press, 1993), Jonathan Crary (*Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1990), Martin Jay (*Downcast Eye: The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1993) e P. Adams Sitney (*Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press, 2002,

episteme da ciência moderna (o cinematógrafo é a emanção em linha reta de uma tradição científica, no âmbito da ótica). Do ponto de vista filosófico, também inexistente incompatibilidade entre cinema (arte da imagem) e ideologia (teoria de conhecimento): na sua acepção grega, o termo *idéia* corresponde ao verbo “ver, o que significa dizer que a *idéia* é algo que formamos a partir da visão do mundo e das coisas”.

E quanto à interação do cinema com a ideologia marxista? No marxismo do século XX, já dissemos, a teoria da ideologia é conceituada como uma pressão deformadora sobre o conhecimento da realidade. Do ponto de vista científico, a ideologia não seria, portanto, um confiável processo de revelação de aspectos obscuros da realidade. Mas o cinema, segundo Kracauer e outros teóricos (Jean Epstein, Béla Balázs, Dziga Vertov), se aproximaria da essência da realidade ao usar dispositivos tecnológicos (primeiramente, a câmara) que lhe permitiam penetrar a superfície do mundo. Benjamin reconhecia esta virtude ao escrever que o cinema enfatiza pormenores ocultos dos objetos e dos ambientes, combina o inconsciente ótico e o inconsciente pulsional e faz-nos vislumbrar “os mil condicionamentos que determinam nossa existência” (BENJAMIN, 1987, p. 187). Graças à câmara, nossa percepção do mundo e da realidade se expande por todas as esferas - desde a economia até à superestrutura.

Para Benjamin, a teoria marxista ajudava a explicar principalmente as “tendências evolutivas da arte” e sobretudo o impacto da “imagem dialética” do cinema (“através do efeito de choque de suas seqüências de imagens”). Os materiais epistemológicos do marxismo permitiam responder às indagações no campo da filosofia (o materialismo dialético), da sociologia e da história (o materialismo histórico ou desenvolvimento das formações sociais), da economia política (que trata das relações de produção) e da política (a luta das classes para o controle do Estado). E a ideologia? Benjamin não relaciona explicitamente a arte com a ideologia. Essa oclusão de modo algum compromete a força e originalidade do seu ensaio. Ademais, como alega Michel Verret (1967), o próprio Marx não inscreveu as artes no diagrama da ideologia em que divide a sociedade em infra-estrutura e superestrutura. Para o filósofo, as concepções artísticas (consciência fenomênica inerente à estética) estariam implícitas nas concepções filosóficas (consciência essencial). (VERRET, 1967, p. 115)

**Mundo/simulacro.** Na linha de raciocínio que remete à consciência fenomênica mencionada acima, vejamos qual foi o percurso da teoria da ideologia, o modo como ela se manifestou desde sua gênese até sua formulação por Marx e Engels. O pensamento

sobre a ideologia pode ser localizado entre os gregos. No cerne das reflexões de Parmênides e Epicuro, de Demócrito e Heráclito, de Platão e Aristóteles, numa variada linhagem de *sofistas* (Protágoras, Sócrates) e *cínicos* (Antístenes, Diógenes) que se dedicaram às especulações sobre o ser e o mundo, surgia sempre a questão crucial: “o que é o conhecimento?” No entanto, foi Platão (c. 428-347 a.C.)<sup>45</sup> quem ofereceu a primeira caracterização da ambigüidade da representação das idéias ou essências (*eidós*) e dos atos ou ações humanas (*energeia*). Na *República*, na famosa passagem da Caverna, Platão adverte seus contemporâneos: não confundam imagens e sombras (“fantasmas representados nas águas e sobre a superfície dos corpos opacos, tersos e brilhantes”) com seres reais. No julgamento de Platão, esse ilusionismo deformava o conhecimento da realidade do mundo. (KONDER, 2002, p. 15)

Para o filósofo grego, o artista plástico seria um impostor, que imita a aparência das coisas. A imagem, segundo Platão, “pode se parecer com a coisa representada, mas não tem a sua realidade”. É uma imitação de superfície, mera ilusão de ótica. O pintor produz um simulacro [*eidolon*], ou seja, uma representação falsa, uma representação do que não existe ou do que não é verdade, engodo, imagem [*eikon*] destituída de realidade, como as visões do sonho e do delírio, as sombras projetadas no chão ou os reflexos na água. Nesse sentido, a atividade do pintor – como a dos produtores de imagens - enganaria os sentidos e a inteligência, levando ao culto dos simulacros [*eidolon latreia*], uma forma não religiosa da idolatria tão disseminada na era moderna.

De acordo com Arlindo Machado (2001, p. 13), a crítica platônica dos simulacros, ao refutar categoricamente a imagética se apóia numa crença cega na palavra escrita como única fonte de conhecimento, de verdade. Os filósofos identificam a razão com a palavra *logos*, que no grego clássico é “verbo”, “palavra”, resultando daí o inevitável corolário de que a razão só pode ser *verbal* - *razão* e *palavra* seriam a mesma coisa. O mundo das imagens, ao contrário, seria o domínio dos “sem razão”. Por isso, a cultura desconfia do olho e acredita na palavra. Essa desconfiança dos bens pensantes cultores do *verbo* (filósofos, escritores) pelos espectadores se prolongaria ao longo dos tempos, chegando até o século XX, quando do surgimento do cinema.

O desprezo platônico pela imagem não impediu a reflexão sobre a natureza da representação na época áurea da filosofia grega. O interdito da imagem, no primeiro ciclo do iconoclasmo, ocorreu nas culturas judaico-cristã (a *Bíblia* e seus livros,

---

<sup>45</sup> Ironicamente, historiadores do pré-cinema inscreveram Platão entre os “precursores” da sétima arte. E essa alegoria da Caverna tem sido usada por inúmeros teóricos da ontologia do cinema.

“Êxodo”, “Levítico”, “Deuteronômio”, e a *Torá*, que anematizam explicitamente a representação visual) e islâmica (o *Corão*, que reprime, mas admite certa iconografia). Na Grécia antiga, o iconoclasmo não foi adotado como no Império Bizantino (séculos VIII e IX), quando foram proibidas a produção, a disseminação e o culto das imagens e os adeptos da iconofilia e da iconolatria perseguidos e executados. (MACHADO, p. 10)

**Imagens e espetacularização.** Durante mais de um século, os imperadores romanos não perdoavam os fazedores e admiradores de imagens. A restauração do culto aos ícones só aconteceria em 843, no Império Bizantino. A terceira investida contra as imagens, no quadro fornecido por Machado (p. 10), se verificaria já na Idade Moderna, com a Reforma protestante. Nesse aspecto, tanto Lutero como Calvino se afinavam contra a *idolatria*. Para os protestantes, as imagens eram simulacros intoleráveis. Deus e o mundo só poderiam ser representados pela Palavra. Nos tempos modernos, a fúria iconoclasta também chegaria ao mundo católico. Mas entre os protestantes a desconfiança persistiu a tal ponto que até à primeira metade do século XX comunidades evangélicas não admitiam que seus fiéis fossem às salas de cinema ou vissem televisão.

Nesta perspectiva, somente as essências platônicas simbolizavam a possibilidade de uma harmonização entre o ente superior e o mundo, entre a realidade e uma ordem social. Um século após Lutero, Pascal abominaria a imagem: “Que coisa vã a pintura”, registrou ele em seus *Pensamentos*. Em contrapartida, Descartes se entusiasmou ante a tecnologia da visão, a perspectiva e a *camera obscura*. Segundo Martin Jay (1993), o filósofo do *cogito* chegou a ser considerado um dos “fundadores do moderno paradigma visual”.<sup>46</sup> Mas na Idade Moderna se repetiria a intolerância à imagem como idéia, uma intolerância originária da Grécia e da Idade Média e que adviria aos tempos atuais com outra roupagem, num neoplatonismo percebido até entre intelectuais progressistas. Ao comentar o aluvião de imagens na era atual, Olgária Chaim Feres Matos escreve:<sup>47</sup>

O mundo moderno é caverna ao ar livre onde tudo se mostra e se expõe. Cultua as aparências, cultiva ilusões pela imitação-falsificação múltipla e variada de objetos e situações, criando simulacros – dimensão própria a experiências fantasmáticas, como fantasmagórico é também o mundo fetichista das mercadorias. Platão e Marx, por diferentes razões, revelam um modo de autonomização das imagens com respeito à realidade que pretendem substituir – e isso, em um sentido limite, é experiência alucinatória. (MATOS, 1999, p. 9)

<sup>46</sup> Sobre a relação de Descartes com a imagem, a representação e a mente, ver as descrições de Jonathan Crary (*Techniques of the Observer*), Martin Jay (*Downcast Eyes*), Sarah Kofman (*Camera obscura de l'idéologie*) e Paul Ricoeur (*Le conflit des interpretations*).

<sup>47</sup> “Um mundo ao revés”, Caderno Mais, *Folha de S. Paulo*, 7 novembro 1999.

Ao mesmo tempo em que Guy Debord via com desdém a espetacularização do mundo através da imagética<sup>48</sup>, um teórico da Unesco, Enrico Fulghinoni, considerava a questão numa perspectiva mais positiva, mais civilizacional (no seu famoso livro *La civilization de l'ímage*, 1972). Em vários momentos da sua obra, Fredric Jameson se refere à “superabundância de imagens” que caracterizariam o “pós-moderno”, no qual a imagem teria se transformado na principal forma de difusão de mensagens. O enfoque de Jameson é dialético: na “vasta coleção de imagens” em circulação, nem todas são negativas. Contrariamente a Jameson, autores “apocalípticos” apregoam que a proliferação das imagens influencia a atividade humana com uma pregnância ideológica que praticamente subtrai a civilização da escrita (MACHADO, 2001, p. 16).

Debord condena indiscriminadamente as imagens sem admitir que elas possam ser tanto um instrumento de mistificação quanto uma arma a serviço das classes (ainda) não hegemônicas. Para Mario Perniola (1989, p. 100), Debord reduz *todas* as manifestações da vida social contemporânea a uma espetacularização degradante, que nega as tradições políticas ocidentais. Perniola não é tão pessimista quanto Debord ou Baudrillard sobre a espetacularização imagética do mundo contemporâneo. Mas o teórico italiano duvida do êxito de uma reação crítica à perversão do universo dos *mass medias*, sobretudo porque a *intelligentsia*, cooptada, participa da mistificação.<sup>49</sup> Segundo Baudrillard, a *overdose* de imagens faz parte de uma estratégia para “constituição de um mundo à parte, um mundo que se oferece ao espectador como um *ersatz* do mundo real”, com uma “desrealização fatal” do mundo humano que conduz à sua substituição por uma “hiper-realidade”. (BAUDRILLARD, 1985).

A espetacularização do mundo através das imagens é um processo inexorável da civilização contemporânea, ao contrário do supõem os novos iconoclastas. A poderosa indústria do imaginário conta com o dispositivo imagético para evidenciar o sentido de uma nova ordem da significação da realidade. As artes e a comunicação, que constituem a expressão maior da cultura de massa e desta indústria do imaginário, participam ativamente desta transformação ao aprimorar seus modos audiovisuais de modo a nos

---

<sup>48</sup> Com uma envezada leitura de Marx e Feuerbach, Debord substituiu o conceito marxista de “mercadoria” pelo equivalente de espetáculo. Segundo ele, o capitalismo antigo produzia e acumulava mercadorias ao passo que o atual capitalismo, de inflexão neoliberal, produz e acumula imagens espetaculares da existência, da realidade, do mundo. Mas essa “espetacularização” concebida por Debord tem mais afinidades com o simulacro platônico que com a mercadoria marxista: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. Em *La société de le spectacle*, p. 25.

<sup>49</sup> Esta cooptação foi investigada por vários estudiosos. Mas as denúncias mais incisivas foram feitas, a nosso ver, pelos franceses Pierre Bourdieu e Jean Baudrillard e o brasileiro Octavio Ianni.

oferecer uma visão totalizadora do real, e até - por que não? - do hiper-real. Segundo David Harris (1996), quer queiramos ou não, vivemos em uma “sociedade de signos” que se contrapõe à sociedade “real” – uma sociedade na qual todos os dispositivos da mídia são usados exaustivamente para nos comunicar algo sobre nós e os outros.

### 1.5. A dimensão do visual: a esfera da cultura

Todas estas considerações nos devolvem à “ideologia” e a um conceito que não se originou no marxismo nem se limita a ele. Mas por mais de 150 anos tem sido hegemônica a “versão” marxista da ideologia na cultura e no cinema - arte intrinsecamente associada a representação do homem e expressão do real. Ainda que Marx não tenha situado as artes no edifício da ideologia, elas estão lá, acomodadas num compartimento onde também se localiza o cinema, a mais jovem das manifestações artísticas. Dominique Noguez (1977, p. 46) aloca duplamente o cinema no esquema da ideologia: primeiramente, enquanto *forma ideológica*, isto é, como estágio “superior” da organização social (a superestrutura). Na *Deutsche Ideologie*, assim como em outras descrições filosóficas (até em *O Capital*), Marx e Engels usam “termos premonitoriamente cinematográficos” (câmara escura, imagem invertida, reflexos etc.). Fora da ordem estética, Noguez reivindica para o cinema um lugar no edifício da ideologia com um argumento ponderável, agora de natureza econômica (infra-estrutura): os filmes, diz ele, em virtude de sua produção em escala industrial, são mais assimiláveis a mercadorias que quaisquer outros produtos culturais.

O estudo do cinema enquanto forma simbólica, e também enquanto pensamento por imagens, implica um entendimento do conceito de *cultura*, que é tão difícil quanto o conceito de ideologia. O fenômeno cultural é incontestavelmente relevante para uma compreensão do mundo em que vivemos e dos modos pelos quais o representamos com as imagens cinematográficas. Estudar o fenômeno cultural pressupõe, assim, o estudo do mundo sócio-histórico como um sistema de significações. Não poderia ser de outro modo se seguirmos a lição de Gianbattista Vico em sua *Ciência nova* (1725-1744): o mundo da sociedade civil, afirma Vico<sup>50</sup>, foi feito pelo homem e por isso deve-se esperar que ele se interesse por conhecê-lo. Entendido assim, o conceito de cultura remete-nos a princípios da sociedade civil que podem ser descobertos “no interior de

---

<sup>50</sup> Cit. in Raymond Williams, *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 14.

nossa própria mente” – e por inferência, no âmbito das formas culturais, das expressões estéticas por meio das quais se manifesta o desenvolvimento social.

**Civilização da imagem.** O conceito de *cultura* tem uma longa história e já o introduzimos nesta pesquisa. Nosso objetivo aqui, ao retomá-lo, não é oferecer um histórico global de suas diferentes acepções, no passado e no presente. O que nos interessa é indicar algumas das principais linhas da cultura numa civilização marcada pela imagem – e sobretudo pelas formas simbólicas da arte mais significativa do século XX, o cinema. A arte cinematográfica, na reflexão axiológica de Gilles Deleuze, não se confunde com as outras “que visam antes de tudo um irreal através do mundo”. No cinema, afirma o filósofo-cinéfilo, é o próprio mundo que se torna um irreal. Esta “miraculosa” manifestação artística surgiu, se desenvolveu e descobriu suas próprias leis para atingir a perfeição e para ser, conforme proclama o historiador Leon Moussinac (1946), “a própria expressão, audaz, poderosa, original, do ideal dos novos tempos” – a expressão da cultura do século das máquinas e das ideologias.

Arte resultante do “cruzamento da magia e da ciência” – para usar a expressão de Adorno em carta a Benjamin –, o cinema poderia ser estigmatizado se julgado de acordo com os paradigmas dos *cínicos* gregos. No debate sobre o mundo da natureza e o mundo da cultura, o estado natural e o estado civilizado, esses filósofos se opuseram a tudo que se apartasse da natureza. Para eles, o antinatural não era cultural, e sim artificial (o que o cinema é), e por isso degradava “as possibilidades do homem”. Embora inimigos das deformações culturais, os *cínicos* atribuíam à cultura a missão de salvar as possibilidades da expressão humana. Daí, séculos mais tarde, Max Scheler ter dito que a cultura é humanização – “é o processo que nos faz homens. A cultura é, portanto, o ato e a história da transformação do mundo e da autotransformação do homem”. Neste sentido, em contraposição ao pensamento dos *cínicos* e confirmando Scheller, podemos afirmar que o cinema é um poderoso instrumento de cultura, contribuindo para a humanização do mundo, que hoje não pode inexoravelmente dispensar suas “artificiosas” imagens para se ver e conhecer.

Sem *cinismo*, Deleuze vê na autodenominada “civilização da imagem” um perverso sentido ideológico: as estratégias do poder ocultam, distorcem ou manipular certas imagens “de tal maneira que estas deixam de ser um meio de revelar a realidade para converter-se numa forma de *ocultá-la*”. Em meio à redundância da visualidade, ao que chama de “inflação icônica”, existe, segundo Deleuze, um interesse por “esconder-

nos algo na imagem”. O teórico espanhol Santos Zunzunegui (1995) decifra nesse “algo” escondido na imagem uma manipulação de *linguagem*. O problema do “ocultamento” não estaria propriamente na imagem, mas na linguagem. Ao exprimir ou representar o que está oculto, os cineastas não deformam as imagens, mas as usam para condicionar ideologicamente os comportamentos humanos. E habituamo-nos de tal modo a este fluxo de imagens que parece que sempre convivemos com a visualidade.

Em relação à pressão visual a que somos submetidos, Zunzunegui relembra a necessidade de distinguir o caráter da imagem que vemos. A crença de que as imagens nos comunicam algo do mundo ou das pessoas de “forma direta” é equivocada, afirma Zunzunegui. Este equívoco se deve a um fator significativo na estratégia de persuasão icônica: o caráter predominantemente *realista* da imagem, derivado do peso da tradição figurativa em nossa tradição cultural. Ao ignorar essa combinação imbatível de *imagem* e *realismo*, deixamos de lado o que é necessário numa crítica ideológica: a análise do funcionamento dos discursos visuais. A decifração da retórica da persuasão imagética seria da maior importância para os estudiosos do fenômeno da visualidade num mundo contemporâneo onde prolifera a singular espécie do “cego vidente”.

A análise da linguagem da visualidade no cinema não precisa ser uma operação desapassionada, distanciada. Roberto De Gaetano (1996) acha que o crítico deve capacitar o observador a perceber o mistério por trás das coisas visionadas. Só nesta circunstância é que a imagem, mesmo dissecada “cientificamente”, se mantém como ícone do mundo, como depositária de outras formas de figuração e representação. A imagem preserva seu mistério porque já na própria etimologia remete ao seu caráter alusivo, ambíguo, indecifrável. Para Octavio Paz (1972, p. 37), “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade” absoluta, porque ela “possui uma pluralidade de significados”, mais ou menos conexos entre si. Daí, qual pode ser “o sentido da imagem? Talvez seu sentido esteja no processo. Na metamorfose, operação alquímica, e por isso limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem. A imagem “transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem” (PAZ, 1972, p. 50).

Seja definível ou indefinível, a imagem contém algo de real: o processo. Em sua acepção grega, a imagem tanto pode ser produção – *ícone* – como reprodução, retrato – *imago*. O nome latino, *imago*, também alterna o significado da imagem, ora como *imitari-imitar*, ora como reproduzir (*nachbilden*). Em qualquer dos termos transparece

na imagem (produzida ou reproduzida) o espírito daquele *algo* sedutor, perturbador, revelador e enganador a que aludem Paz, Deleuze e Zunzunegui. É por causa dessa natureza misteriosa e ambígua que, segundo Arlindo Machado (2001),

[...] a história das imagens esteve quase sempre associada [...] às atividades marginais ou clandestinas [...], ao contexto *underground*, à prática do ilusionismo e da bruxaria, ao divertimento popular pré-cinematográfico, como a projeção de sombras chinesas, a lanterna mágica e o panorama, todos dispositivos ilusionistas que exigiam a sala escura e, por conseqüência, reinvocaram a caverna de Platão. (MACHADO, 2001, p. 13)

Das múltiplas implicações do texto platônico citado por Machado, derivam ao menos dois temas-chaves: a idéia da *representação* e a noção de *reflexo especular*, tópicos que examinaremos detidamente mais adiante. Apesar do interesse hipercrítico de Platão pelo mundo das imagens, durante séculos a reflexão teórica em torno da imagem foi extremamente pobre, afirma Roman Gubern (1996, p. 20).

No entanto, há exemplos ilustres de entendimento ou de incompreensão do significado da imagem. As duas circunstâncias são divisadas, por exemplo, em Galileu Galilei que, em princípios do século XVII, usou uma luneta para visualizar objetos no cosmo. Foi um feito notável desse precursor da Idade Moderna, porém sem maior desenvolvimento, porque, explica José Guilherme Merquior (1972, p. 92), a luneta “satisfez sobretudo a necessidades teórico-analíticas, não *práticas*”. Para Galileu, a importância da imagem consistia na *ampliação* dos objetos visualizados. Ele não via como a imagem pudesse ser utilizada em termos de *representação*. Nesse sentido, a “miopia semiótica” do cientista denota um recuo em relação às avançadas pesquisas realizadas desde a época renascentista por Brunelleschi, Alberti, Da Vinci e Vasari.

No entanto, nem mesmo esses artistas atentaram para a possibilidade da imagem icônica enquanto representação transitiva e reflexiva - transitiva, por *representar* algo com suas formas e cores, e *reflexiva* por se representar a si mesma representando algo. Esta “dúplice realidade da imagem” deriva do fato de que toda imagem é ao mesmo tempo um suporte físico de informação e uma representação icônica:

A imagem icônica é uma categoria perceptual e cognitiva, uma categoria de representação que transmite informação acerca do mundo percebido visualmente, em um modo codificado por cada cultura [...] A imagem icônica é uma modalidade de comunicação visual que representa de maneira plástico-simbólica, sobre um suporte físico, um fragmento do entorno óptico (*percepto*), ou reproduz uma representação mental visualizável (*ideocena*) ou uma combinação de ambos [...]. (GUBERN, 1996, p. 21)

**Ética da visão.** A “dialeitização da expressão icônica na cultura humana”, sugerida por Gubern, é assumida pela escritora Susan Sontag (1981), que questiona em seu livro *On Photography*<sup>51</sup> a imagem-cultura, uma cultura destrutiva ou destruída por efeitos do real. Com uma “ética da visão”, Sontag disseca o apetite por imagens que nos leva a “consumir o mundo”. O mundo foi reduzido a um cenário para fotografias e milhões de pessoas viraram “turistas da realidade”. Menos radicais nesse aspecto, alguns pós-marxistas como Andrew Ross saíram em defesa da imagem por não considerá-la “cúmplice” ou instrumento de mistificação ideológica. Susan Sontag rejeita esse argumento porque a “sociedade capitalista exige uma cultura baseada em imagens” para anestesiar os danos que causa a homens e mulheres de todas as classes, raças e sexos. E o cinema – ou a fotografia – contribuem para isso graças a dois fatores:

[...] A dupla capacidade da câmara de tornar subjetiva e objetiva a realidade satisfaz essas necessidades de forma ideal, e reforçá-as. [...] A produção de imagens fornece também uma ideologia dominante. A transformação social é substituída por uma transformação das imagens. (SONTAG, 1981, p. 171)

Para Sontag, na mesma linha de argumentação esboçada acima por Gubern, Zunzunegui e Machado, a interpretação da realidade sempre se apoiou em registros imagéticos. Em meados do tecnicista século XIX, porém, parecia chegar ao fim a crença na imagem como explicação do real. O pensamento científico se expandiu sem que houvesse uma “debandada em direção ao real”. Ademais, diz Sontag, uma “nova era de descrença fortaleceu a fidelidade à imagem.” E ao descrédito na realidade em *forma de imagens*, dava-se agora crédito à realidade entendida *como* imagens, ilusões. Nesse sentido, a escritora-cineasta concorda com a famosa reflexão de Feuerbach que, no prefácio à segunda edição (1843) de *A essência do cristianismo*, lamentava: “nossa era” “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser”.

Feminista e marxista, Sontag não condena a *imagem retrato* ou a *imagem simulacro*, mas a mistificação ideológica da realidade. Discordando dos semiólogos e teóricos que defendem a “inocência” da imagem (como Santos Zunzunegui, Román Gubern e Andrew Ross), ou indo mais além que Deleuze - que intui que existe *algo* por

---

<sup>51</sup> Cf. a tradução brasileira de *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

trás da imagem, mas não diz o quê -, a escritora e cineasta<sup>52</sup> afirma categoricamente: há um discurso de poder, a afirmação de uma classe, uma ideologia que instrumentaliza a imagem concebida pelos renascentistas (a perspectiva, o homem no centro) para alienar ainda mais o “cego vidente” da era contemporânea. Resta ver quais são as teorias que contribuem para disseminar ou preservar a mistificação ideológico-imagética.

### 1.6. Tecnologia e ideologia: teoria da visão

Para compreender o ocultamento do sentido em uma forma de expressão como o cinema, devemos investigar um tópico essencial sugerido por alguns autores em outras passagens deste capítulo: o *ilusionismo*. A redundância aqui se justifica porque na teoria marxista da ideologia, caracterizada como processo de falseamento do real por meio da inversão da imagem (como na *camera obscura* da metáfora conhecida), o ilusionismo é um fator-chave. Ele contempla múltiplas facetas da imagem – que vão desde a convencional “representação de um objeto em desenho, pintura, escultura” até à “representação figurativa de um objeto na mente” ou à figura de um objeto formada em um espelho, uma tela, a retina do olho, uma placa fotográfica etc. Essa imagem multiforme a remete a campos semânticos tão díspares que Santos Zunzunegui (1995, p. 25) considera indispensável ao hermenêuta da visualidade cinematográfica dispor de uma “Teoria da Imagem” (cinematográfica) capaz de orientá-lo a decifrar os filmes. Em reforço à proposição de Zunzunegui, parece-nos pertinente então que, no corpo de suas idéias, figurem duas modalidades imagéticas implicitamente vinculadas ao ilusionismo ideológico: as *imagens subliminares* e as *ilusões de ótica*.

Essas imagens perceptivas impressionam o observador de modos distintos, mas produzem o mesmo resultado: iludir a consciência ou confundir o olho. Tais percepções são adotadas em experiências científicas (hipnóticas) e artísticas (cinematográficas e televisivas). Na definição de Wunenburger (1997, p. 30), as *imagens subliminares* se caracterizam pelo fato de que, projetadas em determinada velocidade, impedem o observador de tomar consciência daquilo que vê ou de que participa. Já a *ilusão de ótica*, ainda segundo Wunenburger, é aquela decorrente “de particularidades ligadas à disposição ou à configuração dos objetos” ou pessoas, ou seja, trata-se de uma deformação deliberada no processo de visualização. O ilusionismo, nesse caso, pode ser

---

<sup>52</sup> Herdeira do radicalismo da *intelligentsia* dos anos 60 e considerada uma das mais brilhantes ensaístas da cultura norte-americana contemporânea, a militante de esquerda Susan Sontag era apaixonada por cinema e dirigiu três filmes: *Duet for Cannibals* (1969), *Brother Carl* (1971) e *Promised Land* (1974).

corrigido, bastando que se mude a forma da representação. Por outro lado, a deformação visual pode ser mantida se o objetivo de quem a produz é o *efeito ilusionista*.

No âmbito da História da Arte, Ernst H. Gombrich (1995) constata que a relação entre representação artística e realidade externa está impregnada de *ilusionismo*. Para remover o “véu da ilusão”, o observador deve adotar uma atitude racional, ver criticamente e não confiar cegamente na “verdade” da pintura ou da imagem: “Quando alguém diz ‘a câmara não mente’, instala-se a confusão” (GOMBRICH, 1995, p. 72). A arte ilusionista, adverte Gombrich, não nos obriga a esquecer o que sabemos sobre o mundo, mas inventa comparações para nos confundir. Através de uma visão consciente, fundada no conhecimento, poderemos reelaborar as sensações mistificadoras provocadas pelas obras (pinturas, filmes). Nas operações figurativas, não existe olhar inocente – todos os momentos da criação estão impregnados de intenções. Algumas ampliam nossa “consciência do mundo visível”; outras, perpetuam esquemas convencionais que excluem a originalidade e a pluralidade. O esquema ideológico-imagético hegemônico exerce a dominação com toda uma gramática de signos para neutralizar qualquer contradição e oferecer a *sua* verdade como representação do real.

**Visão & dominação.** Uma representação descolonizada do real é proposta por Fredric Jameson (1994, p. 115) com sua teoria ideológica da visão. Na sua elaboração algo visionária, Jameson aponta o *olhar*, a *visão*, como elemento protopolítico da dominação: o dominado, *olhado* como *coisa*, inferiorizado, inverte esta situação *devolvendo* agressivamente o olhar – ou recorrendo à “violência terapêutica” postulada por Frantz Fanon (1925-1961), o messiânico teórico do terceiro-mundismo na década de 1960.<sup>53</sup> A reação do colonizado (devolvendo o olhar) era possível à época dos antigos imperialismos (franceses, ingleses, belgas, espanhóis) e suas práticas genocidas (nem sempre dissimuladas), mas neste momento de globalização econômica o Terceiro Mundo carece de meios para reagir à opressiva visibilidade do neocolonizador. Os colonizados, diz Jameson, já não mostram o “olhar violento” que caracterizou a gesta da “violência terapêutica” na época das guerras de emancipação (Argélia, Cuba, Vietnam, Angola) e se submeteram às hegemônicas formas pós-modernas de visibilidade. Nesta circunstância, Jameson conclui ceticamente que “o próprio conceito de resistência ou de liberação é descartado como um mito” (JAMESON, 1994, p. 118).

---

<sup>53</sup> Nascido na Martinica, Frantz Fanon denunciou em seus livros (em especial no clássico *Os condenados da terra*, 1961) a situação degradante dos povos do Terceiro Mundo e exortou os colonizados à violência revolucionária (na África, na América Latina, na Ásia e até nos Estados Unidos). Mesmo antes de sua morte, aos 36 anos, Fanon já era uma referência quase mítica nas lutas de libertação.

Se no plano político-ideológico, os povos do Terceiro Mundo não reagem com a “violência necessária” à neocolonização, nas artes há espaço para resistência. Os artistas, segundo Jameson, têm condições de buscar outras modalidades de *inversão*, de “devolução do olhar”. Entre os modelos possíveis, recorda escritores (Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Asturias, Júlio Cortázar e Lezama Lima), que metamorfosearam o surrealismo em “realismo mágico”, ou artistas plásticos (Diego Rivera, David Siqueiros, Clemente Orozco, Di Cavalcanti, Portinari, Wilfredo Lam) que revestiram as influências das vanguardas européias de signos nacionais. Não obstante, Jameson considera mais uma aspiração que uma realidade uma apropriação terceiro-mundista do olhar, na linha da carnavalização (de inflexão bakhtiniana) ou da canibalização (na versão brasileira, oswaldandriana).

O momento “pós-moderno” (que sucede àqueles demarcados por Sartre/Fanon e Foucault, representando, respectivamente, os anos cinquenta-sessenta e sessenta-setenta) é o da sociedade da imagem, na qual, segundo Paul Willis, “os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras e novas e diferentes”. Jameson diz que até essa época as obras de arte (ainda) ofereciam as estruturas de um certo tipo de reflexividade ou autoconsciência a respeito da nossa situação. Mas no momento “pós-moderno” a reflexividade como tal “submerge na superabundância de imagens como um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural”. (Noutros termos, este é o raciocínio desenvolvido por Román Gubern quando fala da *naturalização* do aluvião de imagens nos dias atuais.)

A situação “pós-moderna”, avatar da visualidade, implica ou significa uma “estetização da realidade”, uma visualização pela qual a realidade se reduz a um compêndio de imagens, uma *imago mundi*? Segundo Jameson, o “estético” passou a impregnar tudo e a cultura se tornou aculturada ou desapareceu completamente por falta de distinção ou especificidade. Na globalização imagética, “se tudo é estético”, não tem sentido “evocar uma teoria distinta do estético”; e se toda a realidade tornou-se profundamente visual, torna-se difícil conceituar “uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas da experiência. (JAMESON, 1994)

A teoria social da visão proposta por Jameson em chave marxista não esgota a explicação da relação da imagem com a ideologia. Essa relação também pode ser explicada pela filosofia das formas simbólicas. Na filosofia das formas simbólicas, parte-se do pressuposto de que o homem se relaciona com as imagens e representações

num “duplo sentido”. Para decifrar essa duplicidade do sentido, é convocada a hermenêutica (do grego *herméneuein*), disciplina que estuda as operações intelectuais suscitadas pela expressão simbólica (signos, textos visuais). Teorizada por Wilhelm Dilthey e Karl Jaspers, a hermenêutica interpreta os conteúdos complexos da representação, distinguindo o sentido figurado do sentido literal. Ou seja, o hermeneuta procura esvaziar a imagem de seu “mistério” e substituir a visão por uma representação considerada verdadeira. Marx, com sua dialética, escrutina a natureza da imagem sem, contudo, desqualificar o “sentido da visão”, que examinaremos em seguida.

### 1.7. O sentido da visão em Marx

Os fragmentos de Marx e Engels sobre as questões da arte e da estética conformam um volume de mais de 500 páginas. Nele figuram poemas, cartas em que tratam de escritores e livros, depoimentos de discípulos, amigos e parentes etc.<sup>54</sup> Estes textos, a rigor, não formulam uma teoria ou uma sociologia da arte – nem uma estética sistematicamente elaborada. A maioria das vezes funcionam como rodapés, desabafos ou iluminações de aspectos obscuros ou incompreendidos das suas teses político-econômicas. Por exemplo, ao analisar a origem e a evolução da Arte, Marx vê nela antes de tudo uma forma superior de atividade prática, embora não exclua o lado propriamente estético (a beleza, o sublime) dessa práxis. Essa consideração de Marx remete à sua concepção do mundo segundo a qual o homem social se cria por sua atividade, e se transforma, transformando sua natureza. .

Marx assinala que a produção, fato social, não produz somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. O ser humano tem com o mundo relações naturais, mediatizadas antes de tudo pelos sentidos (a visão, a audição, o tato). Mas a forma como estes sentidos funcionam no confronto com o objeto é uma manifestação da realidade humana. - uma manifestação de ideologia. O homem se afirmou no mundo objetivo não apenas pela capacidade de pensar, mas notadamente por meio dos sentidos, e dentre os quais o sentido histórico e social, como Marx explica: “O olho tornou-se

---

<sup>54</sup> Ver *Sobre a literatura e a arte*, compilação publicada em 1971 pela editora portuguesa Estampa, a partir da coletânea francesa das *Éditions Sociales*, feita em 1953. Ver também uma antologia ainda mais ampla, *Marx-Engels. On Literature and Art* (1974), organizada por Lee Baxandall e Stefan Moravski e publicada pela International General. No Brasil, deve-se a José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida a edição mais recente e abrangente de textos escolhidos de Marx e Engels, com a reprodução de uma preciosa introdução do crítico Lukács e um prólogo do estudioso Mikhail A. Lifschitz, *Cultura, arte e literatura*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

olho *humano* quando o seu objeto se tornou objeto social *humano*, vindo do homem e destinado ao homem”, Esse olho não deve ser tomado no sentido grosseiro e não humano, mas como órgão de manifestação e modo de apropriação da vida humana.<sup>55</sup>

Na argumentação de Marx, o olho supera, como órgão, a natureza, o imediato, por um processo ao mesmo tempo natural e social. O olho se impregna de uma realidade superior e chega a ser, em sua qualidade de órgão, quase racional. A percepção visual, enriquecida, apreende seus próprios objetos e adquire atividade própria, exercendo-se por si mesma.<sup>56</sup> Essa percepção não se restringe ao olho humano. Para Marx, todos os sentidos manifestam o caráter, a natureza, a força do ser humano. Por isso ressalta que “a formação dos cinco sentidos representa o trabalho de toda a história do mundo até hoje”. Dentre estes sentidos, a visão, ato cinestético por excelência, é o principal por ir muito além e envolver paixões, emoções, intelecto - e conduzir à consciência. E neste sentido que se deve entender a frase de Henrich Heine (1797-1856), escritor que Marx tanto apreciava: “Cada época – escreve -, ao receber novas idéias, primeiro obtém novos olhos”.

**Aventuras da visão.** Essa consideração nos remete a uma súmula da “grande aventura da visão”, do olhar enquanto meio de criação e conquista do universo, para usar a expressão encomiástica de Gian Piero Brunetta (1997).<sup>57</sup> Essa aventura começou com a cultura renascentista, na qual as relações entre a natureza orgânica e a inorgânica, entre o micro e o macrocosmo eram marcadamente antropocêntricas. Na concepção básica da cultura da Renascença, época do “maior abalo progressista que a humanidade conheceu”, na definição de Engels,<sup>58</sup> o olho era o ponto de confluência do espírito universal, o espelho e a medida de todas as coisas. Leonardo Da Vinci, numa frase que certamente agradou a Marx, admirador do visionário artista, proclamou o dogma renascentista: “O homem é o modelo do mundo”. E em um dos seus *Pensieri*, Da Vinci demonstra como o olho e a mente “são os mais velozes gestos que existem”.<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Cf. Marx, *Manuscritos econômicos e filosóficos, Oeuvres*, t. III, Mega, p. 119-120.

<sup>56</sup> Esta concepção da visão em Marx acabaria de certo modo refutada pela realidade da experiência visual contemporânea. Nos dias de hoje, de fato, a capacidade do espectador foi desnaturalizada pelo turbilhão de imagens veiculadas pelos conglomerados audiovisuais. Essa circunstância não invalida, por outro lado, a previsão do teórico da comunicação Marshall McLuhan de que os meios de comunicação seriam doravante, quer dizer do século XX em diante, extensões dos nossos braços, olhos e ouvidos.

<sup>57</sup> Cf. Gian-Piero Brunetta. *Il viaggio dell'icononauta: dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*. Veneza: Marsilio, 1997. Esta obra erudita, rica de informações, condensa muitas das investigações sobre o pré-cinema, com ênfase no período a partir do século XVI, o Renascimento.

<sup>58</sup> Ver “O Renascimento”, in *Sobre literatura e arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p. 95.

<sup>59</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, org. por E. Camesasca, Milão, 1995, p. 20.

Na compreensão da morfologia e da fisiologia, assim como na investigação das relações do olho com a esfera cognoscitiva, todas as estradas partem de Leonardo Da Vinci, é o que sustenta Brunetta com razão. A visão leonardiana da totalidade do mundo quase corresponde àquela visão marxista da conquista da totalidade e de como o olho é poderoso instrumento de apreensão e entendimento da realidade. Engels, admirador das ciências, louva o papel superlativo de Leonardo no mundo renascentista – não somente por ter sido gênio da pintura, mas “também um matemático, um mecânico e um engenheiro eminente, a quem os ramos mais diversos da física devem importantes descobertas”. Nesse campo, de fato, são notáveis as contribuições leonardianas derivadas de experiências sobre os poderes do olho. Tais reflexões, em matéria de arte e de ciência, orientarão a teoria da visão por quase dois séculos, indicando a estrada a ser percorrida pelos artistas que doravante se serviram da câmera escura (de seu dispositivo ótico) para registrar e ver o mundo com maior precisão.

Não obstante, é obrigatório consignar que, no tocante à ótica, todos os pesquisadores renascentistas das virtudes do olho são credores, mesmo, é de Al-hazen (965-1038).<sup>60</sup> Com seus escritos, esse pensador árabe inverte, modifica e contesta os fundamentos do pensamento antigo a respeito do fenômeno da visão. Al-hazen contraria os ensinamentos de Pitágoras, Euclides e Parmênides ao revelar que a percepção visual resulta da entrada de raios luminosos no olho a partir do exterior: “O ato da visão – afirma - não se realiza por meio dos raios emitidos *pelo* olho e [...] a crença daqueles que pensam que qualquer coisa foi emitida pelo órgão da visão é falsa.” Assim, Al-hazen contesta o fenômeno que, a partir do século XIX, constituía o outro eixo maior da especificidade técnica do cinema - a chamada “persistência retiniana”. Esse fenômeno já era conhecido de longa data, porém coube ao pensador árabe elucidar decisivamente a questão com sua crítica da teoria dominante da visão.

**O corpo das imagens.** De que modo a revisão do astrônomo árabe altera a noção de visualidade (de imagem) e afeta a ideologia (“ciência das idéias”)? No tocante à visualidade (à percepção ótica), os *insights* de Al-hazen foram decisivos na medida em

---

<sup>60</sup> O Islã não vê com bons olhos as imagens, como já adiantamos no tópico sobre iconoclasmo. Essa desconfiança não impediu que cientistas árabes pesquisassem o fenômeno da visão. O astrônomo Al-hazen (Abu Ali Alhasan Ibn Alhasan, IBn Al-Haitan), por exemplo, escreveu obras notáveis no campo da ótica, como *De Aspectibus* e *a Perspectiva*, traduzidas e estudadas desde o fim da Idade Média. Sua obra-prima, *Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis*, publicada em Basileia em 1572, contém uma menção à *camera obscura*. O Ocidente tentou minimizar a descoberta de Al-hazen e alguns historiadores chegaram a insinuar que o árabe teria, na verdade, é reelaborado um estudo de Galeno, médico de Alexandria que descreveu vários órgãos e parte do corpo, como o nervo ótico.

demonstraram a função determinante do corpo (dos sentidos) em nossas representações da realidade. De acordo com a etimologia grega, diz-nos Jean-Jacques Wunenburger (2001, p. 76), a imagem (no sentido de *eikon*) é uma noção ligada essencialmente à experiência visual. Todos os sentidos contribuem para a produção de signos e imagens. Mas a visão é o “sentido fisiológico por excelência”, o que transmite mensagens para o cérebro formando assim uma imagem ou réplica das pessoas ou do mundo (uma *forma mentis*). Na visão, estão imbricados o concreto e o abstrato, o real e o imaginado, o sensível e o inteligível. Nenhuma atividade humana, afirma Wunenburger (2001, p. 190), condensa tais propriedades físicas e mentais com mais criatividade do que a arte. Nas obras de arte pictóricas, visuais, as formas de representação e de imaginação precisam necessariamente de um referente neurobiopsicológico – o *olho*, a *visão*.

Sobre a faculdade da visão, Brunetta revela que, ao pesquisar a iconografia dos dispositivos óticos no curso da história, percebeu uma impressionante amplitude do espectro semântico dos verbos ligados ao *ver*, à *visão*, ao *olho*. Uma análise destes verbos sugere a existência de uma “lingüística do corpo”: o verbo *idèin* define as propriedades da visão e a sua capacidade de transcender os dados imediatos; *istorèin*, designa o testemunhar o que se viu; *thaumàzein* indica o senso de deslumbramento; e *theorèin* se liga ao ato de contemplar e criar. Brunetta identificou a mesma significação em uma série de verbos latinos como *videre*, *spectare*, *contemplare*, *speculare*, *monstrare*, *mirari*, *inspicere*, *respicere*, *vigilare*, *observare*. Mas, em grego ou em latim, o ato da visão, “o mais impaciente dos sentidos”, é múltiplo. Nunca se reduz à filosofia, pois se associa a convenções religiosas, políticas ou sociais – ideológicas, enfim. Para entender o funcionamento da *visão* (e seu significado para o cinema), vejamos como alguns procedimentos dela reproduzem características análogas às da *camera obscura*.<sup>61</sup>

### 1.8. O enigma da *camera obscura*

A câmara cinematográfica, conforme apontamos mais acima, é oticamente a adaptação aprimorada da *camera obscura* do século XV, aparato já conhecido no Egito faraônico (347 a. C.) e na ciência árabe do século IX. Em seu estudo sobre a intrigante relação do pintor holandês Vermeer com a *camera obscura*, Philip Steadman (2001)

<sup>61</sup> A história da câmara escura é descrita por John H. Hammond em *The Camera Obscura: A Chronicle*, Bristol, 1981, Aaron Scharf, *Art and photography*, Hammondsouth, 1974, e F. Bevilacqua-M. G. Iannello, *L'ottica dalle origini all'inizio del '700*, Turim, 1982. Uma bibliografia figura na antologia *Pre-Cinema History*, Londres, 1993, organizada por A. Hecht a partir das pesquisas de Herman Hecht,

menciona experiências de filósofos chineses do século VIII e escritos dos franciscanos ingleses Roger Bacon e John Peckham (1260). Os historiadores Maurice Bessy e Jean-Louis Chardans detalham no seu *Dictionnaire du cinéma* (1965-1971) o aprimoramento desse dispositivo desde épocas remotas. Essa antiguidade faz da *camera obscura* um instrumento não apenas conhecido, mas utilizado e estudado por sábios e artistas ao longo da história, isso bem antes de se levantar a questão do *porquê* e do *como* a imagem projetada na câmara escura aparecia pequena, invertida e sombria.

Antes de Leonardo da Vinci, nos escritos medievais de Bacon, Guillaume de Saint-Cloud, Vitellio e John Peckham, e depois de 1500 na obra de 1543 de Francesco Maurolico *Cosmographia*, se faz referência à câmara escura, destacando-se sua utilidade na observação dos eclipses do Sol. Na Idade Média, a câmara escura despertou o interesse de uma variedade de estudiosos. Na *Epistola de secretis operibus*, o visionário medieval Bacon imaginou muito antes de Leonardo da Vinci máquinas voadoras, submarinos, automóveis, pólvora para disparos de arma de fogo, microscópios e telescópios, espelhos ou meios de locomoção que o autor declarava ter *visto*, com exceção das máquinas voadoras. O religioso Bacon estudava os instrumentos óticos, porém, paradoxalmente, condenava seu uso pelos *necromantas*, que considerava artífices de ilusionismos para enganar as multidões crédulas.

Assim, os principais temas da invenção do cinema – a produção de uma imagem do mundo e a ilusão de uma continuidade produzida pelo deslocamento dos objetos – foram constituídos vários séculos antes da colocação da placa sensível, da foto. Por isso, nesta invenção, se deve relativizar o papel da ciência, posto que 1) os dois fenômenos em questão decorrem de observação empírica (as “ilusões óticas”) e 2) esses fenômenos foram notados, comentados, explicados em cada século segundo as filosofias dominantes, isto é, ideologicamente - mesmo se era com o nome de ciência que se batizavam esses sistemas explicadores (é preciso esperar, a título de “corte epistemológico”, para a *camera obscura*, a lenta constituição da Óptica geométrica [século XVII], e para a persistência retiniana, a psico-fisiologia do século XX).

Quando a fotografia desembarca na cena ótica, a *camera obscura* completa seu percurso. Torna-se “a objetiva”, duplica o olho e amplifica os princípios de representação do mundo. Com a primeira fotografia – que mostrava uma *perspectiva* de tetos –, parecia garantido o triunfo da perspectiva monocular como sistema de representação onde o olho do espectador (do pintor) ocupa o centro, dirige as linhas de

fuga e a convergência dos raios luminosos. Foi nesse momento que o olho deixou de ser único, insubstituível, perfeito. A crise de confiança no padrão de perfeição do olho teve um efeito positivo: desvalorizado pelo olho da câmera, o olho tornou-se objeto quase exclusivo da investigação científica. Em contrapartida, a ciência passa a se interessar pelas “ilusões de ótica”, pelas aberrações que desestabilizavam a ideologia da normalidade do olho legalizada pelas leis da perspectiva. Essas “ilusões” eram conhecidas de longa data, mas somente no momento em que surge a fotografia é que os sábios perdem sua confiança “cega” no olho humano. No plano da ideologia, muitos pensadores e cientistas pareciam aliviados com a perda de centralidade do olho e a revogação do código da *perspectiva artificialis* que, segundo a tese de Marcellin Pleyner, funcionava a serviço de um sistema repressivo, como explicaremos adiante.

Em que medida a deformação de perspectiva na teoria da ideologia afeta substantivamente a metáfora da câmara escura? Na argumentação de Konder, a analogia contém força de verdade se estabelecermos como critérios da ideologia, não a particularidade da relação entre duas significações, até então o traço distintivo apontado por todos os retóricos, mas a consciência do ato da transposição e a comparação intencional e refletida dos dois conceitos em jogo”. Ao utilizar a metáfora da câmara escura, Marx adotava um procedimento espontâneo, próprio da sua época. No entanto, comentadores marxianos como Sarah Kofman e W.J.T. Mitchell questionam o suposto espontaneísmo de Marx (e sobretudo de Engels) na elaboração da analogia.

**Metáfora incompatível.** Na irônica reflexão de W. T. J. Mitchell (1987), o aspecto mais “notável” na analogia de Marx – a inversão da imagem na *camera obscura* equivaleria à inversão da consciência na ideologia – seria a incompatibilidade. Já descrevemos como a filósofa Sarah Kofman (1973) consigna objeções à analogia, embora admita que, como ensinou Kant, pode haver similaridade de relações entre coisas completamente dissimilares - ou seja, seria possível nesse caso uma relação entre um fenômeno social e um fenômeno físico graças a um aspecto que legitima a analogia: a *inversão*. Marx não se estende na elaboração da analogia, mas fica explícito que na inversão ideológica a base real é substituída por uma base imaginária. Quer dizer, a partir de “premissas reais”, de “bases materiais” empiricamente observáveis, obtêm-se as *fantasmagorias* que são ou constituem as formações ideológicas. Na formulação da sugestiva analogia, Marx usa imagens especulares e um sistema de oposições

(teoria/prática, real/imaginário, luz/escuridão) que para alguns comentadores têm um algo de metafísico, de feuerbachiano, segundo Kofman.<sup>62</sup>

Mitchell não entra nesse terreno de consideração, concentrando-se na analogia científica. Para ele, a inadequação dessa belíssima metáfora de Marx tem a ver com o status desfrutado pela *camera obscura* tanto na imaginação popular como no mundo científico dos anos 1840. Ora, argumenta Mitchell, Marx usou a analogia da câmara escura para ridicularizar as ilusões da filosofia idealista no exato momento em que esse dispositivo ótico era saudado por produzir “uma perfeita imagem da natureza”, e não um artifício para iludir ou confundir. De fato, a *camera obscura* virou sinônimo de racionalidade empírica, de reprodução exata da visão natural, depois que Locke a empregou como uma metáfora para... entendimento. Se a *camera escura* reproduzia o mundo material com exatidão empírica, por que a Marx a usou para definir a ideologia, onde a caracterização do efeito do aparato é precisamente *inversa* à de Locke?

Alguns hermeneutas do marxismo atribuem a inadequada analogia a um “erro de juventude” de Marx, uma metáfora proposta numa obra ainda incipiente, enquanto outros preferem culpar Engels pela confusão. Engels, como recorda J. B. S. Saldane (1939), era um estudioso dos fenômenos científicos. Por isso, procurava “examinar o conjunto das ciências, sob o ponto de vista marxista”. Discutia problemas científicos com Marx, com físicos e químicos e chegara a elaborar um ensaio sugestivamente intitulado “A investigação científica no mundo dos espectros”. Enquanto Marx recorria a espectros e fantasmagorias para analogias e metáforas sobre o mundo do capital e das relações econômicas, Engels se interessava por esses “fenômenos” com olhar científico.

**Dupla função.** O problema com essas interpretações infundadas, na opinião de Mitchell, é que elas acabam por complicar ainda mais o conceito de ideologia. Quanto ao suposto “erro de juventude” ou à “incidentalidade” da metáfora, tais suspeitas são invalidadas pela argumentação cerrada de Marx com o mencionado uso de figuras imagéticas (“sombras”, “reflexos”, “inversões” etc.). Para a crítica marxista, Marx e Engels não cometeram engano nenhum: o conceito de ideologia deveria ser aceito como verdadeiro. Embora admitisse que a noção não fora profundamente desenvolvida, a escolástica marxista raramente questionou a essência da analogia, em vista de sua validade em termos de denúncia de um processo da classe dominante para assegurar sua

---

<sup>62</sup> Ver Sarah Kofman. *Camera obscura of Ideology*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999. (*Camera obscura de l'ideologie*. Paris: Éditions Galilée, 1973).

hegemonia sobre as outras classes. Seja como for, a ideologia é muito mais que isso. E Marx e Engels, como nota Mitchell, poderiam ao menos ter percebido que a *camera obscura* (e sua descendência, a câmara cinematográfica) sempre teve dupla reputação - como instrumento científico e como “lanterna mágica” para produção de ilusões óticas.

Se Marx e Engels sabiam disso ou não, o fato é que a *camera obscura* e a invenção da fotografia pareceram aos olhos deles como outra falsa “revolução” burguesa. A idéia de que esses dispositivos óticos poderiam servir para promover “o entendimento humano”, como sugeria Locke, se dissipa diante do que Marx e Engels consideram uma exibicionista manipulação dos aparelhos pela ideologia burguesa – uma manipulação que, paradoxalmente, conforme observa Mitchell, produz retratos de burgueses bem-sucedidos, paisagens rurais idílicas e diversões de aristocratas. Retratos, aliás, apreciados por Marx. Ao mesmo tempo, essa *camera obscura* representa o mundo de ponta-cabeça e induz o observador a um “falso entendimento” da realidade:

[...] Este é o ponto que Marx captura em sua ênfase na ideologia como um tipo de inversão ótica. Em certo sentido, a inversão não faz muita diferença; a ilusão é perfeita. Tudo se relaciona com tudo o mais. Mas, a partir de um ponto de vista oposto, o mundo está de cabeça para baixo, no caos, na revolução, enlouquecido com autodestrutivas contradições. (MITCHELL, 1987, p. 172)

**Jogo de metáforas.** Marx recorreu à metáfora da *camera obscura*, já dissemos, por considerá-la perfeita para descrever o processo ideológico (inversão do real). A referência à câmara obscura não se encerra na *Deutsche Ideologie*. Essa proposição remete-nos a outros textos e a outras imagens e figuras, digamos, “cinematográficas”. Com sua linguagem repleta de representações e de metáforas especulares, Marx certamente se refere à realidade – mas se trata de uma realidade escondida por detrás da “tela ideológica”, de reflexos e “ecos do processo de vida”. Para Sarah Kofman, com seu jogo de metáforas e igualmente com o uso significativo de um sistema de oposições (teoria/prática, real/imaginário, luz/escuridão), Marx às vezes se enreda numa nada dialética “*teia ideológica*”. Não propriamente pelo emprego de figuras de estilo, e em particular as metáforas óticas, mas porque as utiliza para analogias desconcertantes. Em *O capital*, por exemplo, o filósofo faz uma ousada analogia entre o ato da visão, uma relação de trabalho ou um processo de troca no capitalismo.

A *camera obscura* não funciona meramente como um dispositivo técnico cujo efeito é apresentar, de forma invertida, relações reais: ela é, antes de tudo, um

instrumento de ocultação que “mergulha a consciência na escuridão, no mal e no erro”, (Kofman). O processo de inversão da *camera obscura* isola a consciência, a separa do real. E uma vez encerrada nas trevas, esta consciência constrói uma espécie de neo-realidade análoga àquela produzida pelos psicóticos – uma neo-realidade espectral, fantasmagórica, fetichista. Ao embaçamento das idéias sobre a realidade, a partir da *camera obscura*, Marx contrapõe a clareza, a luminosidade, a transparência, a racionalidade no que poderíamos denominar, também metaforicamente, uma *camera lucida* da ideologia. Entretanto, assim como Marx considerava difícil dissipar a fantasmagoria ideológica, a passagem de uma *camera obscura* para uma *camera lucida*, de uma relação deformada e mistificadora para uma relação transparente e racional, não poderia ocorrer sem transformações radicais, práticas e penosas – uma revolução.

**Câmara em questão.** A problemática do “claro e do escuro”, do conhecimento claro, transparente e luminoso em oposição ao processo de ocultação e dissimulação, adquire outra conotação nas considerações a seguir, do crítico Jean-Louis Comolli. Em uma série de ensaios para os *Cahiers du Cinéma*,<sup>63</sup> nos primórdios dos anos 1970, Comolli atacava ao mesmo tempo a concepção idealista da “impressão da realidade” no cinema e a tese da “neutralidade” do dispositivo de registro (a câmara). A noção idealista era a de André Bazin, criador da revista e respeitável crítico nas décadas de 1940-1950; o defensor da “neutralidade” da câmara era o teórico comunista Jean-Patrick Lebel (1971). Em controverso estudo publicado na revista do Partido Comunista Francês, *La Nouvelle Critique*<sup>64</sup>, Lebel afirmava entre outras coisas que:

1) o cinema é uma invenção científica e não um produto da ideologia, porque repousa sobre um saber verdadeiro e funciona empiricamente (“empregando certos materiais, como aparelhagens diversas, propriedades da luz, persistência retínica, para filmar um objeto material, ele obtém uma imagem material desse objeto”);

2) não é o cineasta, mas a câmera, aparelho *passivo* que registra e reproduz o objeto filmado, sob forma de uma imagem-reflexo construída segundo as leis da propagação retilínea dos raios luminosos; leis que definem, portanto, o efeito chamado de perspectiva. Esse efeito é explicado cientificamente e não tem nada de ideológico.

Comolli contesta a afirmação de Lebel segundo a qual a técnica cinematográfica é uma herdeira da ciência e que, por conseguinte, em sua *cientificidade*, contém a dupla

<sup>63</sup> “Technique et Idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ”. Jean-Louis Comolli. *Cahiers du Cinéma*, n. 229, maio-junho 1971, p. 4.

<sup>64</sup> Os artigos, publicados nos números 34, 35, 37 e 41, foram depois ampliados e reunidos no livro *Cinéma et Idéologie* (Éditions Sociales, 1971).

virtude da *exatidão* e da *neutralidade*. Na sua argumentação, Comolli, refere-se inicialmente às provocativas reflexões do teórico Marcellin Pleynet<sup>65</sup> e dos redatores da revista radical *Cinéthique*, assim como às exegeses “materialistas” do crítico Jean-Louis Baudry, dos *Cahiers du Cinéma*, que foram os primeiros a colocar a problemática do nascimento do cinema num momento sócio-histórico determinado (a segunda metade do século XIX, época de grandes avanços científicos) e de como a ideologia dominante dele se apoderou a partir da instrumentalização da *câmera*.

Em sua intervenção, Pleynet contesta a tese da neutralidade da câmara cinematográfica e recorre a momentos da história da pintura nos quais a arte foi manipulada a serviço da classe hegemônica. Em tom incisivo, Pleynet acusa os discursos sobre cinema de partirem de uma concepção ingênua – a de que o aparelho produtor de imagens pode ser usado indiferentemente, à direita ou à esquerda. No entanto, afirma, a câmara é um dispositivo ótico “que dissemina a ideologia burguesa”, pois foi construído segundo o modelo da *perspectiva* científica do *Quattrocento*, e se eventualmente “retifica” as anomalias da perspectiva é para servir ao poder dominante.

No cerne destas discussões transparecem, de modo quase recorrente, as diferentes perspectivas sumarizadas nos capítulos anteriores, pelas quais os dispositivos do cinema (a câmara, a reprodução, a imagem) naturalizam ou contestam a ideologia dominante. Sinteticamente, essas perspectivas sinalizam uma problematização que atingiria o auge a partir dos anos 1980 quando o estatuto ontológico da imagem é posto em questão por uma modalidade que irá revolucionar o médium: o digital.

### **1.9. A crítica à metáfora marxista**

Em suas análises e descrições econômicas, históricas e filosóficas, Marx, já dissemos, recorreu a figuras literárias, em particular às alegorias. Shakespeare era seu autor favorito num panteão onde estavam Homero, Dante, Cervantes, cujas obras conhecia de memória. Da sua intimidade com a tragédia grega (Homero, Ésquilo, Eurípedes), com os clássicos alemães (Lessing, Heine e Goethe em especial), a literatura francesa (Diderot, Balzac) e a ficção inglesa (Henry Fielding, Walter Scott, Byron, Shelley), há um rico testemunho do seu amigo Franz Mehring. Em artigo publicado em *Die Neue Zeit*, a 13 de março de 1908, Mehring conta que Marx se entusiasmava ao achar as alegorias e metáforas apropriadas para ilustrar estilisticamente

---

<sup>65</sup> “Economique, Idéologique, Formel”. Entretien avec Marcellin Pleynet et Jean Thibaudéau, in *Cinéthique* n. 3, p. 10. “D’une origine duelle”. La place idéologique de “l’appareil de base”.

seus argumentos. Por isso, as alegorias se multiplicam em escritos de todos os tipos, desde sua tese de doutorado até à *Crítica da economia política*. A erudição e o estilo brilhante de Marx incomodavam demais a seus adversários. Os mais ressentidos não hesitavam em desqualificar o método de elaboração de suas obras, que consideravam tapeçarias de “imagens remendadas” com exemplos imprecisos ou idéias extravagantes.

Essas imprecisões são embaraçosas, afirma Terry Eagleton ao discutir a metáfora da “inversão” em *A ideologia alemã*. De início, ele chama atenção para o fato de que “inverter uma polaridade não é, necessariamente, transformá-la” como indica a formulação de Marx. Observa depois a incompatibilidade da analogia entre idealismo e materialismo mecânico, pela qual o pensamento resulta ser uma função da realidade em vez do contrário. Para Eagleton, com essa analogia Marx reduz o pensamento a um “reflexo”. Por outro lado, a *camera obscura* não é uma máquina de falsificação: os filósofos empíricos, como Locke, a viam como um protótipo de visualização exata, científica. É portanto irônico, diz Eagleton citando W. J. T. Mitchell<sup>66</sup>, que Marx tenha usado esse mesmo dispositivo como o próprio modelo da ilusão. Seja como for,

[...] a mente humana é como uma câmera, registrando passivamente os objetos do mundo externo. Admitindo-se que a câmera não pode mentir, a única maneira com que ela poderia criar distorções seria mediante alguma espécie de interferência embutida na imagem. Pois essa câmera não tem operador, e, assim, não podemos falar da ideologia, segundo esse modelo, como uma distorção, edição ou interpretação errônea ativas da realidade social, como seria possível, digamos, no caso da câmera portátil do repórter fotográfico. A metáfora sugere, então, que o idealismo é realmente um tipo de empirismo invertido. Em vez de derivar as idéias da realidade, deriva a realidade das idéias. (EAGLETON, 2001, p. 76)

Eagleton acha difícil perceber de que maneira a ideologia pode ser, por um lado, uma “força social ativa”, que organiza a experiência humana, como sugerem Lenine e Lukács, e, por outro, seja uma “série de quimeras” articuladas para manter as pessoas em uma situação de desigualdade e de injustiça. Segundo esta última noção, a ideologia

[...] é essencialmente algo sobrenatural: uma resolução imaginária de contradições reais que cega homens e mulheres para a dura realidade de suas condições sociais. Sua função é menos equipá-los com certos discursos de valor e crença relevantes para suas tarefas diárias do que denegrir todo o reino do cotidiano, contrastando- cm um mundo metafísico de fantasia. (id., ibid.)

---

<sup>66</sup> Ver W. J. T. Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago University Press, 1987, p. 168 ss.

Eagleton volta a se apoiar em W. J. T. Mitchell para destacar que na *camera obscura* se verifica uma relação *não mediada* entre os sujeitos humanos e seu ambiente social. O mundo sensível chega à consciência dos sujeitos que assistem à projeção numa relação direta, sem intermediário. Mas essa suposição se opõe claramente ao que diz o texto de Marx e Engels sobre a consciência como um produto social. Assim, indaga Mitchell, por que motivo Marx e Engels compararam sua ambiciosa teoria do conhecimento (produto socialmente construído) com a “ingênua” operação empírica da *camera obscura*? Esse dispositivo não faz qualquer discurso mediador entre os sujeitos e a realidade: é meramente uma máquina que não enuncia nada (ao contrário do que afirmavam os teóricos franceses da revista *Cinéthique* e dos *Cahiers du Cinéma*).

**Metáfora compatível.** Em resposta às objeções de Eagleton, compartilhadas (ou antecipadas) por Raymond Williams, Konder argumenta que os problemas concernentes à ideologia nos remetem a um “processo complicadíssimo” e não se pode reduzi-los ao inapropriado emprego de uma metáfora, usada apenas para ilustrar um estado de coisas (a falsa consciência, a alienação, a reificação) e uma exposição com alvo preciso (o idealismo dos filósofos neo-hegelianos ou dos materialistas mecânicos, como Feuerbach). O objetivo central da teoria da ideologia era chamar a atenção dos alemães para uma questão de enorme importância e que nos envolve até os dias de hoje. Por isso, Konder acha irrelevantes as restrições de Eagleton & Mitchell porque

[...] Quando Marx comparou a *inversão* acarretada pela representação ideológica à inversão promovida pela técnica da fotografia na câmara escura (nos negativos), ele não estava caracterizando com rigor científico a *estrutura* do funcionamento da ideologia; estava apenas recorrendo a uma imagem sugestiva, que lhe foi inspirada por uma invenção muito recente, que na época exercia poderoso fascínio sobre as pessoas (inclusive sobre o próprio Marx). (KONDER, 2002, p. 50)

No concernente à metáfora na analogia da ideologia com a câmara escura – cientificamente improvável, segundo os críticos –, vale notar o que Thomas S. Kuhn, Max Black e R. Boyd escreveram sobre esta categoria na pesquisa científica. A ciência, lembram eles, progrediu a “golpes de metáforas”, substituindo o que não se conhecia por expressões que criavam semelhanças e impulsionavam a especulação (hipótese) mais tarde convertida em teoria. Essa operação intelectual, segundo Kuhn (in *Metaphor*

*in Science*, 1979), mostra uma articulação criativa, uma conexão entre coisas e fenômenos ainda sem denominação por limitação da linguagem.<sup>67</sup>

Sem deter-se na “cientificidade” da metáfora da *camera obscura*, Fredric Jameson (1974, p. 369) entende que Marx e Engels a usaram conscientemente. Para este crítico, os dois filósofos viam na inversão ocular inerente à *camera obscura* uma figura capaz de explicar a pretensa autonomia e a auto-suficiência da esfera cultural. Vale a pena ler de novo: “Se, em toda a ideologia, os homens e as suas relações nos surgem de pernas para o ar, como numa *camera obscura*, o fenômeno resulta do seu processo histórico de vida da mesma maneira que a inversão dos objetos na retina deriva do seu processo de vida diretamente físico”. Jameson repete outros críticos ao lembrar que essa figura metafórica é paradoxal na medida em que identifica uma mistificação socialmente e historicamente condicionada (a ideologia de classe) com um permanente processo natural (a natural tendência do inconsciente para um inconsciente idealismo).

Para reforçar a argumentação de que a figura foi utilizada de modo consciente, e não como “licença poética”, conforme sugere Konder, Jameson relembra que é através dessa mesma imagem (da inversão) que Marx refere às tendências idealistas de Hegel. No Prefácio à Segunda Edição de *O Capital*, Marx diz que nem virando Hegel de cabeça para baixo se conseguiria mudar sua inclinação mística. Logo, *grosso modo*, não se tratava só de virar um homem de cabeça para baixo, porém de revirar, de inverter um mundo inteiro. O mais irônico nisso, diz Jameson, é que Marx foi buscar essa imagem da inversão precisamente em Hegel que, na *Fenomenologia do Espírito*, fala de criação de um “mundo invertido”, uma espécie de construto teórico que subverte as leis físicas.

Na descrição da ideologia em Marx, “os homens e suas circunstâncias aparecem de cabeça para baixo, como numa *camera obscura* – tudo é projetado no quarto escuro, mas invertido.” A noção é clara, mas a analogia com a *camera obscura* é complicada, e pedia uma reelaboração. Stephen Heath (1981) se dispõe a este trabalho ao propor uma analogia do processo de percepção da ideologia em Marx com o processo psicanalítico de Freud. Enquanto o indivíduo encara a “tela da ideologia” – a parede na qual a imagem é projetada – ele vê uma imagem real, verdadeira, alinhada. Não há como fugir, recuar ou dar uma volta pelo lado - em direção à realidade ou a uma luz direta. A pessoa fica hipnotizada, pára no limiar da porta que conduz à realidade. Heath compara a situação desse espectador àquela do paciente do processo psicanalítico, que só se

---

<sup>67</sup> Cit. in Umberto Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milão: Feltrinelli, 2005.

“liberta” e atinge o plano da consciência depois de passar por vários estágios (o primeiro deles, um quarto, a *pré-consciência*). O sujeito não se submete total e imediatamente à “tela da ideologia”. Antes, ele experimenta a cisão, a divisão, a perturbação – e só depois parte para o confronto. Segundo HEath, assim como ocorre nas variadas dimensões do processo psicanalítico, na *camera obscura* o observador passa por uma série de câmaras com negativos e positivos, movimentos e repressões, projeções para ou a partir do olho da consciência.

### **1.10. A ideologia da autonomia estética**

Em um célebre aforismo, o escritor e cineasta André Malraux, depois de ressaltar as belezas da sétima arte, advertia os cultores da imagem em movimento: não esqueçamos que o cinema é, antes de tudo, uma indústria. Como tal, os filmes (produtos simbólicos) são determinados por um poderoso sistema de imposição do imaginário, dos pontos de vista e do “gosto”. No mundo globalizado do audiovisual, a produção de imagens e o fluxo de recepção dos produtos simbólicos estão entrelaçados de maneira que a obra de arte não tem mais autonomia – é uma mercadoria, um “fetiche”.

Jacques Rancière (2003) atribui essa fetichização a um sistema que, de posse dos dispositivos de produção e difusão, pretende alterar as formas de identidade e de alteridade próprias das artes. A autonomia estética é comprometida, assim, pela sua subordinação a forças profundas de ordem essencialmente material. Por sua vez, Pierre Sorlin (1992), embora reconheça a influência do econômico sobre o estético, ressaltada pela crítica marxista, preconiza a possibilidade de autonomia da obra de arte e de afirmação de seu criador. Tal autonomia seria possível através de discursos e imagens que escapam da determinação da economia e do condicionamento da ideologia. (SORLIN, 1992, p. 39) Na sua abordagem, Sorlin não menciona o fato de que a estética constitui um domínio particularmente representativo dos mecanismos da ideologia. Pierre Bourdieu (1996)<sup>68</sup>, porém, afirma incisivamente que a manifestação do gosto e a liberdade artística não passam de uma ilusão, uma vez que a expressão de um ponto de vista (enquanto produção ou consumo de produtos simbólicos) está intrinsecamente

---

<sup>68</sup> Ver Pierre Bourdieu, in *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

associada a um contexto sócio-histórico. Nesta circunstância, a dependência do econômico é total e a autonomia da estética fica somente na pretensão.<sup>69</sup>

Enquanto os estetas e sociólogos ocidentais endossam a tese da subordinação do estético ao econômico, o soviético Avner Zis (1976) procura demonstrar que essa dependência não foi determinante no rumo da estética marxista-leninista. O socialismo, segundo ele, rejeita as interpretações simplistas segundo as quais a arte está sujeita às contingências da política. Mesmo considerando que em qualquer sociedade de classes a arte atua como portadora de uma ideologia, a estética marxista, argumenta Zis, admitia também uma “concepção axiológica da arte” – uma valoração da obra artística. Inspirados no teórico dos democratas revolucionários russos Chenishevski, os soviéticos atribuíam à arte o poder de exprimir valores espirituais e estéticos sem atrelamento à ideologia. Essa possibilidade se deve ao fato de que, de acordo com o credo de Zis (1976, p. 59), no socialismo a arte cumpre as mesmas funções que outras formas de consciência social e, além disso, pode ajudar o homem a assimilar um ideal estético-social determinado e a desenvolver seus valores artísticos. O valor político-social da arte progressista dependeria enfim de sua veracidade, da fiel representação e da brilhante revelação das tendências diretoras da vida da sociedade.

A vinculação cinema-ideologia “não se dá em termos de subserviência”, de um mecânico *pactum subjectionis* que rebaixa o artista à condição de prestante servidor da ordem social. Apesar de seu caráter de superestrutura, toda criação artística genuína tem como função voltar-se contra as suas próprias bases sociais, sobretudo quando elas assentam em “contravalores que denigrem a existência humana”. Na convicção de Franklin de Oliveira (1978, p.29), a função da arte não consiste em refletir passivamente a vida como ela é nem em nos proporcionar “gratificações aliciantes, imaginárias experiências de plenitude vital sem correspondência em nossas vidas reais”. A estrutura ideológica e a estrutura artística se entrelaçam, caminham paralelas, e é esse fato que permite ao cinema ser “crítica da vida – autoconsciência da humanidade”. O cinema pode revelar a vida como ela é, sem deixar, porém, de indicar o que a vida *deve ser*.

Segundo Jean-Patrick Lebel, se é verdade que em sua totalidade os filmes são ideológicos, não é menos verdade que o problema da ideologia no cinema vai mais

---

<sup>69</sup> A *Estética* provém do grego *aisthesis* (sensibilidade, faculdade de captar com os sentidos). Foi utilizada pela primeira vez com este significado pelo crítico de arte alemão Alexander Baumgarten, autor do livro *Estética*. Depois da publicação desta obra, em 1750, se começou a denominar este ramo da ciência com esse termo. Mas as raízes da *Estética* estão fincadas na Antiguidade, e mais precisamente, entre os gregos.

além. A ideologia engloba a arte e a envolve, e todos os filmes são ideológicos porque todos são linguagem, são signos (e os signos, dirá Mikhail Bakhtin, são inapelavelmente elementos ideológicos). Lebel adverte, contudo, que não se deve confundir arte e ideologia, arte e conhecimento, porque a arte – e por extensão o cinema – é “um meio de apropriação específica do real, um meio de *conhecimento mítico*, e se exerce como uma atividade específica, uma prática significativa que participa da super-estrutura em vários níveis”. Vejamos alguns destes níveis, conforme o esquema proposto por Jacques Aumont e Michel Marie (2001) em seu *Dictionnaire théorique e critique du cinéma*:

- ao nível da *produção*: além da ideologia econômica que inspira o sistema de produção dos filmes, e que apontamos na explicação de Dominique Noguez, vale assinalar que existe uma ideologia da criação, através da controversa noção de autor. Utilizamos esta noção nos estudos sobre o cinema brasileiro, mais adiante;

- ao nível dos *conteúdos*: a ideologia se encarna em modelos, como os gêneros ou os esquemas narrativos. O modelo narrativo hegemônico na história do cinema se caracteriza por seu aspecto teleológico (o truque de prender a atenção até o fim) e por sua tendência à reconciliação (resolução das contradições internas, num outro expediente antigo: o *happy end*). O sistema hollywoodiano dispõe de vários modelos para difusão de ideologia. Nos gêneros com que assegura sua hegemonia, certamente Hollywood atenta para as particularidades artísticas de cada filme, mas são as condições concretas de produção-exploração que determinam sua “intenção ideológica”;

- ao nível *das formas*: elas podem ser *intrinsecamente não-ideológicas*, como na tradição realista (como na tese baziniana da vocação do cinema para transparência) ou na abordagem de certo marxismo (que defendem a neutralidade da “linguagem”, como o faz Lebel). As formas são, ao contrário, *intrinsecamente ideológicas* quando adotam a perspectiva vanguardista soviética (Eisenstein, Vertov) e o viés brechtiano, que desconstrói a ilusão de transparência (Comolli-Narboni, Fargier-Leblanc);

- ao nível *da técnica*: teóricos dos anos 60 e 70 (como Pleyner, Baudry e Comolli) defendiam a tese segundo a qual a câmera veicula ou produz uma ideologia específica (a *impressão de realidade*). Nesta perspectiva, a imagem cinematográfica, enquanto ápice da história da pintura e de seus códigos representativos desde a Renascença, seria dominada pela ideologia da representação, a “ideologia burguesa”.

Lebel contesta a subordinação do cinema à ideologia dominante ao afirmar que tudo depende da especificidade da ação ideológica no conjunto da frente

cinematográfica, da diversidade dos públicos e da batalha das forças de estruturação e de significação audiovisuais.<sup>70</sup> Cada filme pode contribuir para o combate ideológico, ao lado e com as posições das classes progressistas. Mas o cinema só poderá cumprir seu papel particular na luta ideológica na medida em que participar de outras frentes de luta. Sem esquecer, mais especificamente, que enquanto linguagem o cinema depende de outras formas, de interação com outros meios de expressão audiovisual.

**História da visualidade.** O visual se inscreveu na super-estrutura das civilizações ao longo da história de dois milênios. No entanto, a inscrição do cinema, avatar da visualidade, na infra-estrutura do século XX, deve ser colocada entre aspas, quando se quer acentuar menos “o resultado” (a “obra”) do que a atividade que ela produz. Esta é a hipótese de Lebel. Por sua vez, Eagleton argumenta que não se pode reduzir a variedade de possibilidades de uma arte híbrida como o cinema a causas homogêneas, como infra-estrutura e superestrutura. Super-estrutura, diz Eagleton, “é um termo relacional”, que “designa a maneira como certas instituições sociais atuam como *suportes* das relações sociais dominantes”. O cinema, enquanto instituição social e cultural que dissemina ideologia, seria então um fenômeno superestrutural? Só quando um filme subscreve certas relações de poder, precisa Eagleton.

A respeito desta questão, Stephen Heath (1981)<sup>71</sup> é menos ambivalente do que Eagleton. Na sua concepção, a função do cinema como forma de representação do mundo (produção de sentido ideológico) e produção de significado estético (verossimilhança/impressão do real ou ilusionismo/fantasia idealista) fica explicitada quando se tem consciência de que se trata de uma arte/indústria inscrita numa sociedade capitalista. Segundo Heath, o cinema, enquanto indústria, se refere diretamente ao sistema econômico, à organização da estrutura de produção, distribuição e consumo (em conseqüência, remete-se à super-estrutura). Já o filme, é um produto particular desta indústria e pode eventualmente ser obra de arte (e portanto aspirar a um lugar na super-estrutura). Assim, “como máquina, o cinema está ligado à indústria e ao produto, na medida em que essa indústria produz uma prática específica de significados, o filme como articulação de significados”. (HEATH, 1981, p. 3)

Como arte/indústria situada na voragem de uma espantosa transformação da realidade do mundo, o cinema sofre a influência da ideologia dominante não apenas nos

---

<sup>70</sup> Cf. Jean-Patrick Lebel, op. cit. (Ed. portuguesa: *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.).

<sup>71</sup> Cf. Stephen Heath, “On Screen, in Frame: Film and Ideology”, em *Questions of Cinema*. Londres: Macmillan, 1981.

meios financeiros, nos meios técnicos que utiliza e nos produtos que fabrica. Um crítico perspicaz como Youssef Ishaghpour (1982), interessado na problemática imagética em seu sentido mais profundo, reconhece que a crise atual do cinema é determinada pela situação sócio-histórica, as novas condições econômicas e técnicas, o domínio dos circuitos informação/comunicação. Essa situação complexa, segundo Ishaghpour, levou “à destruição da imagem e ao deslocamento da narrativa cinematográfica”:

Subjetivamente, de acordo e em oposição à tendência objetiva, uma vontade de renovação e luta ideológica, apoiada na teoria brechtiana do distanciamento e nas práticas vanguardistas de Vertov e Eisenstein, atacou a ficção cinematográfica e seu mundo de ilusão, que o cinema "clássico" tinha conseguido tornar irreconhecível ao combinar o registro e a intervenção produtiva, a reprodução e o artifício. Todo o cinema moderno investiu contra esta unidade e os problemas provocados pela sua desagregação: o que vai da negação da neutralidade da máquina de filmar, da afirmação de sua relação com a sociedade global, até o questionamento da representação e as indagações sobre os modos de presença da imagem como simulacro e seu aporte de realidade... (ISHAGHPOUR, 1982, p. 10)

Segundo Jeanne Allen<sup>72</sup>, a mais recente teoria e crítica do cinema já vem explorando as relações entre modos de representação visual e relações sócio-econômicas que permeiam uma cultura numa determinada época. John Berger, numa perspectiva marxista, e Jean-Louis Comolli, numa reflexão modernista, já descreveram aquelas qualidades de estilo representacional que confirmam e conformam a prática econômica e as relações sociais. Em seu clássico *Modos de ver*, Berger (1972) argumenta que a pintura a óleo dominou a representação visual na Europa entre 1500 e 1900 devido à sua capacidade de oferecer o real como algo que se poderia pegar com as mãos. Já Comolli se refere ao surgimento do cinema em 1895 como manifestação da “ideologia do visível” que prevaleceu no século XIX. Desde a segunda metade do século havia no mundo industrializado uma espécie de “frenesi do visual” (COMOLLI, 1980)

O processo pelos quais certos modos de representação tornam-se dominantes numa sociedade continua a estar, para Berger e Comolli, numa empática conformidade entre ideologia e as qualidades técnicas da criação artística. Mas a efetiva prática social que confirma/declara uma forma de criação artística sobre outra está descrita ou

---

<sup>72</sup> Jeanne Allen, “Copyright Protection in Theatre, Vaudeville and Early Cinema”. In: *Screen Histories: A Reader*. (ed.) Annette Kuhn; Jackie Stacey. Londres: Clarendon Press; Nova York: Oxford University Press, 1998, p. 115.

implícita por ambas como a operação de preferência pública, o reconhecimento intuitivo dos espectadores de que ideologia é melhor servida por esta prática artística.

Mistificação burguesa e ideologia estética. Como conciliar? Lebel desconfia da noção de arte como noção burguesa. Explica que certamente a “burguesia se serve da arte de uma maneira mistificadora, para fazer passar às escondidas os seus temas ideológicos e para nos desviar do conhecimento das relações reais.” Não obstante, ressalva Lebel, “é necessário não confundir a utilização que a ideologia dominante faz de uma realidade e a imagem que dela dá com a própria realidade”.

Marx já examinara esta confusão ao analisar o problema da linguagem. Enquanto “consciência real”, a linguagem é uma prática que implica uma relação. Passar do mundo das representações (dos pensamentos) ao mundo real implica passar da linguagem à vida. Por isso Marx situava a linguagem na práxis, em relação com as ideologias, com as classes, com as relações sociais. A linguagem pode ser disfarçada em objeto, mercadoria, signo. Marx adverte, porém, que os caracteres sociais que revestem as coisas ou os caracteres materiais que revestem as determinações sociais do trabalho não devem ser encarados como simples signos, pois isso significaria emprestar-lhes o significado de ficções convencionais – revesti-los de uma forma fantasmática.

**Idioma ideológico/idioma estético.** Um cinema inovador, revolucionário, deve ter ou elaborar uma linguagem capaz de ajudar o público a se conscientizar. A linguagem do teatro dialético pretendia ter esta virtude. Mas, na década de 1960, em termos de cinema, essa linguagem ainda estava em formação. O descompasso entre a pretensão conscientizadora do cinema e a alienação das classes a que se dirigiam já era percebido nos anos 1950, quando os espectadores reagiram com perplexidade à experimentação de Nelson Pereira em *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. O mesmo fenômeno ocorreria com os filmes do Cinema Novo, criações duplamente inovadoras: na invocação da revolta com um idioma ideológico inabitual e na proposição estética. Não estavam dadas as condições para essa conscientização, por duas razões: o público não estava maduro para perceber essa nova (e ainda inarticulada) linguagem e receber seus conceitos e, em segundo lugar, os cineastas, com sua ansiosa práxis revolucionária, tentaram ultrapassar os limites do horizonte da comunicabilidade.

### 1.11. Ideologia no cinema brasileiro

Quero mostrar sem retoques e sem mistificações, ao Brasil e ao mundo, que nosso povo existe. Procuo fazer filmes que reflitam e defendam a tradição cultural brasileira - Nelson Pereira dos Santos.

O cineasta paulista Walter Hugo Khouri confessou certa vez seu desapontamento pela incultura dos seus colegas, que não liam, não estudavam, não questionavam o sentido do que faziam.<sup>73</sup> E o que faziam era empiricamente, no pior sentido desta acepção. Ou seja, não passavam de ignorantes ou ingênuos artesãos com uma máquina de filmar o mundo diante deles. A decepção do intelectualizado autor de *Na garganta do diabo*, *Noite vazia* e *As amorosas* se justificava: de modo geral, os diretores brasileiros eram, de fato, meros artesãos ou honestos profissionais, sem maiores ambições intelectuais e sem qualquer engajamento político para encobrir ou disfarçar a limitação de seu pensamento e sua prática. Seja como for, os filmes feitos pelos contemporâneos de Khouri, por muitos que o antecederam e por dezenas que o sucederam, denotavam indiretamente uma atitude estética e secretavam ideologia.

Mas, que tipo de ideologia? A de um cinema que introjetou o atraso, como argumenta o crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes ao comparar em 1970<sup>74</sup> cinematografias da periferia do mundo desenvolvido (brasileiro, árabe e hindu) e as de centros avançados, artisticamente e economicamente, como os Estados Unidos, a Europa (ao menos na região ocidental dela) e o Japão. Na sua provocativa análise, Salles Gomes sustenta a tese de que estaremos irremediavelmente condenados ao atraso enquanto formos colonizados. Nosso atraso era menos uma questão de idéias do que da incapacidade de o nosso cinema “encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes.” (SALLES GOMES, 1996, p. 85) Noutras palavras, nosso subdesenvolvimento era uma conseqüência de uma colonização ideológica que, ao contrário do supunha Marx a certa altura, não foi um fator de progresso, mas de alienação.

Esse quadro não poderia ser revertido com espontaneísmo, como o de Moacyr Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo, fundadores da Atlântida, que tinham inclinações comunistas ou socialistas. Sem fundamentação teórica nem recursos

---

<sup>73</sup> O depoimento de Khouri adquire importância na medida em que antes de virar realizador ele acompanhava a produção na condição de crítico. “Os nossos diretores – diz ele - são ingênuos e intuitivos, não vêem filmes, não estudam estilos, não acreditam em teoria e se julgam formados” (“Um cinema latente e luminoso”, in *Revista da Cultura Cinematográfica*, n.10, Ano II, fev./mar. 1959).

<sup>74</sup> Cf. P. E. Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

materiais, preocupando-se essencialmente em sobreviver profissionalmente, esses cineastas – indubitavelmente de esquerda - careciam de condições para se inserir numa prática política organizada dentro da luta ideológica geral. Assim, as respostas desses profissionais às solicitações urgentes da cultura naquele contexto histórico foram empíricas, sem pressupostos teóricos. Nesse período, no âmbito do cinema engajado, a atitude mais consistente foi a demonstrada por Nelson e Alex em experiências que, se não foram totalmente bem-sucedidas, denotavam um impulso louvável na direção de uma representação da vida do País ou de parcelas da sua população.

**Realismo crítico.** A primeira assumida manifestação estético-ideológica da história do cinema brasileiro foi o *realismo crítico* da década de 1950. Surgida sob a influência do Neo-Realismo italiano e a “inspiração” do realismo socialista soviético, esta tendência politizada foi favorecida pelo desenvolvimento das idéias nacionalistas e de esquerda. A situação social e cultural do país refletia a atmosfera de confronto no contexto internacional, no qual Leste-Oeste disputavam a hegemonia. Os tempos eram de “guerra fria” e exigiam engajamentos, tomadas de posição. As elites começam a manifestar preocupação com a produção de filmes e a valorizar o cinema como produção cultural “digna”. Excitados com a perspectiva de industrialização suscitada pelo projeto da Vera Cruz, cineastas, críticos, produtores, roteiristas e técnicos se mobilizam em torno da idéia do “nacional” e do “popular”. Nos congressos em São Paulo, “os reclamos da formação de uma frente comum em defesa do cinema nacional não escondem a inconciliável polarização nessa luta imediata”, como recorda Bernardet:

De um lado, o pensamento dominante na Vera Cruz e os cineastas e jornalistas a ela ligados. De outro, um grupo que por um momento se ligou à revista *Fundamentos* e, em artigos publicados principalmente em 1950 e 1951 (número especial sobre cinema em 7/51), teorizou sobre as suas posições estéticas e ideológicas; eles também colaboravam na imprensa diária, onde reproduziam ou diluíam as idéias divulgadas em *Fundamentos*. O primeiro lado malha a burrice nacionalista do outro, o favorecimento ao mau cinema por defender uma legislação inepta, a má-fé ao manipular os congressos dos quais as resoluções finais refletem as posições de *Fundamentos* e adjacências. O outro lado malha o cosmopolitismo do primeiro, seu espírito decadente e deletério, sua subserviência diante do imperialismo. (BERNARDET, 1983, p. 62)

Ideólogos do projeto por um cinema nacional, independente e progressista, Alex e Nelson defendiam a resistência à “política servil das classes dominantes [brasileiras] em relação aos interesses imperialistas norte-americanos”. Contudentes, o crítico e o cineasta desancavam os temas surradíssimos dos filmes da Vera Cruz (com sua ênfase

em idéias antinacionais, pessimistas, burguesas) e apontavam como alternativa o realismo (a representação de “aspectos da vida proletária com seu espírito de classe, nas suas lutas no caminho da libertação”). O realismo preconizado por Alex e Nelson não derivava, contudo, daquele *realismo crítico* já celebrizado por Lukács, mas do realismo socialista teorizado por Jdanov e imposto aos comunistas e simpatizantes.

Nas proposições e idéias iniciais de Néelson, Alex & Cia., nossa estética precisaria necessariamente aderir ao dogmatismo djanoviano. Havia, assim, uma subordinação da criação estética à luta ideológica, empobrecimento sectário. No entanto, ao menos no caso de Nelson, a obra cinematográfica acabaria por escapar às injunções da ortodoxia stalinista por causa de suas virtudes artísticas, de sua grandeza estética – assim como acontecia na obra de Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade, que jamais conformaram sua ficção e sua poesia aos mandamentos djanovistas. Anos depois, Nelson revelaria a Marcelo Ridenti as pressões que sofreu do Partido Comunista para não realizar *Rio 40 graus* contra os princípios do marxismo dogmático codificado por Stalin e despachado das alturas da celestial estética do realismo socialista, encapsulada desde 1934 em algumas fórmulas por Jdanov.<sup>75</sup> Em *Rio 40 graus*, como mais tarde em *Rio zona norte* e *Vidas secas*, a inflexão é realista – um realismo crítico permeia cada imagem desses filmes sem concessão à estética stalinista. Se não provinha de Jdanov, de onde Nelson extraiu esse realismo crítico à brasileira?

Decerto que não foi de Lukács. A noção de *realismo crítico* de Néelson difere do realismo crítico normatizado por Lukács na avaliação do ideal social da obra de arte. Para o filósofo húngaro, principal ideólogo do engajamento estético marxista, a obra refletirá a realidade social e será mais eficaz se acompanhar a “saúde da sociedade”. A arte só seria, na verdade, “realista” por mostrar a tendência histórica de uma época – e a tendência histórica é o horizonte da longa aproximação do paraíso socialista. Na perspectiva do sentido da História evidenciado em *Rio 40 graus*, a realidade histórica era inegavelmente uma verdade incompleta e o filme, sob a forma de crônica, expressava essa incompletude e a crise de valores subjacente na sociedade e no país dos anos 1950. O contraste entre a dimensão estética e a vida efetiva era um produto da repressão. Mas em *Rio zona norte*, sua obra seguinte, o approach é mais lukácsiano, pois Nelson refletia “o real projetando nele o ideal, isto é, verdade do Bem.”

---

<sup>75</sup> Cf. Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 68. Nelson contou ao autor que ainda não estudara Marx e só lia a revista do PCB, *Problemas*, o *Manifesto* e manuais soviéticos.

Segundo a interpretação de Merquior (1969), o *realismo crítico* manifesta o ideal na sua gênese; já o realismo socialista manifesta o ideal na sua fase de plena realização. Em ambos os casos, o valor da arte se confunde com a realidade que ela apresenta. A obra não revela o verdadeiro em si, revela o *ideal*. Merquior simplifica a questão ao atribuir a Lukács a crença segundo a qual toda arte em que falte o ideal seria naturalismo: baixo e incompleto realismo incapaz de perceber no real o movimento que o depura, elevando-o a instante da escala de aperfeiçoamento histórico. Quando a arte, no esquema de Lukács, denuncia crises, já o faz a partir de um degrau superior: as crises são representadas na perspectiva de sua solução futura. A expressão da crise seria assim algo como um acessório em relação à expressão do ideal social.

Como entender a contradição entre a ideologia que se desprende dos filmes e a ideologia de seus realizadores? Uma contradição em que o autor é consciente e a obra é inconsciente? Por ideologia do autor, o esteta hispano-mexicano Sánchez Vásquez (1996, p. 71) entende a ideologia que ele compartilha, a que preexiste a seu trabalho criador independentemente de como consiga encarná-la em sua obra; é a ideologia com a qual se aproxima da realidade e trata de representá-la. Por ideologia da obra, Sanchez Vásquez entende a ideologia já formada como aspecto inseparável dela, ideologia que pode expressar a do autor, desviar-se dela e inclusive contradizê-la.<sup>76</sup> Marx e Engels assinalam, por exemplo, num referência histórica e essencial para a estética marxiana<sup>77</sup>, que nos romances de Balzac se desprende um realismo antiburguês a despeito das idéias monarquistas de seu autor. Do mesmo modo, Lenine encontra na obra de Tolstoi – como “espelho da Revolução russa” – uma ideologia que se contrapõe aos aspectos reacionários de sua ideologia patriarcal, camponesa.”

**Subversão do heroísmo.** Em seus filmes, para representar fielmente as situações e os tipos humanos, Néelson evita a idealização do real e uma caracterização “positiva” dos heróis. Com essa atitude, volta-se contra a ideologia fraudulenta do “realismo socialista”. A representação se “extravia” ideologicamente tanto quanto os personagens. Não deixa de ser metafóricamente significativo o “extravio” geográfico dos tipos humanos, uma circunstância que parece exprimir uma “contradição entre os intelectuais, como indivíduos e um partido estranho à realidade do país”. A exclusão do “herói positivo” não implicava “desvio” ideológico ou subjetivismo burguês.

<sup>76</sup> Ver Adolfo Sánchez Vásquez em *Questiones estéticas y artísticas contemporáneas*. Mexico: Fondo de Cultura Económica,

<sup>77</sup> Sobre o realismo de Balzac, ver a famosa carta de Engels a Margareth Harkness, em *Sobre arte e literatura*. Lisboa, 1971, p. 195.

Ideologicamente, Nelson se considerava um comunista e a) no plano político queria contribuir para o processo da Revolução, e b) no plano da arte visava uma concepção estética acorde com seu marxismo humanista e libertário.

Partamos do *realismo crítico* para o visionarismo cinemanovista, que vamos analisar mais detidamente no capítulo 3. Já transformado em história, confinado no passado como a “subversão de ontem”, o Cinema Novo construiu sua imagem sobre idealizações nacionalizantes e generosas invocações em prol do homem brasileiro, sobretudo o dos bolsões mais miseráveis do país. Os cinemanovistas eram intelectuais de classe média, vivenciavam as contradições de sua classe. Essa *situação* social se converteu em *condição* ideológica, no olhar implacável dos críticos ortodoxos (não necessariamente marxistas).<sup>78</sup> À “acusação” de ambigüidade, se somavam outras: esses cineastas desconheciam o povo, idealizavam os problemas e inventavam soluções a partir de uma concepção equivocada da história e de uma “falsa consciência”, a da classe dominante. Como poderiam então representar na tela, sem mistificações e sem contrafações burguesas os transe e as aflições do Brasil dos anos 60? Antes de respondermos a essas objeções, vejamos primeiramente como o conceito de ideologia marxista foi subvertido no Cinema Novo – uma inversão dialética dos parâmetros de Marx e Engels na célebre analogia da *camera obscura* examinada acima.

Para começar, uma constatação: a ideologia foi, conscientemente ou não, um fator essencial no processo de constituição do Cinema Novo. Os cinemanovistas não eram *idéologues* como os filósofos franceses movidos pela impaciência de impor uma “ciência das idéias” ou materialistas utópicos como os filósofos alemães denunciados por Marx e Engels. A práxis deles se pautava, acima de tudo, pela necessidade de afirmação cultural, estética e existencial do artista e do povo brasileiros. Desde o início, estava implícita no movimento cinemanovista uma teoria crítica da sociedade, um projeto de transformação política, uma palavra de ordem que virou manifesto artístico: a “estética da fome”. Na urgência de filmar que impulsionava seus autores na década de 1960, o Cinema Novo às vezes parecia relegar ao segundo plano a formulação teórica em favor de uma práxis do imediato, do *hic et nunc*.

Nos anos 1950, Nelson Pereira dos Santos, e na década de 1960, Glauber Rocha, se rebelaram contra o culto da eficácia mercadológica (o sistema Vera Cruz) e a repressão ideológica (a hegemonia do sistema americano). Meio contraditoriamente,

---

<sup>78</sup> A crítica mais contundente da ideologia de classe média do Cinema Novo foi feita por Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema*, obra que o autor rejeitaria mais tarde por considerá-la injusta.

revoltavam-se contra o primado da infra-estrutura e questionavam a subalternização da nossa super-estrutura. Glauber e Nelson tinham consciência profunda da necessidade de bases sólidas para a produção de filmes (distribuição, mercado, público). Descartavam, contudo, a emulação do modelo hollywoodiano e o atrelamento dos filmes a um imaginário colonizado. Ainda que esse modelo fosse emulado num processo de bakhtiniana “carnavalização” – a das comédias cariocas da Atlântida e outras produtoras, que parodiavam os filmes americanos. A impaciência de Nelson e Glauber com relação às chanchadas de Watson Macedo e José Carlos Burle soava pouco dialética: afinal, na sua irreverente “carnavalização” as chanchadas e paródias dialogavam com as massas e, para o PCB, esse cinema popular prestava um serviço.

Como cineastas de esquerda, Nelson e Glauber não se deixaram intimidar pela adversidade de uma conjuntura condicionada pela submissão ao colonizador (Salles Gomes). As matrizes da rebelião desses cineastas estavam em *Rio 40 graus* e *Deus e o diabo na terra do sol*, vistos com ceticismo pelos arautos do naturalismo ou do convencionalismo. Desses filmes, diziam que não representavam com verossimilhança o cotidiano do Rio de Janeiro (favela, proletariado) ou a realidade do sertão (cangaço, fanatismo religioso). Alegava-se que o público não se identificava com os tipos humanos nem reconhecia o mundo descrito na tela. Nisso estavam corretos, pois a “irrealidade” da imagem estética e a subversão da representação dramática provinham de seu poder de contestação de um sistema de pensamento visual (o realismo da narrativa clássica). Adotar a estratégia de produção e difusão de significados construídos e transportados por formas simbólicas de vários tipos somente serviria “para estabelecer e sustentar relações de dominação”.

**Inversão de sinais.** Assim, Néelson e Glauber invertiam os sinais, subvertiam os signos e contestavam a ideologia da “falsa aparência”, do ilusionismo, da mistificação da imagem da realidade e do mundo. O resultado disso tudo era um cinema com imagens que não se assemelhavam às da realidade *tout court*, que não confundia as encarnações dos seus tipos humanos com as da nossa existência (Cf. Avellar). Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber representa o personagem Antonio das Mortes como um feroz matador de cangaceiros, um pistoleiro a serviço dos latifundiários e do governo que lhe confia a missão de eliminar agentes da subversão no sertão. As imagens de Antonio das Mortes, em atividade ou à espreita, expressam significativamente a ideologia do esbirro.

Três anos mais tarde, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber retoma o mesmo matador de cangaceiros, porém desta vez para fazê-lo um parceiro da luta contra o latifúndio. Do mesmo modo como acreditava na eliminação dos cangaceiros, ele agora assume o papel de justiceiro, de rebelde contra o sistema. A reviravolta operada pelo cineasta baiano ao nível da ideologia, da representação do mundo e da falsa consciência do protagonista não deixou de causar perplexidade nos teóricos das lutas de classes no Brasil da década de 60.

Em princípio, o modo de Glauber ver e registrar o comportamento de Antonio das Mortes nos dois filmes se assemelha àquele descrito na metáfora da *camera escura* em *A ideologia alemã*: a representação desse matador de cangaceiros, ora como mocinho, ora como vilão sanguinário, não deixaria margem a dúvidas quanto ao seu caráter ideologicamente pernicioso. Por conseguinte, a personagem deveria ser condenada, com todo seu cortejo de fantasmagorias. Contudo, o cineasta procede a uma inversão dialética e revira a imagem de Antonio das Mortes, que sai de cena quase “heroificado”. Ao final, o público vibra com a execução de Corisco e seu bando. A ressonância do personagem pode ser medida pela decisão de Glauber de retomá-lo em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* após o malogro da tentativa de usá-lo como protagonista de um seriado co-produzido com alemães e franceses.

A atitude subversiva de Glauber pode ser explicada a partir de uma ponderação de Raymond Williams sobre a metáfora da ideologia na câmara escura. De acordo com o crítico inglês, quando elaboraram a analogia Marx e Engels não atentaram para um fato ao mesmo tempo científico e “ideológico”: o dispositivo da *camera obscura* projetava imagens invertidas de objetos e pessoas, mas essa inversão era corrigida pelo acréscimo de outra lente. O espectador não via o negativo, mas o positivo. Entre nós, essa subversiva “correção” ótica e ideológica foi concretizada em *Deus e o diabo na terra do sol* e em *Vidas secas*, em *Os fuzis* e *A grande cidade*, em *O desafio* e *O padre e a moça*. Sem filtros alienantes ou contrafações aliciantes, o Cinema Novo ofereceu nesses filmes uma representação *negativa* do real e *positiva* para o homem.

A práxis de Glauber & Nelson & companheiros suscita ao mesmo tempo um reforço da confiança na representação analógica do mundo (a imagem fotográfica manifesta o real em *sua verdade*), uma confiança no poder do imaginário (na liberação do inconsciente, na poesia popular, na religiosidade) e uma *relativização* das certezas de Marx e Engels sobre a inversão ideológica na *camera obscura* (e por extensão do

cinema, herdeiro daquele aparato). Confiantes nas virtudes da imaginação e da subversão para dar conta da nossa realidade complexa e da nossa humanidade peculiar, os cineastas brasileiros pareciam seguir na contramão da exegese ortodoxa ancorada em certas passagens de *A ideologia alemã*, nas quais Marx e Engels aparentemente descartam o papel da imaginação como meio de acesso à realidade humana.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, não é o céu nem o inferno que redime o *homo* glauberiano. Na estrutura ideológica do filme, consubstancia-se, sim, “uma conquista do céu pelo humano”. Espectadores do Norte ao Sul se entediaram com o filme, transcrição ousada, iconoclasta, radical. Essa reação é compreensível. No ímpeto barroquista de suas imagens e na sua problematização da revolução brasileira, o filme desobedece às regras clássicas do cinema eurocêntrico, repudia a “bela aparência” e o “jogo livre da forma” para se contrapor fensa à “tipicização” e ao convencionalismo dos *nordesterns*, em particular *A morte comanda o cangaço* (1960) e *Lampião, rei do cangaço* (1962) que, para citar Salles Gomes (1981, p.337), constituíam uma ficção aceita e cultivada pela imaginação coletiva graças à sua estilização artística bem armada e com heróis e vilões bem definidos.<sup>79</sup> Em uma inversa linha estético-ideológica, a gesta de Antonio das Mortes, com sua virulência irracional e seu misticismo bárbaro, contrariava a expectativa do público, para o qual o fenômeno social do cangaço já era página virada na história do País. Glauber não contemporiza com essa visão folclórica do cangaceirismo, embora preserve em *Deus e o diabo* algo de um messianismo romântico que muita gente interpretou como “utopia regressiva”.

**Visão progressista.** Se, à primeira vista, a gesta do matador de cangaceiros, guerreiro e agente do poder, pode ser interpretada como regressiva, ao final da narrativa a ideologia glauberiana se evidencia como progressista: um resolutivo imanentismo materialista e até marxista, num sentido menos ortodoxo. No final de *Deus e o diabo*, uma autêntica “carnalização do céu” solapa “o discurso autoritário”, espiritualizante. Na luta entre o agente mefistotélico (Antonio das Mortes) e a milícia dos anjos (os beatos), e no criptopaganismo do coro (o vaqueiro Manuel e Rosa, sua mulher), a explosividade das imagens introduz uma distância crítica, dialética. O homem não precisa ser redimido

---

<sup>79</sup> Foi Salvyano Cavalcanti de Paiva quem usou pela primeira vez a expressão *nordestern* para caracterizar esse gênero de filmes de aventura que proliferou na produção dos anos 1960. Em geral rodados em São Paulo, os *nordesterns* eram, segundo o crítico, uma espécie de “banguê-banguê reiventado no Brasil”. Carlos Coimbra, autor dos títulos citados acima, também assinou os modestos *Cangaceiros de Lampião* (1966) e *Corisco, o diabo louro* (1969), onde não tinha os mesmos recursos materiais e a mesma oportunidade de exprimir suas “mitologias interiores” na evocação do cangaço.

nem de uma intercessão dos céus, transcendental, “mas sim de força imanente ao próprio universo” humano para ascender à consciência e à libertação.

Os dois filmes do Glauber são “apoteoses da emancipação do homem por meio de uma religiosidade que se moraliza ao se objetivar, ao converter-se em norma espontânea da consciência” subversiva. Christian Zimmer (1974) vê no visionarismo de Glauber uma ambição: resgatar a cultura de um povo duplamente colonizado - pelo estrangeiro e as classes dominantes – e ao mesmo tempo ultrapassar o nacionalismo para atingir uma verdadeira universalidade. Para Glauber e Nelson, Leon Hirzsmann e Carlos Diegues, “a cultura, enquanto realidade coletiva” é “o que fica quando se perdeu tudo”, quando se lhe tomou tudo. Assim, ao recuperar sua cultura, o povo pode redescobrir tudo o mais: a consciência, sua história, sua linguagem, sua existência.

**Positivo/negativo.** Por que *existência*? Porque, segundo Zimmer, “naqueles países ou povos que chegaram ao fundo do poço, ao ponto extremo do subdesenvolvimento, o problema da cultura se coloca em termos de existência.” Em consequência, a produção artística dessas comunidades humanas deveria inevitavelmente ser marcada por este primado da existência. A originalidade do Cinema Novo consistiria então em uma manifestação violenta, necessária, do *desejo* de existência. Glauber explicita isto em “A estética da violência”, texto que é ao mesmo tempo um manifesto e um projeto nos quais se vislumbra a idéia de Marcuse de uma arte das minorias oprimidas – uma arte cujo signo se inverte de *negativo* para *positivo*. O esforço inicial do Cinema Novo consistia em reavaliar a mitologia criada pela opressão, pela fome, pelo subdesenvolvimento. Essa reavaliação, porém, não implicava uma simplista positividade, mas uma complexa negatividade: “Não existe nada de positivo no Brasil a não ser a doçura, a luz, quer dizer, o positivo é justamente o que se considera como negativo.” (ROCHA apud AMENGUAL, p. 45).

Trata-se, portanto, de transformar em *positividade* a *negatividade*, de converter dentro da *camera obscura* da ideologia os elementos ilusórios da realidade filmada numa expressão desmistificadora. Daí a oposição radical ao discurso oficial, à ordem estabelecida, que coloca a riqueza no topo de uma hierarquia positiva enquanto a pobreza aparece – negativamente - como positividade degradada. Como outros cineastas e intelectuais, Glauber e Nelson rejeitaram as migalhas de *positividade* do sistema dominante. Recusar a “caridade” é então, entre outros fatores, afirmar com isso sua existência, sua identidade. Para estes artistas, intelectuais e militantes, a afirmação de

uma *existência* teria que ser feita contra o sistema, falando fora do discurso oficial. Foi nesse aspecto que o Cinema Novo se afastou do Neo-realismo, que tanto o influenciou no começo de sua existência. A visão neo-realista, na interpretação de Zimmer,

realçava a *negatividade* ao suscitar no espectador a piedade, a compreensão, a participação emocional e, no nível político, implicava reformas, medidas sociais, melhoria da sociedade, todas estas coisas que não fornecem a existência àqueles que não a têm. O Cinema Novo joga então [...] na cara do espectador uma imagem, um universo que são, para aqueles que não participam dele, uma linguagem desconhecida, incompreensível. Esta imagem, este universo, na realidade não lhe são desconhecidos: ocorre que o autor não se preocupa com a *comunicação*, ele só se preocupa com a *existência*. Este cinema é *violento*, na medida em que não se preocupa com a comunicação. Comunicar seria dialogar, retomar seu lugar no discurso legal, aceitar de se recolocar no sistema, ou seja, renunciar a tomar, e então a existir. (ZIMMER, 1974, p. 210)

Embora a ideologia expresse uma representação do real destinada a consagrar uma exploração e afirmar uma dominação de classe, “ela pode também, em certas circunstâncias, servir para a expressão do *protesto das classes exploradas* contra sua própria exploração” (ALTHUSSER, op. cit.). Nesse protesto, as classes subalternas podem usar representações e referências das quais não se libertam radicalmente, com seus próprios recursos. Para afirmar sua *existência*, o Cinema Novo tomou emprestados elementos e noções da arte burguesa e da cultura popular, mas os revestiu de uma *expressão* dialeticamente original. Em alguns filmes, estão visíveis as influências do cinema soviético, do Neo-realismo, do teatro moderno e de Brecht, do imaginário brasileiro, da religiosidade católica e dos cultos africanos, do cangaço e da favela.

Dessa mescla cultural resulta um universo revirado de ponta-cabeça numa representação e numa linguagem cinematográfica *totalizadoras*. A totalização, diz Zimmer, contém, *in nuce*, a crítica, o realismo, a insubmissão. O caráter totalizante dessa postura estético-ideológica corresponde às ambições de Rocha de um cinema tricontinental, pelo qual passaria a ação antes da reflexão. Sob este aspecto, é significativa a correspondência entre este cinema e a estratégia revolucionária que durante muito tempo esteve em alta na América Latina, na Ásia, na África (estratégia de Che Guevara, de Mao Tsétung, de Frantz Fanon). Inclinando-se em favor do espontaneísmo das massas e da luta no campo, ao invés da ação organizada e adaptada aos centros urbanos, com a classe operária, esta estratégia se tornou exportável, universalizável sob o emblemático slogan da multiplicação mundial dos Vietnam. Glauber no fundo, ao se transportar para a África, Cuba e Espanha, não fez nada mais

do que se abraçar a causa do internacionalismo. A opção internacionalista de Glauber enquanto o cinemanovismo, já agônico, buscava caminhos alternativos em meio aos espasmos da ditadura militar, parecia indicar que o movimento tentava imprimir um novo sentido à sua práxis, reciclando as formas e as idéias.

### 1.12. Câmara escura e *camera lucida*

O cinema é informação, didatismo, agitação; ele deve ser cultura no sentido de comunicação qualitativa, porque somente uma comunicação qualitativa é uma comunicação revolucionária, e porque somente esta pode modificar a consciência – Glauber Rocha.

Na expressão de Marx, a arte é, em certo sentido, "a mais alta alegria que o homem se proporciona". De fato, em momentos superiores, quando atinge uma dimensão criadora, a arte, e por corolário o cinema, resgata o ser humano de seus limites e o projeta nas alturas do conhecimento. O poder mobilizador e revelador da arte é imenso, sobretudo quando capacita o homem para conhecer e mudar o mundo. *Forma simbólica* sui generis, a arte cinematográfica é uma atividade do homem em sociedade e ao apreender a realidade nos comunica algo a respeito dela. Nesta concepção, endossada por vários autores, a arte se reveste de várias características, não se reduzindo a uma única modalidade. Assim, a arte do cinema não consiste em imitar "objetivamente" a realidade (concepção clássica), nem em submeter-se à expressão "subjetivista" de um sujeito criador (concepção romântica), mas, como diz Jacques Aumont (2001, p. 132), graças a uma característica peculiar (de concepção moderna), essa arte produz idéias enquanto nos faz *perceber* e *sentir* o mundo. Tudo isso por meio de dispositivos mecânicos derivados da câmara escura e eventualmente aprimorados numa metafórica câmara clara.

Ainda de acordo com Aumont, é inútil opor a obra de arte como fonte de prazer (aquela alegria a que alude Marx) à obra de arte como fonte de conhecimento. A arte é lugar do prazer e das emoções, "expressão e comunicação das emoções rememoradas" (Tolstói), e "efusão espontânea de sentimentos poderosos" (Wordsworth). O mérito de uma obra de arte depende às vezes da "beleza dos sentimentos que expressa" (Plekhanov) ou da intensidade da experiência com que ela mostra o mundo e nos permite apreendê-lo de maneira única (Dewey). Em todo caso, seja pelo sentimento ou pela razão, a arte pode e deve "despertar os homens e forçá-los a se por em marcha diante da imagem visível do verdadeiro" (Garaudy). Essas concepções convergem para um ponto

de vista comum – o de que a arte não se deve limitar a uma transcrição literal de um estado de espírito ou de um acontecimento, mas responder “a um problema colocado pela vida e assumir a revolta contra a alienação do mundo”. (GARAUDY, p. 217)

**Sociologia estética.** Nas noções enunciadas acima está implícito que a obra de arte contém uma especificidade estética. Não poderia ser de outra forma já que, para Ernst Cassirer, a obra nos leva ao conhecimento da realidade através de uma “visão atraente” das coisas, ou seja, uma visão estética. Mas esta elaboração estética está conectada com fatores que se inscrevem necessariamente na dimensão da sociologia. Há uma estética sociologicamente orientada pela tradição do pensamento marxista. Embora sem formulação doutrinária rigorosa pois, como dissemos, Marx e Engels deixaram apenas observações esparsas sobre a estética (como nas dissertações a respeito do realismo e da visão de mundo), a sociologia marxista da arte adquire importância por incluir a determinação de classe no âmbito do estudo da criação artística. Para o esteta polonês Stefan Morawski (1977, p. 328), a introdução da luta de classes na esfera da arte constituiu, certamente, uma contribuição original do marxismo, porém seria um equívoco adotá-la de modo restrito. O processo artístico, afirma Morawski, não está subordinado a único fator (como o chamado *conteúdo*), porque nele intervêm vários elementos, sobretudo a *forma* (que de modo algum pode ser separada da dinâmica do conjunto).

A interpenetração do estético e do sociológico pode ser vista numa perspectiva historicista na medida em que na criação da obra de arte tem enorme importância a totalidade do processo. Segundo Morawski, quando se adota esta perspectiva, a arte passa a ser “algo mais que um conjunto de símbolos ou sinais miméticos e expressivos, coerentes com o *hic et nunc*”. Por outro lado, como instrumento de consciência social, a arte se acha imbuída do “sonho de liberar a raça humana das ataduras da pobreza, do caos, da fome e da injustiça, enquanto pressagia o fim da alienação em todos os seus aspectos”. Este tema da alienação, considerado um dos aspectos mais relevantes da análise marxista, escapa da orientação propriamente sociológica para se converter num problema de caráter histórico-filosófico. Coube a Lukács oferecer as melhores interpretações a respeito desse enfoque da relação arte-sociedade na perspectiva da luta contra a alienação humana. É esta luta que preside a criação do cinema brasileiro de esquerda na década de 1960, conforme examinaremos mais adiante, no capítulo 3.

Nos traços dos filmes, vemos inquietação, dor, revoltas e frustrações de segmentos da humanidade ainda mergulhados nas cavernas da ignorância e do

sofrimento em sociedades injustas. Os artistas mais conscientes lutam para libertar essas parcelas da humanidade da subserviência. Trata-se de uma tarefa árdua, de um esforço prometico, pois o poder de intervenção transformadora do cinema sofre inunções de toda sorte – condicionamentos e obstáculos que intimidam até criadores de cinematografias mais desenvolvidas, onde os artistas dispõem de recursos materiais e não têm uma relação tão conflituosa com as ideologias dominantes. Os mais significativos exemplares do *realismo crítico* da década de 1950 e os melhores trabalhos do Cinema Novo são o resultado do conflito entre a escassez dos meios de produção e o ideologismo retrógrado das forças dominantes em nosso país. Daí tantas contradições e paradoxos nesses filmes – que são, simultaneamente, expressão de enriquecimento e do empobrecimento, de opressão e da revolta, de alienação e de esforço para reverter nossa condição de subdesenvolvidos e, em consequência, para afirmar nossa autonomia.

No exasperado processo de representação do real, o cineasta brasileiro de esquerda às vezes foi desordenado, caótico, incoerente. Esta circunstância foi originada de uma luta contra a perturbação da consciência pela “teia ideológica” que o enredava. Esta perturbação é visível na linguagem (imagens e sons) de alguns filmes nos quais, para usar a expressão de Marx, a “confusão” da consciência, decorrente da impaciência ante uma condição social intolerável, comprometia a comunicação. Na medida em que se desenredavam dos ilusionismos e encontraram a forma apropriada, estes artistas passaram a dispor da linguagem como um instrumento efetivo de transformação, em termos daquela comunicação que Léfèbvre (1968, p. 48), aludindo a Marx, chama de comunicação no “comércio” de sentimentos e de idéias com os seres humanos. Mais uma vez citando Marx, as representações ideológicas mais elaboradas são as que investem na linguagem e aquelas nas quais a consciência social interage com a práxis. Esta é a diferença entre as obras ideologicamente conscientes e os filmes formalistas cuja única preocupação consiste em inócuos exibicionismos de mestria técnica.

**Hermenêutica dos signos.** Assim como a ideologia, o produto cinematográfico tem um caráter polissêmico. Filme é forma, é linguagem, é discurso. Por isso, para analisá-lo, precisamos usar pragmaticamente teorias provenientes de diversos campos disciplinares. Neste sentido, a semiótica da linguagem pode contribuir para explicar a produção de sentido no objeto artístico. O exame crítico da linguagem concreta das formas, de sua significação como produto “em plena elaboração, ramificado sobre outros textos e outros códigos, articulado desta maneira sobre a sociedade e a História”

(Barthes, 1990), será fundamental para entender as leituras sobre a situação histórica propostas em vários filmes. Este é também o ponto de vista de Stefan Morawski (1977) ao argumentar que “o sentido artístico (estético) humano surgiu de um processo que abarca uma enorme gama de fatores internos e externos, os quais, por sua vez, compreendem o entorno sócio-cultural” onde opera o *homo faber*. Na avaliação de Santiago Vila (1997), a consideração dos filmes como “objetos culturais com poder de significação, de seu trabalho enquanto produção de sentido na dimensão simbólica ou imaginária” nos permite entender em profundidade as contradições sociais em meio ao mascaramento ideológico. Contudo, reconhecer a importância da semiótica não implica aceitar que só o estudo das formas, dos modos de significação, é que permite detectar a grandeza da experiência estética e humana configurada nos filmes.

No entanto, a gramática dos signos na formulação do discurso cinematográfico tem limitações. Às vezes, as visões fragmentadas ou deformadas do real decorrem da desarticulação do processo artístico, da insuficiência dos enunciados (na chamada *mise en scène*), e não propriamente da intenção ideológica dos criadores. Em qualquer circunstância, porém, há ideologia embutida nos filmes. Resta ver em que medida o recorte do cineasta mistifica ou realça a objetividade do real. Caberá ao analista perceber por trás da aparência empírica a ilusão travestida de realidade, aquele “mundo da falsa harmonia social e da ilusória coerência do aparato”.<sup>80</sup>

A tarefa de decifração desse processo requer uma hermenêutica dos signos. No domínio do ideológico, onde também imperam os signos, Mikhail Bakhtin (1995) recomenda ao hermeneuta procurar o ideológico por trás do signo, pois “tudo o que é ideológico possui um valor semiótico”. Cada signo é ao mesmo tempo reflexo e fragmento material da realidade, que pode ser distorcida ou apreendida de um ponto de visto específico, dependendo da posição ideológica e da finalidade de quem o utiliza.<sup>81</sup> No processo de reflexão ou refração do real, Bakhtin localiza um confronto de interesses sociais, vale dizer, de uma luta de classes. O embate pelo controle do código ideológico de comunicação/expressão coloca o signo na arena “onde se desenvolve a luta de classes”. O signo não pode ser descartado das tensões da luta social, uma vez que, marginalizado, se debilitará e degenerará em alegoria (BAKHTIN, 1995, p. 46).

O signo esteve presente em etapas significativas do cinema de esquerda. No momento do *realismo crítico*, voltado para a visão da miséria como ela é, a

<sup>80</sup> Armand Mattelart, op. cit., p. 67.

<sup>81</sup> Cf. Mikhail Bakhtin (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

experimentação com o signo foi modesta. Mas na época da “estética da fome”, o signo foi usado para “documentar, analisar e negar a *subrealidad* diante da câmera”.<sup>82</sup> Glauber incorporaria o signo à “estética do sonho” nos anos 1970. Mas anos antes, tanto ele (em *Deus e o Diabo* e *Terra em transe*) como Nelson Pereira (em *Vidas secas*) já mostravam o potencial explosivo dos signos e das metáforas especulares. Nesses filmes há uma convergência na linguagem, um *olhar* que parece aproximá-los e complementá-los:

*Deus e o Diabo* surge como um espelho que revela uma nova face do cinema que Nelson propõe em *Vidas secas*, [...] como um espelho revelador de novas faces do cinema proposto por Glauber. Criados simultaneamente, duas frases de um mesmo tempo, pedaços que se questionam e se complementam como se fossem feitos para existir como um só, o filme de Nelson ganhou de sua outra metade um sinal capaz de revelar melhor seu jeito de se referir não apenas ao fragmento de realidade na tela. (AVELLAR, 1995, p. 101)

A proposição glauberiana de uma “estética do sonho” foi entendida pela esquerda como uma contradição: enquanto intelectual engajado, ele não poderia ceder à tentação subjetivista, ilusionista na representação da realidade. A ortodoxia marxista cobrava dele filmes revolucionários politicamente e esteticamente. As mudanças das “condições políticas e mentais” o obrigaram, contudo, a reformular os princípios da (sua) *arte revolucionária*. Argumentando que era preciso definir com precisão o que seria uma “arte revolucionária útil ao ativismo político”, Glauber rejeita o chamado à *razão* e, sem proclamar enfaticamente sua adesão ao onirismo esteticista, preceitua que “uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica”, mesmo com riscos de cair no misticismo:

[...] apesar de o misticismo ser um fenômeno negativo em termos sociológicos, creio que ele é muito positivo de um ponto de vista subjetivo e inconsciente, porque significa uma permanente rebelião do povo contra a opressão que lhe é imposta. [A dimensão da pobreza] é uma carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística.

---

<sup>82</sup> José Carlos Avellar expõe a preocupação terceiro-mundista com o olhar emancipador ao repertoriar em *A ponte clandestina* (1995) as teorias de cinema de realizadores da América Latina (Fernando Birri, Glauber Rocha, Fernando Solanas, García Espinosa, Jorge Sanjinés, Tomás Gutiérrez Alea).

**Estetismo & pessimismo.** O agudo subjetivismo e o misticismo romântico implícitos nessas posições do cineasta parecem contradizer Marx. Na Segunda Tese sobre Feuerbach, ele já prevenia: qualquer “discussão sobre a realidade ou a irrealidade do pensamento” se torna uma questão teórica se isolada da prática, da práxis: “É na práxis que o homem precisa provar a verdade, isto é, a realidade e a força, a terranidade do seu pensamento”. A práxis glauberiana, quaisquer que sejam as injunções (políticas, econômicas, culturais) sofridas por ele para trocar a “estética da fome” pela “estética do sonho”, denota um insofismável ceticismo. Na “coexistência ambígua” do discurso ideológico com a vontade política, do interesse estético com a necessidade social, evidencia-se uma dissemetria – não propriamente de uma administração equivocada de signos, mas de confusão ideológica e descrença na ação transformadora.

Essa descrença já transparecia em *Terra em transe*, onde Glauber – sob o influxo de um pensamento *negativo* – vociferava contra a massa (coesa na submissão) e o projeto populista, expressões de conformismo, conciliação e não de mudança revolucionária. Por isso, nessa ópera alegórica, Glauber exalta o desencanto do seu herói, o *outsider* poeta Paulo Martins, e não propõe nenhuma redefinição do papel do intelectual. Seria inútil, acredita Glauber, pois se trata de uma sociedade de derrotados num país minado pelo conformismo. Ele também não vê alternativa na idéia de um retorno à “saudável subversão” dos tempos de *Deus e o Diabo na terra do Sol* e da “estética da fome”. A tensão característica da obra de Glauber depois desse período, se excluirmos *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, resulta do seu inegável desencanto com a práxis revolucionária, com o processo histórico.

Do seu lado, Nelson parece continuar infenso à contaminação pela concepção pessimista da ação da cultura e ao “ceticismo quanto à evolução da história”, e mesmo em alegorias inarticuladas como *Azyllo muito louco* e *Quem é Beta?* insiste em manter a crítica social. Enquanto em Glauber “o sonho da alma bela se exala do mais rebelde pessimismo, da última sobrevivência de uma grande esperança, asilo final do humanismo sem transigência” (MERQUIOR, 1972), Nelson procura retomar o impulso criador da práxis. No seu alegorismo astucioso, *Azyllo muito louco* traduz a consciência de que, no país submetido à ditadura, a desrazão se apossou do sujeito humano. Nem por isso se deveria ceder ao derrotismo, à desilusão e ao misticismo. Nesse sentido, o cineasta parece reconhecer a lição da Oitava Tese sobre Feuerbach, na qual Marx

ensina: “Todos os mistérios que conduzem ao misticismo encontram sua solução racional na práxis humana e na compreensão dessa práxis”.

Nelson reorganiza seu pensamento e sua prática pela determinação de um conhecimento emancipador, ou, como observa Eagleton,<sup>83</sup> por um pragmático “entendimento da própria situação que um grupo ou indivíduo precisa para mudar tal situação”. A pretensão emancipadora “envolve questões de valor, enquanto o conhecimento da situação é matéria de compreensão factual”. Na transição da década de 60 para os anos 70, o Brasil ainda enfrenta o atraso (apesar do “milagre econômico” promovido pelo *diktat* da ditadura) e experimenta o terror da repressão (que começa sua escalada nesse período). Esses sintomas alarmantes submetem o artista a uma crise de consciência sobre o conhecimento de um real que parece perder o sentido. Como representá-lo? Como testemunha dessa situação, o cineasta oscila entre a autoliquidação ou a elaboração de uma “epopéia negativa”, em que, fiel à realidade da crise, rejeita a aparência lógica e humana, a fim de não trair a representação da nossa miséria. Examinemos sucintamente, mais uma vez, o percurso dos cineastas.

Glauber Rocha e o Cinema Novo fizeram ouvir na tela a voz da *fome*, do *subdesenvolvimento*, a voz mais autêntica do Brasil naquela conjuntura histórica. Esta voz também pode ser reconhecida nos filmes de Ruy Guerra, tais como *Os fuzis* (1967), onde os camponeses famintos acabam por devorar o boi sagrado, ou na sanguinolenta carnavalização de Joaquim Pedro em *Macunaíma* (1969), onde convenções e mitos da cultura e do cinema são deglutidos com o mesmo apetite antropofágico demonstrado por Nelson Pereira em *Como era gostoso o meu francês* (1970). Estas obras subversivas são afirmações violentas e desesperadas de uma cultura e de um povo que, pela negação, repelem a opressão colonialista. Não existem prefigurações do paraíso nem vislumbres de harmonia social nas imagens deste cinema em luta pela reconquista de sua existência. Na tensão entre *o que é sentido* e *o que faz sentido*, suas obras procuram

compreender a fome, e devolver na imagem não a compreensão, não o entendimento, não um discurso racional que “encare o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado”. Devolver a reação desesperada que explode da compreensão de que a compreensão é impossível: que explode dos que fundamentalmente agride a razão: a fome, a miséria, o subdesenvolvimento. (AVELLAR, 1995, p. 77)

---

<sup>83</sup> Ver *Marx*, Terry Eagleton, São Paulo: Editora UNESP, 1999.

Na década de 70, o Cinema Marginal, sucedâneo e rival do Cinema Novo, exprimia outra ideologia cujas marcas eram uma frustração profunda, uma desorientação que levava à catatonia. Como unidade ideológica, esse *underground* verde-amarelo foi um berro de revolta e de impotência sublinhados no que poderíamos denominar “imagens fractais”. O movimento não conseguiu resistir sozinho ao peso da repressão - e assim a idealização compartilhada na época do Cinema Novo se dissipou, substituída pela “angústia do desamparo”. Se em algum momento o eventual projeto estético-ideológico de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla pareceu “criar laços identificatórios e promover uma comunhão” com os cinemanovistas, foi apenas naquele sentido diagnosticado por Freud e pelo qual os processos criativos sublimatórios (neste caso, a criação artística) fomentam uma “unidade cultural” e proporcionam aos sujeitos a “ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas” (FREUD, 1927a, p. 25).

Quais as conseqüências do desamparo do cinema progressista nas décadas de 1950 a 1970? A práxis socialista (o realismo crítico), o ímpeto visionário (cinemanovista) e a contestação niilista (do cinema marginal) experimentaram os golpes do poder autoritário e as aflições do malogro revolucionário – para não mencionar os reflexos de uma conjuntura internacional que, da “guerra fria” ao eclipse do socialismo real, comportou toda sorte de ditaduras, na América Latina e noutras latitudes. Os obstáculos que se interpuseram entre os que pretendiam mudar a História e aqueles que queriam preservá-la não poderiam, contudo, servir de pretexto para uma acomodação cúmplice com a realidade – como a dos prisioneiros na caverna de Platão. Quem compreendeu a realidade das circunstâncias históricas, escapou da câmara escura da “falsa teia ideológica” e procurou a luz através de uma *camera clara*,<sup>84</sup> de uma práxis carregada de negatividade em seu impulso emancipatório. .

---

<sup>84</sup> Nossa caracterização da *camera clara* ou *câmara lúcida* é metafórica. No vocabulário técnico, ela é definida como um aparato constituído de prismas de reflexão total, mediante o qual se pode observar simultaneamente um objeto e a sua imagem projetada sobre uma folha de papel, para ser desenhada. A operação é transparente, exata, precisa – e feita às claras, em oposição à da *camera escura*, processada no escuro e que, como explicitamos neste capítulo, oferece do mundo exterior uma imagem e uma reprodução imprecisa, deformada ou velada – análoga à da ideologia.

## Capítulo 2 – Realismo e ideologia na guerra das imagens

### 2.1. Do simulacro da caverna ao reflexo do real

Atrás de toda caverna, há uma outra mais profunda, deve haver uma outra mais profunda, um mundo mais vasto, mais estranho, mais rico sob a superfície, um abismo abaixo de todo fundo, além de toda fundação – Gaston Bachelard.

Aquele que ama as realidades mais profundas amará também o que há de mais vivo na vida – Hölderlin.

Depois de focar a problemática da *ideologia*, chegamos neste capítulo a outra categoria igualmente controversa – o *realismo*. Sem tantas complexidades quanto a ideologia, o realismo também é um conceito ambíguo, polivalente, contraditório. Há uma constelação de definições de sua suposta essência. Por possibilitar uma exploração audaciosa do real (Gaëtan Picon), o realismo foi incorporado a todas as artes, e na história do cinema deu lugar a uma pluralidade de teorias e linhas metodológicas. Apesar do reconhecimento de sua importância, têm sido problemáticas as tentativas de conceituá-lo. Enquanto realidade viva, dinâmica, o realismo escapa de definições categóricas, e por isso não pode ser subsumido em teorias rígidas nem admite demarcações históricas precisas, seja como estilo estético ou como visão de mundo. Entre os enfoques recenseados, até as formulações persuasivas e consistentes contêm muito mais projeções imaginárias do que distinções concretas. A indeterminação evidencia que o realismo é um *processo* que se expande por várias direções. Como não se trata de uma teoria do conhecimento estática, às vezes toma sentidos diferentes ou diametralmente opostos conforme o movimento da sociedade. Ser realista é estar em consonância com o processo de transformação, com uma experiência do Real vivenciada dialeticamente sob o fluxo da temporalidade e o signo do contingente. Nestes termos, reconhecer a dificuldade de uma caracterização linear do realismo não implica abrir mão de uma exploração das conexões de uma estética do realismo – um realismo de extração marxista – com a ideologia do cinema brasileiro de esquerda, nomeadamente o dos anos 1950 e 1960. Assim, os filmes examinados neste capítulo serão abordados com a metodologia marxista que, no tocante ao realismo, nos proporciona a pauta de referências mais profundas acerca das interrelações dialéticas entre o campo estético relativamente autônomo e seu cenário sócio-cultural.

Em nossa exposição, partimos de um postulado marxista – mais precisamente, de uma premissa convalidada por Lukács: a de que existe um mundo social concreto que pode ser configurado pelo artista (seja escritor, pintor ou cineasta). Sem discriminar estilos literários ou pictóricos, Lukács sustenta que a representação da vida social através da arte adquire maior ressonância estética e profundidade de visão quando o artista adota uma forma realista. Esta forma, para ele, seria a mais apropriada para captar a complexa estrutura das relações humanas e materiais a partir dos séculos XVII e XVIII. Na representação artística, conforme a postulação do crítico húngaro, o realismo procura contemplar as vicissitudes, aspirações e contradições dos grupos humanos que são partes constitutivas deste mundo e da vida social. A arte identificada com o realismo marxista, escreve Lukács (1965, p. 40), valoriza a integridade humana – a *humanitas* – e, ao mesmo tempo, sem pretender nos oferecer “a essência da realidade como um todo definitivamente apreendido”, capta dialeticamente com processos estéticos próprios o movimento dos indivíduos e da história em função de uma visão de conjunto, de uma *totalidade*. Por isso, essa *humanitas* e o realismo foram elevados a princípios fundamentais da estética marxista. O que levou Terry Lovell (1980, p. 9) a sintetizar esta convicção numa fórmula perspicaz: “o realismo é um marxismo”.

No entanto, não foi o marxismo que inventou o realismo artístico. O estilo já era conhecido desde a era dos gregos e atingiria seu apogeu com a modernidade. Ou melhor, com a ascensão da sociedade burguesa, da qual o realismo chegou a ser expressão artística a partir do século XVIII. Portanto, o paradigma realista foi fixado na moldura da história do Ocidente não pelo socialismo, mas a partir da racionalização geral da cultura e das formas artísticas (romance, pintura, teatro) consubstanciadas no processo de evolução do capitalismo (ao qual o cinema deve muito). Apropriado pela classe dominante (a autocracia burguesa) e subsumido em idealizações metafísicas (que consideravam imutáveis postulados da estética renascentista como a *perspectiva* e a *fantasia*), o realismo foi transfigurado nos últimos duzentos anos, quase virou abstracionismo e se desligou da vida autêntica. Mesmo com atraso, foi a estética marxista que o resgatou para o mundo concreto, já no século XX. Não cabe aqui indicar todas as etapas desse “resgate”. Mas vale acentuar que, ao refazer a trajetória do estilo, os marxistas tiveram que remontar ao *background* da Grécia clássica, onde este método de representação do mundo e da vida era relegado às cavernas por Platão (que condenava qualquer simbolização do real) ou era convocado à praça pública por Aristóteles (que defendia a mimese da ação humana por meio da criação artística).

**O artista e a sociedade.** Em matéria de realismo, a teoria marxista da arte optou pela especulação aristotélica, mesmo quando adotava outros ângulos de visão da experiência estética. Teóricos marxistas não-dogmáticos (como Arnold Hauser, Ernst Fischer, Walter Benjamin ou Galvano Della Volpe) também invocaram idéias de outros pensadores (Heráclito, Parmênides, Sócrates) e artistas (Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Aristófanes) antecessores ou contemporâneos de Aristóteles para discorrer sobre o fenômeno artístico (e a problemática da essência e da aparência). No entanto, para a estética marxista, as linhas mestras da reflexão acerca da atitude do artista frente à complexidade do real e à concretude do mundo foram delineadas pelo “insigne pensador da Grécia clássica”, como o define o teórico soviético Avner Zis (1976, p. 167). A “doutrina estética” de Aristóteles está esboçada em fragmentos da *Ética a Nicômaco*, é mencionada em passagens da sua *Metafísica* e parece formulada de modo sistemático na *Poética*, texto no qual ele classifica as produções artísticas a partir da natureza de sua imitação. No sistema aristotélico, a arte se caracteriza por uma pulsão mimética que a leva a *reproduzir* as ações humanas – não propriamente imitando, mas *produzindo* formas mentais como o universo físico cria formas naturais (*Homo additus naturae*, na expressão de Bacon). É neste sentido que, segundo Jacques Aumont (2001, p. 197), o sistema aristotélico enfatiza antes de tudo as artes do espetáculo e da representação, e em especial o teatro, do qual propõe a famosa distinção entre a tragédia e a comédia.

O sistema aristotélico se fundamenta, portanto, na problemática da *mimese*. Toda a argumentação de Aristóteles orbita em torno deste tópico - da escolha do tema (o que imitar), da atitude do artista (idealizar ou depreciar), do efeito a obter (sobre o destinatário). A representação artística exige algumas regras para funcionar: a ação, por exemplo, deve se inscrever num tempo e num espaço determinados. E quanto mais a imitação (a *mimese*) se aproximar da realidade (do modelo, real ou fantasioso), mais efetiva será a operação. Aristóteles resume suas reflexões sobre a operação mimética a um único ponto - o das categorias narratológicas, esquema tripartite que consiste em representação direta, representação indireta através de um relato do autor, ou por intermédio de um personagem, a *persona* (Aumont, 2010, p. 197). Este esquema teorizado há mais de dois mil anos atrás permanece em voga na ficção romanesca e no cinema narrativo, a despeito das inovações da ficção fílmica contemporânea. O mesmo se aplica em relação à *catharsis*, outra das teorias do autor da *Poética*, elaborada para demonstrar a eficácia da representação das ações humanas sobre o público e que resistiu, impávida, às tentativas brechtianas de distanciar o espectador das emoções.

Assim como Aristóteles nos legou uma *poética* e postulou uma teoria da arte como *mimese*, o mundo helênico nos transmitiu saberes que constituem parte intrínseca da *forma mentis* da civilização ocidental.<sup>1</sup> Na questão do papel do artista na sociedade, por exemplo, somos igualmente tributários dos gregos, já que a concepção mais notável sobre a relação Política-Arte se deve a Aristóteles: o homem, dizia ele, é um animal político por natureza (*zoón politikón*) por conviver com outros homens em sociedade (na *polis*). Nos seus tratados “sociológicos” e morais, o filósofo inscreve a política no plano da vida ativa (*vita activa*) e situa a arte no plano da vida produtiva, onde os cidadãos podem dedicar-se a atividades intelectuais e práticas – e intervir na vida da cidade. Em contraposição a Aristóteles, Platão repudiava a política e condenava qualquer prática que a envolvesse – inclusive as artes. No juízo de Platão, a política e a arte poderiam ter direito de existir, mas como realidades distintas. O poeta trágico não deveria, por conseguinte, se imiscuir com a política – entendida como manifestação vulgar, inferior, suja. O ideal platônico estava na *vita contemplativa*, esfera onde os melhores seres humanos podiam aspirar ao silêncio, à inatividade, à imortalidade.

Milhares de anos depois, as considerações candentes de Aristóteles e Platão sobre arte e política, distanciamento e engajamento ainda reverberam no mundo da cultura, ou ao menos nos segmentos preocupados com o problema do destinatário do produto artístico: a massa ou a elite. Em defesa do “engajamento” e da missão política do criador de arte, Jacques Rancière (1992)<sup>2</sup> considera absurda a exclusão do artista da vida de um povo ou a proibição de sua ação em favor de outros seres humanos. O criador de arte, afirma o teórico francês, pode participar do debate sobre a vida na *polis* sem que isso implique protagonismo central: ele só quer exercer seu ofício e não se colocar no “centro das atenções”. Aristóteles, no convívio com as ansiedades da *polis*, defendia uma ação ética e racional do artista: a manifestação artística – argumentava – preparava o homem para melhor enfrentar a realidade. Platão, que abominava tanto o artista quanto o político, não entendia assim, tanto que expulsou o poeta da *sua* República determinando-lhe que só voltasse quando provasse que sua “arte era, não somente agradável, mas útil para a vida pública e particular”.

---

<sup>1</sup> Nessa herança se inclui até o cinema, manifestação artística cuja etimologia remete à palavra grega *kinéma* (movimento). Platão e sua “antecipação” dos mecanismos de projeção e recepção no cinema são examinados em *The Spoken Seen: Film & The Romantic Imagination* (The Johns Hopkins University Press, 1975), ensaio onde Frank D. McConnell considera os habitantes da caverna platônica “homens pré-políticos” que esperam ser “socializados pela mesma ficção, o mesmo jogo de sombras que os escraviza”.

<sup>2</sup> Ver a introdução de Jacques Rancière à coletânea *La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse?*. Paris: Albin Michel, 1997.

Nessa “república platônica”, simbolizada na metáfora da caverna, os artistas não são aceitos e os homens permanecem enclausurados nas trevas da ignorância e da alienação. Os homens são obrigados a uma existência de mera aparência. Submetidos à tirania (de um ente supremo? da classe dominante?), não desfrutam de liberdade nem têm acesso ao conhecimento e à verdade. Não por acaso, Marx argumentaria séculos mais tarde que os homens, para se despojar do fardo do trabalho forçado, precisavam combater as mistificações e libertar-se dos grilhões da classe dominante. Somente conscientizando-se e revoltando-se contra essa condição inumana, os homens poderiam criar uma sociedade na qual não fossem explorados nem mistificados – uma sociedade que não seria de Deus nem do Diabo, mas do ser humano. Por corolário, a chave da emancipação se encontra na consciência e na revolta. Na história do marxismo, tem sido esta a mensagem de todos os artistas lúcidos e engajados.

**Mímese tropical.** Em 1964, enquanto Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra formulavam, respectivamente, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis* suas concepções imagéticas e ideológicas sobre a triste realidade brasileira e a necessária intervenção do artista para transformá-la, Carlos Nelson Coutinho (1967)<sup>3</sup> nos oferecia um instigante paralelo entre as teorizações estéticas de Platão e Aristóteles. Em meio à proliferação de textos de caráter agitational, então em voga num mercado editorial ainda flexionado pelo espírito dos *Cadernos do Povo*, o ensaio do crítico marxista poderia parecer extemporâneo, “fora do lugar”. Mas, ao invés disso, suas colocações continham sugestões valiosas para intelectuais interessados em ter outras interpretações do papel do artista frente à realidade. As idéias estéticas de Aristóteles e Platão analisadas por Carlos Nelson talvez não estivessem em consonância com o espírito das lutas imediatas pelas reformas de base, porém sua indagação tinha validade na medida em que focalizava premissas históricas e sociais da arte. Se a teoria platônica (uma “metafísica da arte”) ainda cultuada no mundo do pensamento (e nas concepções do cinema) está centrada numa “realidade poética já ultrapassada pelo desenvolvimento social”, a especulação de Aristóteles sistematizava a experiência artística de seu tempo e formulava normas para a criação estética na *polis*. Ou seja, para uma arte como expressão sensível de uma comunidade autêntica e de um homem total.

---

<sup>3</sup> Cf. “A herança estética de Platão e Aristóteles”, in *Literatura e Humanismo: ensaios de crítica marxista*. Paz e Terra, 1967. Esse texto ganha relevância ideológica na medida em que, na contramão das discussões intelectuais e políticas sobre as aguçadas tensões no país antes do golpe de 1964, Carlos Nelson Coutinho se voltava para a estética de Platão e Aristóteles e não para a luta no campo.

A práxis de Glauber, Nelson e Ruy se inscreve nessa conceituação da arte como *vita activa*. Ao menos naquele momento, para estes cineastas filmar implicava captar a “substância” da vida brasileira e representar nossa realidade em movimento – significava em última instância penetrar fundo na caverna da fome, do misticismo, da violência e dela voltar para denunciar injustiças sociais. Com *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*, estes cineastas provavelmente intuía que perturbariam um público acostumado à servidão na vida fora da sala escura (a caverna). Por outro lado, num cinema conformista, pequeno-burguês, revelar “certas verdades” constituía um gesto inadmissível, incongruente com o preceito segundo o qual o cineasta deveria se limitar a ser encenador de espetáculos recreativos ou um esteta desengajado. Nem Glauber, nem Nelson ou Ruy se encaixavam na fôrma do diretor de amenidades nem vestiam o figurino do esteta platônico - daquele “ser das ascensões”, que sai da caverna e eleva-se até o altiplano do espírito. Decerto a criação a que se dedicavam não era, a rigor, popular. E só chegava ao mundo do cinema freqüentado pela *intelligentsia* da classe média, ou seja, um segmento da sociedade aonde havia espaço para contestação.

No miserabilismo do ambiente cinematográfico brasileiro, entretanto, havia artistas infensos ao compromisso estético-ideológico. Caso notável é o de Walter Hugo Khouri, que insistia aristocraticamente em observar o mundo do alto (ou do lado) sem envolver-se com a realidade social *tout court*. Nos filmes que fez àquela época, Khouri não tematiza as necessidades do “povo”, mas os impasses da burguesia: *A ilha* (1962), *Noite vazia* (1964), *Corpo ardente* (1965) denotam um espírito e uma estética flexionados pelo antagonismo *vita contemplativa* versus *vita activa*. Por imperativo de classe e questão de temperamento, o cineasta paulista era alérgico à tormentosa questão do engajamento artístico. O estranhamento do cineasta no tratamento da questão social era visível numa rara incursão nesse terreno, *As amorosas* (1966), onde dramatizava a perplexidade existencial de um universitário no ambiente de efervescência política da época pós-golpe militar. Khouri optava por uma perspectiva intimista e uma temática universalista (o amor, a solidão, a incomunicabilidade) e não manifestava qualquer disposição para assumir a defesa de outras causas (ou seja, as de um povo acossado pelas desigualdades sociais) distantes daquelas da sua realidade cosmopolita (a metrópole paulistana). As ações do protagonista de *As amorosas* se orientavam em termos afetivos (valor emocional) sem considerar a racionalidade dos fins (a incitação à revolta contra o *statu quo*). Esta atitude de Khouri não constituía uma exceção, pois designava o comportamento da maioria dos cineastas de então, movidos por um suposto

pragmatismo - o mimetismo que consistiria em filmar segundo o esquema estrangeiro, regido por critérios de eficiência em si mesmos, desembaraçados de quaisquer considerações “ideológicas” ou inclinações nacionalistas. Khouri se distinguia, contudo, por uma inflexão esteticista só excepcionalmente vista em produtos brasileiros. Enquanto seus colegas tratavam de reproduzir no Brasil o sistema de representação do cinema americano, o autor de *Noite vazia* emulava o modelo europeu ou japonês. Em ambos os casos, a realidade estava lá fora, mas não era percebida nem desejada pelos cineastas e produtores, que conscientemente preferiam alienar-se.

Para aprofundamento desta questão, nos permitiremos aqui um *excursus*, solicitado por outras elucidações a respeito do tópico idealismo versus realismo. A tendência da “orientação pelo alto” referida acima - perceptível no pensamento neo-hegeliano e verificável no cinema de diretores europeus burgueses - perdeu sentido desde que a filosofia dialética a desmistificou. Tornou-se irrelevante a utilização de postulados platônicos para compreensão dos fenômenos na Terra no século XX. Essa idealização ou evasão pelo alto, embora tivesse permanecido na pauta de referência de determinadas correntes do pensamento contemporâneo (existencialistas, estruturalistas), já era criticada na própria época de Platão, quando os pré-socráticos (Empédocles, Diógenes, Crisipo) deixavam claro que não pretendiam ir para o céu nem sair da caverna: ao contrário, queriam ir mais fundo. Esses iconoclastas da filosofia grega<sup>4</sup> “instalaram o pensamento nas cavernas, a vida na profundidade” – num mundo de terror e de crueldade, de incesto e de antropofagia (DELEUZE, 2000, p. 132-134). Pensadores subversivos, os *megáricos*, os *estóicos* e os *cínicos* rejeitavam os valores culturais e ignoravam o “psiquismo ascendental” platônico, aquela verticalidade mistificadora definida por Nietzsche como “uma ilusão digestiva, que completa a ilusão óptica ideal”.

Qual seria essa ilusão óptica? Em resposta, remetemos a outro tópico já examinado na primeira parte desta pesquisa: o dos *simulacros*. Ou, mais precisamente, àquela ilustração da busca da Verdade configurada por Platão na célebre alegoria da Caverna, que abre o Livro VII de *A República*.<sup>5</sup> Por que retomar neste capítulo esta

---

<sup>4</sup> Ver Friedrich Nietzsche, *A filosofia na era trágica dos gregos*. São Paulo: Hedra, 2008. Nietzsche celebra os pré-socráticos nestes termos: “O juízo de tais filósofos acerca da vida e da existência é incomparavelmente mais pleno de sentido do que um juízo moderno devido ao fato de que eles tinham a vida diante de si numa prodigiosa perfeição e porque, à diferença de nós, neles o sentimento do pensador não se perde no antagonismo próprio ao desejo por liberdade, beleza, grandeza de vida e impulso à verdade, e apenas indaga: de que vale, em geral, a vida?” (p. 37).

<sup>5</sup> Sobre a citada alegoria da caverna e “a metafísica da luz”, vale registrar alguns títulos que contemplam a questão sob o ângulo filosófico (Hans Blumenberg, “Light as a Metaphor for Truth”, in *Modernity and the Hegemony of Vision*, 1993), psicanalítico (Jean-Louis Baudry, *L’effet cinéma*, 1978), político (Ernesto

alegoria, esquadrinhada de todos os modos desde a “redescoberta” do filósofo no Renascimento (o que quer dizer mais de 500 anos atrás)? É que, pela sua natureza (“abolição do mundo das aparências”), o platonismo da alegoria implica tanto a “reversão” preconizada por Hegel e Nietzsche na direção de uma filosofia do futuro (cf. Deleuze) como a problematização da verdade da visualidade (“a distinção da “coisa” mesma e suas imagens, do original e da cópia, do modelo e do simulacro). \Marx e Engels certamente não ignoravam essa distinção ao metaforizar na passagem da *camera obscura* de *A ideologia alemã* a dialética da realidade e do ilusionismo.

**Real e aparência.** Retomamos aqui a alegoria da caverna platônica e a metáfora da câmara escura por constituírem elementos matriciais do nosso trabalho, pautas de referência para explicação da relação da “realidade diegética” e o mundo exterior. É a partir da análise dessas “caixas pretas” que determinaremos a natureza da aventura cinematográfica que nos interessa – de sua potencialização na representação do mundo, das idéias e das pessoas. Na perspectiva marxista da arte, categorias nucleares das reflexões estéticas de Aristóteles e Platão como o simulacro, a cópia, a contrafação travestida de “realismo” não são propriamente descartáveis. Contudo, mesmo aceitando alguns fundamentos da *mimesis* aristotélica, o fato é que a tradução da realidade não se orienta mais pelos postulados gregos do confronto entre a vida e a arte, entre o original e a imagem reflexa. A vida com que confrontamos e medimos a obra de arte não é estática, notava Lukács (1950), enfatizando: a vida muda, e sua representação na arte a acompanha na mutação de forma e conteúdo. Ernst Fischer (1967, p.161) completaria: “o significado e o conteúdo da arte não podem ser mera questão de semelhança”.

Até Platão concordava, noutros termos, que a semelhança ou imitação artística da realidade era uma “excrecência” perigosa. O “mundo” criado pelo artista (pintor, escultor) que imitasse a realidade sensível seria duplamente ilusório, pois ele “copiaria” as “aparências” de uma realidade que já é, em si, um simples reflexo inessencial do “mundo das idéias puras”. Tais formas artísticas implicariam, assim, um redobramento da ilusão que se pretende afastar. Platão rejeitava o ilusionismo, é certo, porém negava também a realidade, em prol de um mundo ideal pseudo-racional. No seu desprezo aristocrático ao mundo concreto, ele não admitia prestação de contas à sociedade ou dissidência. Nem sequer admitia que se pensasse em agir a título individual. Em seu

---

Laclau, *Política e ideologia na teoria marxista: capitalismo, fascismo e populismo*, 1978), cinematográfico (Stephen Heath, *Questions of Cinema*, 1981; Lucila Albano, *Lo schermo dei sogni*, 2004), literário (Frank D. McConnell, *The Spoken Seen: Film & The Romantic Imagination*, 1975) e iconográfico (Victor I. Stoichita, *A Short Story of the Shadows*, 1997).

livro *Leis*, segundo alguns autores, Platão chega a “preconizar a ditadura” numa sociedade concentracionária cujo “único princípio reitor era o da obediência cega”.

A obediência cega está na caverna. Na alegoria platônica (que não citaremos *in extenso*), o mundo é como uma caverna em que os homens se encontram acorrentados de tal modo que só podem olhar para paredes escuras. Atrás deles, a luz de uma fogueira projeta nas paredes sombras obscuras – a única “realidade” para esses homens, que nunca viram outras pessoas além de seus vizinhos. Por isso só atribuem realidade às sombras projetadas. Este é o ponto crucial da alegoria: “os homens da caverna tomam por real, por verdadeiro, aquilo que é tão-somente sombra, aparência”. Ao deixar a caverna, um dos prisioneiros demora a habituar-se à nova realidade. O “processo ascensional” é penoso: acostumado a ver e discernir sombras, não pode contemplar imediatamente o mundo real. Quando os olhos acostumam-se à claridade, ele finalmente vê o mundo inteligível. Volta à caverna para revelar a descoberta. Os cativos não o compreendem, debocham de sua euforia. Acham que o homem “voltou com a vista arruinada”, que não vale a pena subir às alturas do mundo superior, da realidade. Na ansiedade por compartilhar com outros sua descoberta, o homem, já consciente do que era ilusão e realidade, tenta libertá-los e levá-los ao alto. Mas é morto.

**Experiência do real.** Para alguns intérpretes, o homem que chega à realidade tem uma missão: a de voltar à “caverna”, ao mundo sensível, mesmo que nele seja incompreendido e sacrificado. Afinal, ele viu a luz que ilumina a realidade; a luz que, ao possibilitar o conhecimento, proporciona também o conhecimento de como os homens devem agir para reverter a (des)ordem das coisas. Ao irromper no mundo fora da caverna, o prisioneiro experimenta um choque. À primeira vista, a realidade externa impressiona pelos aspectos mais cruéis. Mas, pouco a pouco, o prisioneiro se identifica com o mundo real, fica fascinado com a exterioridade: ele vê, toca, sente. O encontro com o real “causa angústia e trauma”, mas também provoca excitação e revelação.

Na avaliação de Franco Rella (2006, p. 151), as questões suscitadas acima não são filosóficas nem literárias, pois dizem respeito ao que significa pensar a realidade do mundo e a realidade das pessoas no mundo. O pensamento e a práxis da arte nos ensinam a refletir e a agir – não meramente a enunciar conceitos, porque os conceitos não esgotam a experiência do real. Apenas a arte e um pensamento que transcende os conceitos podem nos proporcionar uma configuração da complexidade do mundo. E o cinema exprime pelo visível esta experiência. Por isso, mais que nunca se torna premente a participação do artista na elucidação de um mundo onde, conforme indica

Fischer (1963), sentimos a necessidade de ter “uma visão clara da realidade”, de modo a “superar um generalizado sentimento de impotência” e a mudar o rumo do destino:

[...] Por mais variadas que possam ser as funções da arte, desde a diversão sem conseqüências até a comoção do nosso senso moral que faz nascer em nós a tomada de consciência, o seu papel decisivo em nossa época é de nos ajudar a conhecer a realidade, para transformá-la na medida das necessidades humanas. (FISCHER, 1963, p. 412)

Ao refletir sobre o paradigma platônico, Jean-Clet Martin (1996) desenvolve o argumento segundo o qual as imagens vistas nas paredes da caverna seriam projeções do pensamento, e na arquitetura deste espaço subterrâneo teríamos uma representação da caixa craniana da filosofia.<sup>6</sup> Ao sair da caverna, deste *situs* geográfico, o artista rompe com a contemplação, adota uma atitude dinâmica, ativa. Ao invés das imagens e dos pensamentos projetados ou encenados nas criptas, o cineasta procura o mundo sensível. Ao deslizar em direção ao que se convencionou chamar “realidade”, esse artista – com uma câmara na mão e outras idéias na cabeça – experimenta um traumatismo. O efeito do choque desperta o cineasta ainda atônito e hesitante ao escapar da caverna. A perturbação é compreensível, porque, conforme Martin citando Descartes, é difícil precisar e conhecer a realidade exterior a nossos pensamentos e percepções:

A grande questão de Descartes consiste em indagar se a realidade exterior ao *ego* responde às exigências próprias do espírito, sem o que tudo não passaria de um sonho, de um delírio. Há alguma diferença entre o sonho e a minha percepção imagética do mundo? Essa indagação remete a dúvidas sobre a nossa convicção da realidade das coisas. A propriedade constitutiva da idéia, como aliás da imagem, é ser representativa. O que ela representa fora dela, seu conteúdo objetivo, se apresenta com efeito como um quadro (cf. *Dioptrique*, fim do Discurso V). Por conseguinte, o espírito não vê a coisa, mas um quadro. Donde a necessidade de verificar se o que vejo no quadro existe como tal na coisa exterior à minha representação imagética. (MARTIN, 1996, p. 39)

Sonho, delírio, imaginação. Com tais referências, o entendimento da problemática do real e de sua imagem se torna mais complexo e ameaça desviar nossa exposição para o terreno da especulação filosófica. Saiamos dessa obscuridade. Pelas lições de Platão (e sua alegoria da caverna) ou de Descartes (e seu laboratório no espírito), já não conseguimos distinguir o que é realidade ou simulacro. A arte é a sombra de um reflexo. E a realidade, uma aparência. De acordo com o ensinamento platônico, o artista deve

---

<sup>6</sup> Martin nos remete à tematização da “cinematografia subjetiva”, em Descartes e outros filósofos, desenvolvida por Raymond Bellour em “La chambre”, in *Trafic*, n. 9, p. 1, inverno 1994.

estudar atentamente os fenômenos [a realidade fenomênica] e dominar a técnica de criar aparências. Quanto mais copiar fielmente o real ou as criaturas, melhor enganará. Desse modo, poderá produzir um simulacro capaz de confundir até seu criador. O que significa esse aparente? Para Gérard Genette (1982) significa que Platão inventava o pastiche.<sup>7</sup>

Nas elaborações acima, vimos que em determinados momentos da história o artista anseia por sair deste mundo, por fugir ou ignorar uma realidade opressiva. Na *Ideologia alemã*, Marx investe contra os Jovens Filósofos precisamente pela indiferença com que encaravam a situação da Alemanha. Os parceiros ou discípulos de Feuerbach, Bruno Bauer e Karl Grün convertiam a ação filosófica numa explicação idealizada da vida e do mundo concreto. Sem vontade de interpretar a realidade, não agiam, “idealizavam”. Esses “ideólogos”, argumentava Marx, ao invés de partir da terra, desciam dos céus com soluções miraculosas para dificuldades reais. Foi em reação a essa maneira de interpretar os problemas e de não agir para modificá-los que Marx e Engels prescreveram na famosa Tese XI da *Ideologia alemã* que a missão do filósofo deveria ser transformar o mundo, ao invés de se limitar a meramente interpretá-lo.<sup>8</sup>

O marxista, conforme ressalta Leandro Konder (1984), “por princípio não se contenta em interpretar o mundo: insiste em intervir nele ativamente, para transformá-lo. E para que essa ação não seja meramente ‘simbólica’, ele precisa empreendê-la nos termos políticos adequados à situação em que se defronta”. Para agir, o intelectual precisa antes e acima de tudo aprender a interpretar o quadro histórico, a compreendê-lo profundamente. Ele deve estar “inserido no contexto” – e não de fora, à margem. A transformação do mundo requer certamente uma teoria, porém exige uma prática, um critério de ação. Nos termos weberianos, a ação pode ser orientada por critérios *afetivos* (gestos comandados por descargas emocionais), de *valor* (atos cometidos em nome de uma causa), ou de *ação racional-orientada-em relação-aos-fins* (na qual o fim, os meios e os resultados do agir são submetidos a um cálculo racional). Neste sentido, resta saber em que medida os intelectuais e artistas brasileiros analisavam corretamente a realidade do país, os problemas da *polis* e as mudanças no mundo.

---

<sup>7</sup> Ver Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

<sup>8</sup> Althusser questiona a tese de Marx e Engels sobre a transformação do mundo e quem deve realizá-la. Segundo Althusser, ao contrário do que afirma Marx e Engels na crítica ao absentismo de Feuerbach e dos neo-hegelianos, os filósofos jamais renunciaram à pretensão de transformar o mundo. Na verdade, diz Althusser, os filósofos intervêm sobre o mundo “e suas formas de conhecimento e de prática, não diretamente, mas à distância, de acordo com o dispositivo e o modo de ação próprios a toda a filosofia”. Ver “Note sur les Thèses sur Feuerbach”. *Le Magazine Littéraire*, n. 324, set. 1994, p. 38-42.

### 2.1.1. Teorias do realismo nas artes

Grandeza artística, realismo autêntico e humanismo estão indissoluvelmente ligados – Georg Lukács.

O estudo gnosiológico da arte como conhecimento do mundo e da existência humana implica discutir o vínculo da criação estética com a realidade. *Realidade e realismo* são noções multifacetadas, que mobilizam diferentes formas de representação, construção e compreensão da realidade social e psíquica. A conexão entre o artístico e o social não se faz mecanicamente. Todos os filmes, escreve Jean-Patrick Lebel (1971), contêm o mesmo coeficiente de realidade, mas a “impressão de realidade” ou o “sentimento de autenticidade” depende do maior ou menor grau de *realismo artístico* desses filmes. O grau de realismo independe da fidelidade fotográfica da imagem porque, como observa com justeza Barthélemy Amengual (1973, p. 156), o puro registro imagético não garante nem realidade nem autenticidade: “É sempre o autor do filme, sua arte, que é ou não realista, nunca o filme em si, nem suas fotos, por mais verídicas que seja”.

O grande romancista – e por analogia um grande cineasta – é aquele que, ao confrontar a realidade, sabe entrelaçar com mestria artística as relações sociais, emocionais e intelectuais no que Lukács chama de *totalidade intensiva*. Expressar a verdade da vida, da realidade e do mundo através de palavras e imagens é algo desafiador: reside aí o mistério da criação estética, da elaboração cinematográfica. Por outro lado, há um equívoco em pensar que por meio de imagens a representação da vida se torna menos complicada, menos complexa: não existe uma forma de homologia perfeita entre o pictórico e o real. Por ignorância, displicência ou arrogância, muitos cineastas e filmes – estrangeiros, brasileiros – se frustraram e/ou nos desapontaram por supor que proporcionariam um alto teor de realismo com um registro mecânico de situações e pessoas. Essa atitude já não cabe, em vista dos resultados desapontadores exibidos por tantos pretensos realizadores realistas. Se o cineasta pretende, efetivamente, atingir o plano de uma realidade mais alta e fugir da simples aparência das coisas, precisa adotar uma *perspectiva* diante do real, uma *relação dialética* com o mundo concreto, um mergulho profundo na existência humana. É isso o que nos ensina a estética marxista.

Antes de abordarmos a questão da atitude do artista diante do real, vejamos os tópicos-chave propostos por Christopher Williams (1980, p.1) para explicar o movimento gnosiológico do criador de obra de arte (romance, peça, filme, quadro) no

(re)conhecimento do mundo e da vida. Para Williams, o passo preliminar consiste em indagar: o mundo real existe? Em que níveis ele existe? No nível dos sentidos e das percepções das pessoas que o habitam? No nível das várias teorias, concepções e visões de mundo em circulação, quais as que melhor interpretam a realidade e explicam o mundo? Estes dois níveis podem ser separados ou devem ser conectados? Quais são as relações possíveis entre formas de arte e comunicação e as outras demonstrações teóricas e práticas da realidade, indispensáveis para o estudo do cinema?

Em relação a determinados filmes pretensamente realistas (e no cinema brasileiro a “síndrome da verossimilhança” tem sido particularmente danosa), o estudioso muitas vezes deve comparar o *seu* real com o real *do* artista e o real *da* realidade. Centenas de filmes sobre o mundo cotidiano têm sido descartados em razão de supostas inverossimilhanças detectadas pelo espectador, seja ele um crítico ou um teórico. Nossa tendência é quase sempre é a de rejeição da dissonância “analógica”. É que as percepções, as interpretações e as representações diferem de pessoa para pessoa, variando também de acordo com as classes sociais e as comunidades culturais.

A realidade pode ser explicada sob várias perspectivas: como meditação espiritual (o cogito cartesiano), construção mental (a práxis hegeliana) ou discurso idealista (como o kantiano). Neste trabalho, optamos por abordar o real como experiência social concreta, visto que nossa experiência é flexionada pelo *sensível*, pela intuição. Intuímos que o mundo existe - como fenômeno objetivo, que podemos ver; como produto da nossa imaginação; ou como um *constructo*.

O cineasta, *homo faber*, certamente não cria, não constrói a realidade. No entanto, ele a registra, a transfigura, a revela com sua imaginação. Com o ato fílmico, o cineasta pode compreender a realidade do mundo. Franklin de Oliveira (1991, p.359) comenta a propósito que o homem, na verdade, só entende as coisas que ele mesmo faz, como ensina Gianbattista Vico (1668-1744) no célebre estilema *verum ipsum factum*. Hegel o reforça ao proclamar: “o verdadeiro ser do homem é antes o seu ato”. Marx, enfim, corrobora Vico e Hegel escrevendo em *O Capital*: “Nosso ponto de partida é o trabalho sob sua forma mais especificamente humana.” É no fazer (*facere*), na práxis, que o homem se revela e que descobre o mundo - e a ação (o *agere*) é a chave do conhecimento. Por isso, tanto na contemplação *criadora* (escrever, pintar, filmar) como na contemplação *receptiva* (ler, ver, ouvir) existe uma ação essencial – a do olhar humano que se abre ao real e que é, ao mesmo tempo, “afetado” pelo real.

O realismo e a narrativa estão intrinsecamente ligados na arte e na cultura do século XIX. Essa ligação, antes restrita à literatura e à pintura, iria se expandir através de um amplo espectro de modalidades de entretenimento surgidas com o século XX (destacando-se entre elas o cinema). Nas artes plásticas, prevalecia a convicção segundo a qual a pintura é que estava capacitada para “dar uma verdadeira, objetiva e imparcial representação do mundo real baseada numa meticulosa observação da vida contemporânea” (NOCHLIN, 1971, p. 13). Foi com essa convicção que, entre 1840 e 1870-80, um grupo de pintores chegou a se autodenominar “realista”. Não contavam eles, porém, com o desenvolvimento da fotografia: o progresso do registro técnico do real chegou a dar a impressão de que a pintura se tornaria obsoleta, já que sua *mímesis* impressionista seria substituída pela empírica objetividade da imagem fotográfica. Nem imaginavam os pintores “realistas” que o cinema, na efusão da novidade da imagem em movimento, iria demonstrar que dispunha de modos de narrar e de mostrar mais sintonizados com o regime de representação do mundo material em termos miméticos (ao invés de simbólicos, como aconteceu até então nas outras artes).

Lukács, em *O marxismo e a crítica literária*, e com maior ênfase nos *Ensaio sobre o realismo*, registra a transição da modalidade representacional ao caracterizar o realismo do século XIX como fenômeno típico de toda época histórica - ou seja, “em toda era de transição, de crise e de reconstrução social, quando uma nova ordem social e um novo tipo humano irrompem da civilização que agoniza”, emergem representações realistas. Tais representações adquirem relevo singular quando sabemos que a era do realismo é também a era da cultura óptica, do *kinéma*. Explica-se, em decorrência, por que no contexto da cultura ocidental, de meados do século XIX até a Primeira Guerra Mundial, os movimentos mentais que se cruzam traduzem a demanda por uma nova visualização. Para Benjamin, essa nova visualização era a expressão de um tempo em que o pensamento, imobilizado “numa constelação saturada de tensões”, seria estilhaçado pelas imagens dialéticas do cinema. (BENJAMIN, 1987, p. 192).

**Realismo/naturalismo.** O prelúdio da visualidade pode ser antevisto na literatura dos primeiros realistas, meticolosos “pintores da vida humana” que proclamam: a “Arte sempre busca a Verdade ao representar a Realidade”. Contudo, na última metade do século XIX os escritores se conscientizam das limitações dessa fórmula. Esta dificuldade é sumarizada pela influente realista inglesa George Eliot

(1819-1880)<sup>9</sup> ao indagar: como um escritor pode transmitir por meio de palavras uma visão verdadeira (e inevitavelmente subjetiva)? Perto do fim do século, outros escritores admitem ser impossível criar representações verdadeiras da totalidade da existência. Companheiro de Zola, mas inclinado a efusões fantásticas, Guy de Maupassant (1850-1893) chega a sugerir que os realistas se autodenominassem ilusionistas”. Já o pragmático Henry James (1843-1893), advoga no ensaio *The Art of Fiction* (1884) em favor de uma representação verossímil que confira ao relato uma “impressão de vida”.

Enquanto isso, Émile Zola (1840-1902) formulava uma ousada teoria da representação ficcional que chamou de “naturalismo”. O escritor, na sua concepção, deveria estudar homens e mulheres como o naturalista estuda animais, observando-os e descrevendo-os. Deveria também evitar julgamento ou subjetivismo: os fatos falariam por si mesmos se fossem apresentados de modo acurado e completo. O “naturalismo”, nestes termos, demandava tanto uma descrição meticulosa dos personagens como uma abordagem abrangente do mundo material habitada por suas personagens.<sup>10</sup> Por isso, em romances como *L'Assommoir* (1877), *La Terre* (1877), *Nana* (1880) e *L'Argent* (1891), Zola visava ao mesmo tempo expor aspectos sórdidos da vida humana como contar uma história psico-socio-biológica da França no Segundo Império (1852-1870). Com essa ambiciosa visão naturalista, Zola queria ultrapassar Gustave Flaubert (1821-1880) e Honoré de Balzac (1799-1850), tidos como o *nec plus ultra* da ficção realista francesa.

**O impulso realista.** O ímpeto em direção aos movimentos realista e naturalista veio das condições sociais e das correntes intelectuais percebidas através da Europa pós-iluminismo e da hegemonia do pensamento cientificista. É impressionante o conjunto de eventos que colocam o século XIX sob o influxo da ciência. A revolução industrial, acoplada à emergência do comunismo e do socialismo, leva ao questionamento do capitalismo burguês e fortalecem o antagonismo de classes através da Europa. Há numerosas descrições desta impactante mutação no contexto sócio-político europeu em peças e romances realistas - desde a “literatura de acusação” do russo Máximo Górkí (1868-1936) com seu “incandescente teor de comiseração humana” (*A mãe, Ganhando*

<sup>9</sup> Citada em Julia Hallam e Margaret Marshment. *Realism and Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 4.

<sup>10</sup> O naturalismo de Zola seduziria cineastas ansiosos por reproduzir “fidedignamente” a vida social na França do século XIX. Na armadilha “naturalista” cairiam tanto diretores conservadores como artistas engajados. Em 1929, com base em *L'Argent*, Marcel L'Herbier realizou *O dinheiro*, denúncia do poder corruptor da moeda. Por sua vez, Jean Renoir filmou *Nana* (1926) e *La bête humaine* (*A besta humana*, 1938), enquanto René Clément adaptava *L'Assommoir* (em *Gervaise, a flor do lodo*, 1956) e Christian Jacque retomava *Nana* (1965). O naturalismo, enquanto “ilusão completa da vida real”, era altamente cotado na bolsa artística dos festivais cinematográficos e junto à crítica, até no Brasil.

*meu pão*), até a ruptura da barreira de classes descrita na *Senhorita Júlia*, do sueco August Strindberg (1849-1912), e no *Pigmalião*, do socialista inglês Bernard Shaw (1856-1950). O norueguês Henryk Ibsen (1828-1906) abalou a Escandinávia ao dramatizar a corrupção capitalista, a hipocrisia social e a erosão da individualidade em obras como *O pato selvagem*, *Hedda Gabler* e *Um inimigo do povo*. Preocupações sociais acharam, enfim, sua expressão dramática em peças e contos de Anton Tchekhov (1860-1904), que esquadrihavam com pungente realismo crítico problemas da Rússia pré-revolucionária (*A gaivota*, *Tio Vânia*, *O jardim das cerejeiras*, *As três irmãs*).

A concepção do realismo em ficção e drama por volta do fim do século XIX é muito similar. Embora ostentem uma inclinação humanista, a literatura e o teatro estão repletos de positivistas, de artistas céticos quanto à validade da velha metafísica. Os “prodígios” do progresso material expulsam da cena histórica as concepções idealistas de representação da vida e da realidade. Quem quisesse realismo, que o procurasse no mundo da ciência, onde tudo, em princípio, podia ser verificado pela observação empírica. Na contramão dessa euforia, escritores de origem burguesa contestaram a apologia da ciência e do progresso material ao buscar em romances e peças uma desapaixionada explicação da realidade. Na literatura européia engajada, a atitude crítica era pautada pelo afã de denunciar desigualdades sociais e econômicas. Já em outras literaturas, como a estadunidense, a índole para o registro realista parecia menos um desejo “de representação fotográfica da realidade” do que um impulso puritano de “não mentir”. O ponto de vista narrativo, dirá Cristovão Tezza (2009, p. 4), derivava de uma visão ética em que “a noção de verdade está implícita no amor à realidade”.

O percurso em direção às narrativas realistas era acompanhado por uma equivalente busca de visualização do mundo através daquilo que Brian Winston (1995, p. 9) descreveu como o aprimoramento da “cultura óptica”.<sup>11</sup> “Real-izações” visuais em forma de Panoramas, Dioramas e mostras de lanternas mágicas eram parte de uma indústria do entretenimento nas cidades em crescimento. O cinema se desenvolve no contexto da fascinação exercida sobre o público do século XIX por essas técnicas de visualização. Através do século, a migração de massa do mundo rural para as cidades criou um cada vez mais lucrativo mercado para todas as formas de espetáculo popular.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Cf. *Claiming the Real*. Londres: British Film Institute, 1995. Ver também, do mesmo autor, *Tecnologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*. Londres: BFI, 1996.

<sup>12</sup> Embora o historiador Eric Hobsbawm evoque esse fenômeno com propriedade em *O curto século XX*, em termos de cinema a abordagem mais ampla é a oferecida pelos ensaístas congregados por Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (ed.) em *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, 1995.

Com argumentação criteriosa, Ian Watt demonstra em seu ensaio clássico *A ascensão do romance* (2010 [1957]) que o realismo dos romances de Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), Samuel Richardson (*Pamela*, *Clarissa Harlowe*) e Henry Fielding (*Tom Jones*) expressa os sentimentos e as idéias de uma burguesia emergente. Essa burguesia revestia sua ideologia dos traços de uma sensibilidade humanista que favorecia a abertura dos espíritos, a tolerância e o arejamento da visão.<sup>13</sup> Esse discurso “arejado” está cheio de discrepâncias, conforme fica evidente no romance inglês na década de 1840, que ao mesmo tempo que celebra a energia da burguesia também projeta a idéia de uma Inglaterra pujante, graças ao seu poder imperial.

Coube a Edward Said desmistificar nos ensaios *Cultura e imperialismo*/1995 e *Orientalismo*/1978 as elucubrações de uma crítica que tenta vender como “liberais” os esquemas de uma ficção e uma poesia inglesas embebidas de subentendidos colonialistas, como alguns romances de Jane Austen e das irmãs Brontë - e até uma obra-prima como *No coração das trevas*/1899, de Joseph Conrad. Said diagnostica em *Heart of Darkness* e noutros romances de Conrad uma distância irônica com relação ao sistema de representação da aventura imperialista britânica. A prosa “complexa e dilacerada” do escritor certamente desvela as engrenagens do colonialismo, a idéia de supremacia eurocêntrica. No entanto, a arraigada visão ocidental de Conrad o impedia de entender a cultura, a vida e o espírito do *Outro* (africanos, indianos, sul-americanos). Essa crucial incompatibilidade o limita até quando o romancista procura aproximar-se dos *outros* por meio do sentimento de solidariedade. Conrad, citado por Said, diz:

Nós, ocidentais, decidiremos quem é um bom ou um mau nativo, porque todos os nativos possuem existência suficiente em virtude de nosso reconhecimento. Nós os criamos, nós os ensinamos a falar e a pensar, e quando se revoltam eles simplesmente confirmam nossas idéias a respeito deles, como crianças tolas, enganadas por alguns de seus senhores ocidentais. (CONRAD apud SAID, 1995, p. 19)

**Estrutura do sentimento.** É difícil perceber empatia autêntica entre escritores tão encharcados de ideologismo suprematista e povos de regiões submetidas ao colonialismo. Do mesmo modo, se seguirmos o raciocínio de A. Gasiorek (1995), torna-

---

<sup>13</sup> O mais britânico dos escritores brasileiros do século XIX, Machado de Assis, emula com ironia essa “sensibilidade humanista” e o moralismo realista do romance inglês *transplantando-os* para o trópico subdesenvolvido. Sobre a descrição machadiana da sociedade brasileira no século XIX, ver Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

se difícil reivindicar para o liberalismo uma “estrutura de sentimento”,<sup>14</sup> quando ele se propõe, no fundo, é ser uma doutrina econômica ou política e não uma expressão artística preocupada em representar a realidade social (GASIOREK, 1995, p. 7). Não obstante, os críticos anglo-saxões continuaram a associar realismo com liberalismo. Mesmo Marx, em observações esparsas sobre a ficção inglesa, não se preocupa em desvendar o imperialismo latente nas tramas e personagens dos romances e novelas do período analisado por Said. Ele prefere ressaltar é o modo como Charles Dickens, William Tackeray e as irmãs (Charlotte, Emily, Anne) Brontë representam as camadas da classe média, desde o pequeno capitalista até o pequeno lojista e o escriturário de advogado. Para Marx, da descrição do *modus vivendi* e da *forma mentis* dessa classe média o que emerge é um realismo eloqüente, que não contemporiza com supostas “estruturas de sentimentos” liberais, mas antes denuncia os pequeno-burgueses citados acima como mesquinhos e ignorantes, afetados e arrogantes. (MARX, 1971, p. 180)<sup>15</sup>.

Mais próximos de nós, até críticos pós-estruturalistas e paramarxistas *experts* na teoria cinematográfica como Colin MacCabe e Stephen Heath<sup>16</sup> vêm nas características formais do realismo laivos de liberalismo político. Ambos encaram o realismo como “uma estética reflexiva e uma universalizante metalinguagem que estabelece uma hierarquia de discurso, produzindo o “social” como o “natural” (GASIOREK, 1995, p. 9). O realismo seria, então, um sistema ordenado de regras que determina como nossas percepções do mundo são estruturadas. A representação realista reflete o mundo e pretende que suas explicações sejam naturalmente auto-evidentes, quando elas são, de fato, socialmente e historicamente contingentes.

De acordo com a análise de MacCabe e Heath, que pode ser aplicada ao cinema (seu principal território de ação como críticos e teóricos), o realismo não reflete propriamente a realidade, mas a ordem inscrita em discursos particulares. Traduzindo: desde que o conhecimento do mundo precisa de mediação, descarta-se uma teoria da Verdade de *per si*: a linguagem é que constrói nossas percepções da realidade externa. Decerto que a linguagem não nos “pensa”, como se dizia nos debates dos teóricos da

---

<sup>14</sup> Esta “estrutura de sentimento”, proposta por Raymond Williams (in *Marxismo e Literatura*) como noção substitutiva de conceitos formais como “visão de mundo” e “ideologia”, é examinada por Marcelo Ridenti em “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”. *Tempo Social*, v. 17, n. 1, pp. 81-110.

<sup>15</sup> Esse comentário elogioso de Marx à “brilhante escola moderna dos romancistas ingleses” foi publicado no *New York Tribune* de 1 de agosto de 1854 e reproduzido em *Sobre Literatura e Arte*. Op. cit., p. 180.

<sup>16</sup> MacCabe desenvolve esta analogia no ensaio “Realism and Cinema: Notes on some Brechtian Theses”, in *Screen*, V. XV, n. 2, verão 1974, enquanto Heath formula suas reflexões nas páginas da mesma revista e, ainda, em textos esparsos reunidos em *Questions of Cinema*. Londres: Macmillan, 1980.

literatura e do cinema nos anos 1970, mas enquanto sistema de diferenças que produz o que sabemos ela expressa o que construímos como conhecimento do mundo. O entendimento de MacCabe e Heath contém ecos de um pensamento marxista que confere à linguagem um papel fundamental na concepção materialista do mundo, da realidade. Henri Léfèbvre (1968) endossa este ponto de vista por ver as representações ideológicas mais elaboradas investirem na linguagem, que fornece modelos de pensamento, vocabulário, locuções novas. Assim, embora a linguagem não tenha “o poder mágico de suscitar o que os homens têm a dizer”, tudo o que eles fazem só entra na consciência passando pela linguagem: “As ideologias constituem a mediação entre a práxis e a consciência (isto é, a linguagem)”. (LEFEBVRE, 1968, p.51)

Por outro lado, Léfèbvre (1956) considera o realismo, enquanto captação do real, inquestionável fundamento da arte. O problema essencial na elaboração de uma obra (romance, quadro, filme) consiste, na sua opinião, em solucionar o conflito dialético entre o *naturalismo* e o formalismo. E este conflito só pode ser resolvido se houver uma intrínseca relação concreta entre o objeto representado e a maneira de representá-lo. Os formalistas situam na *representação* do objeto o conteúdo da obra. A *representação* é considerada como a necessária elaboração do material: não se trata de flagrar a realidade *tout court*, mas reelaborá-la criativamente para daí surgir o conteúdo. Já os naturalistas, insistem numa reconstituição fiel do objeto e trocam a elaboração visual pela emoção. Para Léfèbvre, em qualquer opção intervém fortemente uma situação de classe, mas também uma relação do artista com a forma e o conteúdo.

**Realismo e imaginação.** A tendência ao realismo na literatura e na arte modernas não deve ser confundida com a simples aspiração ao documental, ao fotográfico, ao “espelhamento da vida”. O realista autêntico não busca captar a realidade imediata, a descrição e o levantamento estatístico, como na escola naturalista. No realismo do homem total, a vida é representada além desse imediatismo simplório. (Veremos este aspecto no exame de *Rio Zona Norte*, de Néilson Pereira). Enquanto escola do romance, o realismo designa uma das variedades da atitude literária em que, pelo menos em seu programa, a observação prevalece sobre a imaginação. Não se refere tanto à realidade como resultado da representação artística, e sim a uma determinada técnica de apreensão: aquela em que o artista, desejoso de obter uma imagem objetiva do real, confie menos na sua imaginação do que na verificação analítica dos dados da experiência. Traços essenciais da tendência realista na arte em geral que seriam:

1) a tentativa de exprimir a realidade da experiência cotidiana, não necessariamente de maneira sociológica, documental, mas, ao contrário, freqüentemente, de forma visionária, fantástica, alusiva e simbólica; e 2) a tentativa de apreender, ao lado dessa realidade do cotidiano, as condições concretas em que se dá a experiência estética. (MERQUIOR, 1981, p. 16)

Em nossa época, o sentido do *realismo* ficcional consistiria nessa inspiração no tecido vivo da experiência diária e na capacidade de captar o espírito da própria experiência estética. O modo de sentir e reagir do homem contemporâneo experimenta substanciais diferenças em comparação com os de séculos passados. Essas diferenças se acentuaram com a irrupção no horizonte da sensibilidade hodierna do cinema e suas explosivas “imagens dialéticas” (cf. Benjamin). Mesmo um romancista do século XX como Elias Canetti (2001, p. 73) não vê razão para que ficcionistas do tempo atual empreguem métodos do realismo antigo. “Quando pretendiam descrever “*toda* a realidade”, sem excluir nada, os romancistas dessa época estavam ao mesmo tempo reagindo contra as convenções estéticas e as convenções morais burguesas. Os tempos mudaram.

Como outros autores (Lukács, Fischer, Brecht), entre os quais Merquior, citado acima, o crítico Franklin de Oliveira (1978) não vincula o realismo a uma escola literária, a uma técnica de expressão, a um estilo. Antes de tudo, ele o vê como “a perspectiva, o ângulo de visão no qual o artista se situa, para apreender e representar a realidade que deseja fixar.” Daí, considera que o realismo não data do século XIX, como ensinam os compêndios de arte e literatura, mas da Bíblia e de Homero. Apoiando-se em toda a grande tradição artística do Ocidente, o crítico propõe uma definição ontológica do real que combina marxismo e historicismo. Segundo ele,

[...] toda arte é estruturalmente realista, porque se nutre da vida da sociedade em que o artista cria, não importando a forma que assuma, ou pela qual se manifeste a transcrição do real. E mudam as formas porque a atividade psíquica, como atividade reflexa do cérebro humano, não é atividade passiva, no sentido de que o reflexo do real se dê na nossa mente como os objetos se refletem num espelho. O homem reelabora os dados do real – essa reelaboração é que determina as mudanças de estilo. (OLIVEIRA, 1978, p. 81)

Em seguida, vamos recensear as posições de teóricos e críticos sobre outros elementos problemáticos referidos acima. Estes tópicos visam esclarecer a relação do artista com a sociedade; a forma artística mais apropriada para a abordagem dos problemas sociais; e em que medida uma expressão realista pode retratar o movimento de determinada sociedade. E finalmente a questão da liberdade do artista. (A esse respeito, Marx e

Engels já tinham anotado no *Manifesto comunista* que numa sociedade em que a arte é uma mercadoria, em que tudo obedece à ditadura do dinheiro, é um truísmo falar em liberdade para o artista.) As colocações abaixo, embora atinentes à literatura e à pintura, remetem também ao cinema, arte flexionada mais que todas pelos condicionamentos econômicos e cuja análise requer, portanto, outros parâmetros de avaliação.

**Formas de consciência.** Em sua *História social da arte*, Arnold Hauser (1951) demonstra que as criações artísticas exprimem uma *visão do mundo* socialmente condicionada. Por conseguinte, se equivocam os cineastas que se declaram apolíticos e rejeitam a idéia de um cinema engajado – Máximo Górkki já tinha deixado claro que em literatura (e o mesmo vale para o cinema), só existem duas atitudes: *pró* e *contra*. Quer queiram, quer não, em suas formas e em suas idéias, os romances, os dramas teatrais e os filmes são flexionados por noções ideológicas. Somente que, como frisou Ernst Fischer, nem sempre as condições sociais se refletem de modo direto nas obras de arte. Às vezes, novas formas e elaborações artísticas não coincidem com o que entendemos como conteúdo social progressista. Notórios exemplos disso são os filmes esteticamente inovadores e ideologicamente ambíguos de David Wark Griffith (*O nascimento de uma nação/The Birth of a Nation*, 1913, *Intolerância/Intolerance*, 1916).<sup>17</sup>

Seja como for, e em reforço à discussão acima, valemo-nos de uma observação de Adolfo Sánchez Vázquez (1968), que recorda de modo categórico que a “arte e a sociedade não podem se ignorar, já que a própria arte é um fenômeno social”, porque

em primeiro lugar, o artista [...] é um ser social; em segundo lugar, porque sua obra, por mais profunda que seja a marca nela deixada pela experiência originária de seu criador, por singular e irrepitível que seja sua plasmação, sua objetivação nela, é sempre uma ponte, um traço de união, entre o criador e outros membros da sociedade; terceiro, dado que a obra afeta aos demais, contribui para elevar ou desvalorizar neles certas finalidades, idéias ou valores; ou seja, é uma força social que, com sua carga emocional ou ideológica, sacode ou comove aos demais. (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 1968, p. 122)

A despeito das colocações do filósofo hispano-mexicano, é inquestionável que as relações entre arte e sociedade se revestem de caráter problemático e não podem ser subsumidas a um mero ideologismo. Em determinados momentos da história da arte, existem defensores da tese de que as diferentes formas de expressão (filme, romance,

---

<sup>17</sup> Entre as ilustrações dessa ambigüidade estético-ideológico, destacam-se *A mocidade de Lincoln (Young Mr. Lincoln*, 1939), de John Ford, estudado numa perspectiva marxista-leninista pelos *Cahiers du Cinéma* n. 223, 1970. Outras análises significativas, com o mesmo enfoque, são as de *Marrocos (Cahiers du Cinéma* n.225 nov./dez. 1970 ) e *La vie est à nous (Cahiers du Cinéma* n. 218, mar. 1970).

teatro, pintura) se inscrevem em uma “esfera plenamente lúdica” e se situam numa região autônoma que escapa a todo condicionamento social ou político.

Em contraposição a esta tese, Avner Zis (1976) observa que até a estética idealista reconhece a existência de vínculos entre a arte e a realidade. Nesta perspectiva, este teórico soviético enquadra o neokantiano Ernst Cassirer, que proclama como missão principal da arte a penetração profunda na estrutura da realidade. Já Suzanne Langer, discípula de Cassirer, e neo-hegelianos como Benedetto Croce e R. G. Collingwood são inscritos por Zis entre os defensores que da arte essencialmente ligada à fantasia, à imaginação. Para todos eles, as formas de expressão dependem da consciência do homem, não de sua vida real. O estudo da arte consistiria então em distinguir as imagens artísticas, as formas simbólicas e a realidade.<sup>18</sup> No entendimento de Zis, o artista realista sempre estará condicionado pelo mundo social, mas ele pode reproduzir a realidade de diferentes maneiras:

Há formas abertas e objetivadas, como em *Guerra e paz*, de Leon Tolstói, na *Comédia humana*, de Balzac, e em *O Don tranqüilo*, de Mikhail Sholokov; nos filmes de Sergei Eisenstein, de Vsolovod Pudovkin e de Charles Chaplin. Em tais obras pode apreciar-se o reflexo direto da realidade, pode captar-se direta ou indiretamente sua idéia e seu sentido. Mas a profundidade da penetração da vida real é também signo distintivo daquelas obras da arte realista cuja idéia está envolvida em complexas formas “ocultas”, e cujo sentido só se alcança mediante uma linguagem metafórica, [...] como acontece, por exemplo, na criação de Goya. A forma complexa, “oculta”, da novelística de Dostóievski não somente não enfraqueceu a reprodução realista da vida, mas, pelo contrário, constituiu o testemunho da riqueza do método realista. (ZIS, 1976, p. 34-35)

O modo de resolver o problema da relação entre a arte e a realidade constitui a linha divisória entre as interpretações materialista e idealista da arte. Não se trata de um falso problema. Tanto assim que ainda permeia o debate contemporâneo mais avançado – aquele relativo ao real e ao seu duplo, à realidade e ao seu simulacro, tópico que já examinamos. Para diversificar a intervenção, convocamos o esteta soviético Avner Zis. Malgrado concepções ainda condicionadas pelo realismo socialista, Zis é incisivo na crítica as teorias materialistas vulgares (a chamada *vulgata marxista*) que, contaminadas por tendências naturalistas, insistem em ver no trabalho artístico uma repetição mecânica dos fenômenos reais. Segundo Zis, esses teóricos ignoram que a antiga estética marxista considerava a arte uma reprodução *criadora* da realidade. Esta tese,

---

<sup>18</sup> Cf. *Feeling and Form*. Nova York, 1953, p. 46-46. A referência anterior foi extraída de *Problems of Art*. Nova York, 1957, p. 84.

afirma Zis, é o alfa e o ômega da interpretação materialista da arte. E foi delineada por Engels ao elucidar a questão da representação do mundo real na obra de arte.

**O realismo de Engels.** Em uma das raras ocasiões em que Engels analisa a literatura social, temos preciosas lições sobre a representação realista e o engajamento artístico.<sup>19</sup> Essas lições constam da sua resposta à carta da escritora inglesa Margareth Harkness, autora de novelas e romances de inspiração socialista. Em seus livros *City girl*, 1887; *Out of Work*, 1888; *Captain Lobe*, 1889; *Manchester Shirtmaker*, 1890; e *In Darkest London*, 1891, Miss Harkness descreve o sofrimento, o desemprego, o trabalho nas fábricas de Manchester. Embora aclamada pelo público, a escritora pede a avaliação de Engels sobre sua representação da pobreza e da miséria das classes desfavorecidas. Engels elogia “a veracidade realista” da narrativa e a habilidade da autora ao revigorar a trama do romance (a velha história da jovem proletária seduzida por um homem da classe média). Critica, porém (e este é o dado importante), o fato de a narrativa não ser suficientemente realista: o realismo, afirma Engels, supõe, além da exatidão dos pormenores, a representação exata dos caracteres típicos em circunstâncias típicas.

Ao invés de apenas endossar a interpretação do realismo feita por outros autores, Fredric Jameson (1974) prefere discuti-lo a partir de categorias e estruturas construídas por Lukács na *Teoria do Romance*, onde o crítico húngaro estuda grandes realistas, de Goethe a Walter Scott, de Balzac a Tolstói. Não há dúvida, afirma Jameson, que o mais óbvio método de caracterização do realismo reside no conteúdo das obras, no motivo humano nelas e nos próprios personagens (JAMESON, 1974, p. 191). Para distinguir os romances realistas dos naturalistas, Lukács propõe uma caracterização que virou quase emblemática entre os teóricos marxistas: a *tipicidade*, que dá aos personagens uma dimensão maior que seus destinos individuais. Segundo Jameson, essa noção de *tipicidade* - que a teoria literária ocidental considera defasada - estava explicitamente correlacionada ao problema do drama histórico ou da obra de arte em geral; e o próprio Lukács nos oferece sua versão desta idéia em longas passagens de *O romance histórico*.

**O típico na ficção.** À época do realismo socialista, teóricos marxistas vulgares usaram e abusaram desta noção de *tipicidade*. Sem o mínimo escrúpulo, ignoraram a essência da concepção do *típico* em Lukács: reduziram personagens a meras alegorias de forças sociais e transformaram personagens “típicos” em meros símbolos de classe (o

---

<sup>19</sup> Friedrich Engels, “O realismo de Balzac”. In *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Estampa, 1971, p. 195.

pequeno-burguês, o contra-revolucionário, o latifundiário, o intelectual socialista utópico, e assim por diante). Embora entendendo os motivos que levaram Lukács à elaboração desta categoria, Jean-Paul Sartre não perdeu a oportunidade de fustigar o “reles sociologismo” da vulgata marxista. Tais categorias, escreve Sartre, são idealistas, na medida em que pressupõem formas imutáveis, eternas idéias platônicas das classes sociais. Jameson concorda com a crítica do escritor francês. Ele percebe em Lukács um impulso idealista (platônico ou hegeliano) no emprego de um método “tipicamente” formalista para distinguir as formas do drama (a peça teatral) e da novela (do romance):

As grandes figuras históricas, os reais protagonistas da história, se tornam atores centrais no drama teatral (como Macbeth, Wallenstein, Galileu) porque nele o conflito dramático aparece mais concentrado e enfatizado. Já no romance – que visa oferecer um quadro total do background histórico – essas figuras fazem apenas episódicas aparições, porque é assim, de modo distanciado ou secundário, que elas aparecem em nosso cotidiano, em nossa experiência de vida. (JAMESON, 1974, p. 194)

Jameson deixa claro que Lukács não reduz a questão do *típico* a uma exatidão fotográfica. Ele distingue com precisão o personagem de Balzac do personagem de Zola. O tipo balzaquiano é melodramático, exagerado e grotesco, porém expressa eficazmente as características das forças sociais. São mais profundamente típicos que os estereotipados personagens de Zola (o camponês rico, o mineiro, o operário, o dono da fábrica, o lojista). Nas obras de Zola, critica Jameson, a teoria intervém entre a obra de arte e a realidade a ser apresentada: Zola já *sabe* qual é a estrutura básica da sociedade. Nos romances de Zola, o material bruto, as profissões e os tipos sociais parecem ter sido desenhados antecipadamente. Segundo Jameson, Zola parece admitir a superioridade do positivismo sobre a “mera” imaginação. Lukács, por sua vez, entende que nas mãos de Zola o romance deixou de ser instrumento privilegiado de análise da realidade e se degradou à mera ilustração de uma tese. (JAMESON, 1974, p. 195)

Já mostramos como teóricos da literatura e da pintura de tendências diversas e épocas diferentes definem o realismo: para uns, trata-se de uma atitude; outros o identificam como reconhecimento de uma realidade objetiva; e, nos demais casos, se o considera um estilo ou um método. Avaliando esses pontos de vista, podemos afirmar que, a rigor, praticamente desaparece a linha divisória entre as conceituações. Ernst Fischer entende que, “se considerarmos o reconhecimento de uma dada realidade objetiva como a natureza do realismo na arte, precisamos não reduzir tal realidade ao

mundo puramente exterior – aquele mundo existente independentemente de nossa consciência. Fischer afirma que o que existe independentemente da nossa consciência é a *matéria*. A realidade, aquela totalidade da existência a que se referia Marx, abrange toda uma imensa variedade de interações, e a representação realista

[...] é apenas uma das possíveis formas de expressão, e não a única. Efetivamente, existem diversos pontos de vista no interior da própria perspectiva do realismo – inclusive no realismo crítico (“crítico” como atitude, “realismo” como método). [...] Em todos eles há uma atitude crítica em relação à sociedade, porém o tratamento do tema pode ir da sátira ao drama, da tragédia ao melodrama. (FISCHER, 1967, p. 124)

Ao se referir à relação entre o artista e o mundo, na esfera da pintura, Fischer assinala que ao pintar uma paisagem o artista certamente obedece às leis da natureza descobertas pelos físicos, químicos e biólogos, mas o que põe na tela é uma paisagem vista através das suas sensações e da sua experiência. Por conseguinte, o artista não é mero acessório de um órgão sensorial que apreende o mundo exterior: ele é também um homem que pertence a uma determinada época, classe e nação, tem um temperamento e um caráter particulares. Tudo influi na maneira pela qual o artista vê, sente e pinta a paisagem. Trata-se, enfim, de uma relação de totalidade que “envolve não só o passado como o futuro, não só os acontecimentos objetivos como as experiências subjetivas, os sonhos, pressentimentos, emoções, fantasias”. Se decidirmos definir o realismo não como um método, mas como uma atitude, concluiremos que “quase toda a arte (com a exceção da arte abstrata, do tachismo etc.) é realista”. (FISCHER, 1967, p. 122-123)

**Estética da arte.** Autor de uma polémica *História da arte e movimentos sociais* (1989), Nicos Hadjinicolau se coloca na intersecção entre os revisionistas e os ortodoxos da teoria marxista da arte. Para ele, uma historiografia inovadora deveria aprofundar a perspectiva marxista, despojando-a de sociologismo primário. Esse primarismo fez com que na estética marxista vigente até a década de 1970 o realismo fosse identificado como uma “escola artística soviética”. A percepção da estética como “modalidade de conhecimento” a serviço da ideologia leninista-stalinista reduziu expressões artísticas legítimas a sectarismo ideológico. Segundo Hadjinicolau, foi com uma perspectiva sectária que os historiadores soviéticos e os que se diziam marxistas chegaram a criar um panteão de artistas “realistas” (ou seja, “progressistas”) no qual só figuravam Caravaggio, a escola holandesa, Velásquez, Goya, Hogarth, Delacroix,

Géricault, Daumier, Millet, Courbet, Venezianov e a escola russa do século XIX, os impressionistas, a expressionista Kathe Kollwitz e os seus imitadores contemporâneos.

Na análise marxista vulgar da história das artes plásticas prevalece, conforme Hadjinicolau, uma orientação estreita, dogmática, pela qual as criações artísticas precisam ser contextualizadas e inserida num quadro ideológico de luta de classes. Em nível de significado e valor, a obra de arte deve estar necessariamente sintonizada com o contexto social e histórico. Essa noção, contudo, não dispensa uma interpretação crítica atenta a outras variáveis, como a psicologia dos autores e do público e a ressonância puramente estética da obra. Sem esta dupla interpretação, a análise se limitará a um mero reducionismo. É o que se verifica com teóricos marxistas que, às voltas com o problema do realismo, escamoteiam a resposta com soluções vagas ou pressupostos ortodoxos. Afinal, como já assinalava Terry Lovell, o realismo era marxismo. Ao ironizar a definição de arte realista como aquela que corresponde à “realidade”, à maneira como uma classe vê o mundo e a si própria, Hadjinicolau afirma que

[...] Se a noção de realismo tem um sentido, só pode ser metafórico: realistas seriam, neste sentido, as obras que correspondem às classes da sociedade que são as classes progressistas em relação ao *seu* tempo. [...] E, para evitar o grande mal-entendido, as imagens que são “realistas” [...] não são, por isso, melhores do que as imagens que o não são [...]" (HADJINICOLAU, 1989, p.84)

Convém então discernir como essa imagética realista, apresentada mais acima na elucidação de narrativas literárias ou de ilustrações pictóricas, foi utilizada para dar um sentido progressista ou conservador a filmes. A explicação do realismo no cinema, conforme já vimos, está longe de ser satisfatória e conclusiva, pois envolve problemas ontológicos intrincados. Estes problemas, por conseguinte, não podem ser sucintamente reduzidos à busca de respostas a perguntas sobre a natureza do médium (o que é o cinema?), mas se expandem ao terreno do que ele pretende ser, enquanto arte (ou seja, como ele se manifesta e de que maneira representa a vida) ou afirmação de identidade (narrativa de emancipação e esclarecimento). Estes problemas estão entrelaçados no tópico seguinte, onde sistematizamos, num contraponto introdutório, concepções sobre um determinado tipo de realismo, o *realismo socialista*, preconizado por Andrei Jdanov seguindo a lição de Máximo Górkki, e as teorias de estetas marxistas que contemplam outras perspectivas de representação, como Lukács, Garaudy, Fischer e Raymond Williams como suas noções sobre mediação entre arte e sociedade.

### 2.1.2. Realismo socialista e teoria do reflexo

[É preciso] conhecer a vida, para ser capaz de representá-la veridicamente numa obra de arte, não como uma coisa morta, nem simplesmente como uma “realidade objetiva”, mas de representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário - Andrei Jdanov.

No espectro das fantasmagorias stalinistas na esfera da arte, certamente o fantasma do realismo socialista foi o mais perturbador. Ele determinou a estética marxista durante mais de vinte anos, de 1934 até o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956. Na prática, durou um pouco mais, já que os comunistas mundiais demoraram a quebrar as “tábuas da lei”.

Ao menos no Brasil, o jdanovismo teve vida longa, conforme demonstraram argutos estudos sobre “o imaginário vigiado” no mundo da cultura e das artes em geral.<sup>20</sup> Antes de nos determos na aplicação dos princípios do realismo socialista no cinema, devemos esclarecer prontamente: a imposição dos dogmas stalinistas-jdanovistas não teve por finalidade contribuir para que a arte explicasse os fenômenos do mundo objetivo em termos de “transcendência ideológica” e/ou para que possibilitasse o conhecimento dos nexos entre arte e sociedade. Tratava-se, essencialmente, de uma atividade prática, partidária e dirigista: subordinar a investigação da realidade aos ditames do regime stalinista. Nesse sentido, Stalin fora explícito ao proclamar em 1924, no XIII Congresso do Partido Comunista Soviético, a função a ser exercida pelo cinema na consolidação da nova ordem: “O cinema é um poderoso meio de agitação das massas. Nossa tarefa é segurá-lo entre nossas mãos”.<sup>21</sup>

Com ênfase idêntica, Lênin reconhecera as possibilidades da nova arte ao declarar, mais ou menos: “De todas as artes, a mais importante para a Rússia, segundo acredito, é o cinema”.<sup>22</sup> E até o genial ficcionista Leon Tolstói tinha vaticinado as virtualidades das “sombras elétricas” (como era conhecido o cinema no mundo rural

<sup>20</sup> A bibliografia sobre esta questão se ampliou nos últimos anos. Em relação às artes visuais e especificamente ao cinema, ver *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. Aracy Amaral. 2ª. ed. São Paulo: Nobel, 1987, e *Partido Comunista, cultura e política cultural*. Antonio Albino Canelas Rubim. Tese de Doutorado, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1986. Pela análise do jdanovismo na mídia, um texto seminal é *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Dênis de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

<sup>21</sup> Citado em Francis Cohen, “Staline et le cinéma”, in *La Nouvelle Critique*, n. 45, 1953, p. 76.

<sup>22</sup> Não foi precisamente essa a expressão usada por Lenine numa conversa com Lunatcharsky em 1922. Seja como for, o teor da manifestação refletia a expectativa do líder soviético sobre a função do cinema como propaganda. Nesse sentido, ele recomendava a Lunatcharsky: “Você terá que ampliar a produção e, em especial, levar os filmes às massas na cidade e, muito mais, à população do campo”. Ver Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

russo), dizendo em 1910, antes da Revolução: “O cinema deve exprimir a verdade russa sob todas as formas e da maneira mais exata. O cinema deve reproduzir a vida tal como ela é, sem deformá-la com fantásticas interpretações, sem deixar a menor parte à imaginação”.<sup>23</sup> E recuando ainda mais, a 1896, podemos recordar a reação espantada, desconcertada, de Gorki, que escreveu numa coluna de jornal depois de ver o histórico *L'arrivée du train en gare*, dos irmãos Lumière: “Isto não é vida, mas sombras de vida, e isto não é movimento, mas silenciosa sombra de movimento. (GORKI, 1896)

Para o grande escritor, o espetáculo das “sombras elétricas” era inusual e complexo. Apesar das suas reticências sobre o destino da nova arte, Gorki cogitou até em participar em 1926 de um grupo de artistas e intelectuais encarregados pelo governo de planejar uma série de filmes sobre a história da Rússia e da cultura mundial. O projeto não saiu. Em “compensação”, Gorki terminaria envolvido no processo que legou à literatura soviética a tese do “realismo socialista”. Foi com ele que tudo começou. Os defensores desse “cânone” costumam encobrir sua aberração por trás da efígie de Gorki que, de fato, o postulou no Congresso dos Escritores Soviéticos realizado em 1934 - mas noutros termos. A difusão da versão deformada do ideário do “realismo socialista” deve ser creditada ao ministro Andrei Jdanov. Gorki refere-se a mitologia (como condensação poética da luta do homem com a natureza e a sociedade); salienta o papel dos heróis míticos na emulação dos aspectos mágicos da existência; define o realismo como a materialização do imaginário numa imagem (a do herói positivo); menciona a possibilidade de um realismo mítico se converter em revolucionário; e enfatiza a necessidade de uma atitude revolucionária no tocante à realidade, “para a reelaboração do mundo”.<sup>24</sup> Como vimos, essas prescrições estão distantes daquelas da doutrina jdanovista que vamos apontar mais abaixo.

**Conceito problemático.** Entre todas as conceituações de realismo nas artes, o do realismo socialista foi, certamente, a mais problematizada. Sua teorização estava associada a um momento histórico significativo do comunismo soviético, o da consolidação do poder stalinista. E fazia parte da guerra ideológica. Daí a torrente de críticas contundentes, ferozes, dos ideólogos burgueses ocidentais ao que qualificavam de “aberração artística”. Na linha imposta por Jdanov eram rejeitados os estilos mais avançados questão estética; a criação artística deveria ter missão pedagógica; ao Estado

<sup>23</sup> Citado por Leon Moussinac, in *L'Âge ingrat du cinéma*. Paris: Saggitaire, 1946, p. 84.

<sup>24</sup> Trechos da intervenção de Gorki estão reproduzidos na coletânea *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*. Maynard Solomon (ed.). Detroit: Wayne State University Press, 1979, p. 243.

caberia corrigir as distorções nas idéias e na representação (censura prévia); e a função da arte consistia em criar um conjunto de modelos a serem emulados. Esse realismo tinha menos a ver com o real do que com o ideal. Para Jdanov, a representação das pessoas na pintura e no cinema deveria estar próxima do ideal “socialista”.

Sem justificar explicitamente o jdanovismo, o teórico Avner Zis argumenta que quando a arte reflete a realidade o reflexo pode ser verdadeiro ou falso e, assim, “conduzir a tendências acertadas ou errôneas”, a conteúdos contrapostos. Essa contradição era inadmissível, e precisava ser corrigida, adequada à “linha justa”. Depois da Revolução de 1917, o pensamento estético soviético combateu “o anti-historicismo das concepções culturais burguesas, das idéias formalistas e da teoria sociológica vulgar do determinismo automático na esfera da arte”. Em fins da década de vinte, a sociologia “acadêmica” da arte entrou em ponto morto. Em meados dos anos 30, a Estética soviética – quer dizer, a linha oficial do Partido – resolveu aplicar os princípios da teoria leninista-stalinista do reflexo no desenvolvimento da arte. Esse “ordenamento” foi feito, segundo Avner Zis, de acordo com “a herança estética dos clássicos do marxismo” e num viés ideológico que compreendia a “a criação artística como um conjunto integral e como um conhecimento por imagens.” Baseando-se nos princípios do historicismo marxista, a estética soviética privilegiou o empirismo positivista e a interação dialética “entre as circunstâncias sociais e o dinamismo dos caracteres humanos”. (ZIS, p. 258)

Fora da herança marxista, as premissas históricas do realismo socialista podem ser encontradas já na segunda metade do século XIX e no começo do século XX, com as tradições progressistas da cultura e as idéias revolucionárias da arte russa. Também foi fundamental o impacto do realismo do romance europeu do século passado, com seu “humanismo”. Tolstói, descrito como “a consciência da humanidade”, aplicou à sua maneira os preceitos dos franceses Balzac e Stendhal. A ênfase do autor de *Guerra e paz* era de natureza moral, mas seus romances são permeados por uma visão crítica da existência humana em que muitos vêem uma antecipação do “realismo crítico”. Dentro da literatura russa, o método se formou durante o período em que se preparou e realizou a primeira revolução socialista. Os romances, poemas e peças teatrais de Gorki foram os precursores da nova tendência, antes de 1932. Também à mesma época, Vladímir Maiakóvski se impõe como grande voz poética. E paralelamente a exposições de artes plásticas, o palco vira espaço de espetáculos de “realismo socialista”.

Já na década de vinte, a crítica soviética buscou um termo que definisse os aspectos característicos da nova arte. A questão também interessava a grandes artistas.

Alexei Tolstói propôs dar à nova arte o nome de “realismo monumental”. Mas esta denominação, do mesmo modo que a variante “realismo heróico”, foi descartada. Houve críticos que sugeriram uma definição bem de acordo com a ordem do dia: arte do “realismo proletário”. O termo tinha analogia com os conceitos “arte proletária” e “cultura proletária”, muito difundidos na década de vinte, mas relegados a segundo plano nos anos trinta, quando o pensamento social da URSS estrategicamente se desembaraçava de concepções como “cultura proletária” e “ideologia socialista”, que não refletiam a natureza do país sob o regime stalinista. Mas na Estética soviética (e naquelas de obediência a Moscou) o conceito que ficou foi o do “realismo socialista”.

**Gênese do conceito.** O debate sobre a gênese do conceito “realismo socialista” embaraça ainda hoje filósofos e teóricos da arte marxista que o adotaram, mesmo a contragosto. Luckács teve que elastecer suas concepções da ideologia estética para não confrontar o jdanovismo. (Na verdade, a “submissão” luckasiana foi menos para satisfazer à vaidosa orientação de Jdanov do que para evitar a fúria de Stalin, que o acolhia em Moscou em tempos duros para o crítico húngaro.). Ernst Fischer, numa tentativa desesperada de fugir ao rótulo de “renegado” no movimento comunista, se dedicou a elaborações algo abstratas sobre arte e realidade. Já os críticos-filósofos Lucien Goldmann, Roger Garaudy e Henry Lefebvre preferiram esquecer o assunto – já que estavam, aliás, com um pé fora do PC (onde Louis Aragon permaneceu, compartilhando todos os dogmatismos.). Brecht, renitente, afirmava: “Nossa concepção do realismo deve ser larga e política, [mas] livre das restrições estéticas e independente da convenção” (BRECHT, 1967, p. 119). É longa a relação dos escritores que caíram em desgraça por discordar das teses sobre o “realismo socialista”. Ou por assumi-las.

Houve uma época em que Fischer chegou a considerar o conceito de “realismo socialista” perfeitamente válido, excluídas as “idealizações propagandísticas”. Embora preferisse a designação “realismo crítico” por sua crítica à realidade social. O “realismo socialista”, segundo Fischer, implicava “uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo. (FISCHER, p. 125) Para ele, a antítese entre o “realismo crítico” e o “realismo socialista” era uma simplificação exagerada. O que importava era a atitude socialista do artista, seu vínculo com a classe operária e sua determinação “de mostrar a sociedade em toda sua complexidade” e a realidade “tal como ela realmente é”. Fischer achava possível alcançar uma objetividade maior a partir de um marxismo não-dogmático.

Lukács tangenciou a discussão sobre o realismo socialista ao explicar a relação entre a obra de arte e a realidade através da categoria de reflexo-reflexão (*Wilderspiegelung*). Desse modo, remetia tudo ao conceito aristotélico da *mimesis*: a obra de arte reflete o mundo e ao mesmo reflete *sobre* o mundo, algo como um “espelho” (*speculum consuetudinis*). E para não fugir à poética gorkiana então apreciada nas hostes stalinistas, o crítico húngaro criou a categoria do *típico*. O realismo crítico de Lukács espelha uma a *tipicidade* - não aquela da estética jdanovista (o trabalho “socialista”, assembléias, cenas militares, camponeses expressivos, indumentárias etc.) ou aquela da crítica burguesa que vê os *tipos* lukacsianos como “figuras proféticas”, prefigurações do paraíso, vislumbres da futura harmonia social (cf. Merquior (1969, p. 83). O tipo conceituado por Lukács encarna uma tendência social e é a expressão de um artista lúcido, dotado de “autoconsciência”. Por isso, essa tipologia não poderia ser criada por artistas burgueses, somente por progressistas. Com essa distinção radical, Lukács rejeita o expressionismo alemão<sup>25</sup> e autores vanguardistas como Franz Kafka e James Joyce, considerados não engajados e “inconscientes” sociais.

Lukács vê na apreciação do realismo socialista um mal-entendido derivado da imposição de esquematismos à criação artística. Na maioria dos casos, os artistas recebiam das instâncias político-ideológicas do partido “um conteúdo já elaborado de forma científico-propagandística e buscavam torná-lo artístico”. A submissão do conteúdo à forma – o *formalismo* - impedia uma representação autêntica da complexidade do real. A obra de arte deve ter um ideal social e será tanto melhor quanto mais acompanhe a saúde da sociedade e projete nesse ideal a verdade do Bem (a arte só reflete o ideal se a sociedade for saudável). Essa consideração sobre o Ideal e o Bem na criação artística pode ser interpretada erroneamente como manifestação de idealismo ou platonismo. Não se trata disso, argumenta Merquior, uma vez que a perspectiva lukácsiana é marxista, consoante sua interpretação do materialismo dialético e o materialismo histórico. É neste sentido que Lukács vê o realismo socialista como estilo amadurecido que representa o ideal na sua fase de plena realização – uma arte que denuncia crises, mas numa perspectiva de sua solução futura.

**Criação coletiva.** Para ser concretizado, um filme, qualquer filme, e mais que outras formas de expressão artística, exige a intervenção de um grupo numeroso de

---

<sup>25</sup> O ataque de Lukács ao expressionismo desencadeou em 1938 uma acesa polêmica estético-ideológica com Ernst Bloch, que envolveu ainda Adorno, Benjamin e Brecht. Essas intervenções estão numa coletânea organizada por Fredric Jameson, *Aesthetics and Politics* (Londres: Verso, 2007).

colaboradores. Cinema é arte coletiva. Mesmo os mais renitentes defensores da obra cinematográfica como manifestação da vontade (a *kunstwollen*) de um espírito solitário, o celebrado “autor”, admitem esta insofismável verdade: em todas as suas etapas, os filmes precisam de profissionais capazes de contribuir para a unidade final do produto, seja ele destinado ao universo do consumo (o *mainstream*), seja voltado para um circuito de *experts* (o das obras de arte). Por natureza, o cinema transita entre as esferas do puro entretenimento (flexionado pelo econômico) e a da fruição artística (pautada pela estética). Marx e Engels reconhecem a complicação do processo pelo qual passam as obras de arte no trânsito entre as instâncias culturais (a superestrutura) e o seu substrato econômico (a infra-estrutura). Engels admite que os elos intermediários obscurecem a relação entre as idéias e sua materialização. Embora sem figurar entre as “ideologias superiores” (no edifício da superestrutura), o cinema reflete a complexidade das “mediações”.

De fato, na elaboração material de um filme existem etapas ou “mediações” – diferentes da linguagem a que aludem MacCabe, Heath e Léfèbvre. Em obras de arte como o romance, a pintura, a música, a dança, o drama teatral também há “elos intermediários” - materiais ou ideológicos. No cinema, porém, estes “elos” parecem ter maior relevância, posto que, via de regra, multidões de profissionais são mobilizados para viabilizar o produto – esta criação coletiva, permeada por intermediários, é característica do cinema, artiindústria. Nos filmes, como nas demais formas de expressão, os processos técnicos, os recursos formais e as idéias usadas para concretizar a obra constituem “mediações” reabsorvidas na obra. Do mesmo modo, são integrados ao produto final símbolos, interpretações, ideologias – tudo aquilo que concorre para a formação do conteúdo. Tais elementos são incorporados ao produto final (a unidade indissolúvel da obra) através de um processo de generalização, de amplificação, de tipificação. Há, portanto, uma poderosa intervenção “mediadora” na atividade estética.

A visão dos filmes (superestrutura) como reflexo (da infra-estrutura) tem provocado controvérsias pelo seu caráter reducionista, mecanicista. De fato, no caso dos filmes, há uma ambivalência que invalida a tese do cinema como puro reflexo: os produtos cinematográficos podem ou funcionam nos dois níveis do esquema marxista. Roger Garaudy (1963) está correto ao considerar um erro “ver na arte somente uma superestrutura ideológica e um simples reflexo de uma realidade inteiramente constituída fora dela”. Seria isso mesmo? Engels afirmou que tudo que põe o homem em ação tem que passar pelo seu cérebro, enquanto processo de conscientização para a práxis – e não

que a realidade está inscrita na mente, que faz parte daquele supra-sensível platônico ou hegeliano. Há marxistas, contudo, que contestam a noção de que a arte faz parte das superestruturas e, como tal, está ligada a interesses de classe, a um sistema econômico e a uma ideologia. Nicos Hadjinicolau entende a crítica da Garaudy, mas argumenta: mesmo que a produção de imagens não seja mero reflexo da realidade, mas uma produção original, isso não lhe retira seu caráter ideológico enquanto tipo de produção.

**Reflexo e mediação.** Raymond Williams (1979) também discorda da teoria do “reflexo”, da metáfora da arte que “reflete o mundo real” à maneira de um espelho. Há reflexos *positivos* e reflexos *negativos*. Para o crítico inglês, a arte pode ser considerada, de fato, um reflexo, mas não das “meras aparências”, e sim da “realidade material” por trás delas: a “natureza *interior* do mundo”, ou suas “formas constitutivas”. Williams não acha inadequado ver o mundo refletido pela “mente do artista”, como afirmam estetas ortodoxos adversários do individualismo romântico. Não obstante, adverte que isso pode levar ao conceito de reflexo “falso” ou “deformado”, no qual alguma coisa (metafísica, ideológica) impede o verdadeiro reflexo. Da mesma forma, a “mente do artista pode ser considerada como materialmente condicionada; seu reflexo não é, então, independente, mas em si mesmo uma função material”. (WILLIAMS, 1979, p. 98 )

Convencido assim da impropriedade da teoria do reflexo, Williams propõe sua substituição pela metáfora da “mediação” (*Vermittlung*, no termo alemão). Qual a razão dessa substituição? É que, segundo Williams, as realidades sociais nunca são “refletidas” na arte. Trata-se de ingenuidade supor que existe exatidão na reprodução ou reconstituição da realidade. Essa realidade quase sempre passa por um processo de “mediação” no qual seu conteúdo original é modificado. Na mediação, decerto, a realidade social também é “projetada” ou “disfarçada”. Mas o analista pode recuperar a forma original através de um processo de remontagem, valendo-se principalmente do conceito de “ideologia”, entendida nesse caso como deformação da realidade (de classe), nos termos propostos por Marx e Engels em *A ideologia alemã*. Ao contrário de Marx e Engels, Williams acredita ser possível corrigir ou eliminar os elementos ideológicos que deformam ou determinam a percepção da realidade.

Como “mediador”, o artista consciente - seja ele cineasta, escritor ou pintor - trava no pensamento uma luta constante contra a deturpação da realidade. Conforme notou Arnold Hauser (1988), apesar da parcialidade da nossa perspectiva mental, podemos corrigir criticamente nosso pensamento. (HAUSER, 1988, p. 15). Na tentativa lúcida e sincera de descobrir a verdade e descrever as coisas fielmente, o artista às vezes

precisa enfrentar interesses individuais e de classe de uma superestrutura da qual participa, na condição de intelectual. De forma mais ampla, o cinema, por pertencer a esta superestrutura, enquanto manifestação artística e “reflexo material” da realidade objetiva, pode, precisamente por esta dupla condição, lutar ativamente tanto a favor como contra a sua base social. Para Lukács, uma superestrutura não só pode voltar-se contra a estrutura de onde emerge como, inclusive, trabalhar pela sua destruição. Foi esta tese que alimentou, na década de 1970, o cinema alternativo (o filme militante, patrocinado por organizações de classe) e o cinema radical (o filme “materialista”, conforme a proposição do grupo da revista *Cinéthique* e dos *Cahiers du Cinéma*). No Brasil, sua adoção, não exatamente numa derivação lukácsiana, porém sob “inspiração” marcusiana, ocorreu na voga do chamado “cinema marginal” (ou *udigrúdi*).

### 2.1.3. A controvérsia do realismo no cinema

Eu não sou um realista. Sou um materialista. Creio que as coisas materiais nos fornecem a base de nossas sensações. Afasto-me do realismo para chegar até a realidade – Sergei Eisenstein.

Uma vez que a técnica cinematográfica exprime a realidade absoluta do próprio momento, a “possibilidade” não vale mais como categoria contraposta à “realidade”. Possibilidade e realidade estão postas no mesmo plano, se identificam. Tudo é verdadeiro e real, tudo é igualmente verdadeiro e real: isto é o que nos ensina a seqüência cinematográfica - Georg Lukács.

Após examinarmos o contexto histórico e algumas teorizações sobre o realismo nas artes, vejamos agora as elaborações sobre o realismo nos estudos cinematográficos. Em cinema, a esta problemática se inscreve em duas modalidades de pensamento - ambas enraizadas na concepção *formalista* da construção dos textos fílmicos e nos efeitos desse formalismo na compreensão dos produtos artísticos. Uma corrente enfatiza a ruptura dos códigos e convenções do cinema clássico narrativo; a outra, flexionada por uma perspectiva ideológica, opta pela visão dos filmes como uma atualização, em outro médium, da forma predominante no romance do século XIX (o cinema como equivalência da literatura). Nossa abordagem se limitará ao realismo enquanto forma de representação hegemônica no cinema clássico narrativo, um cinema que fez desta modalidade seu principal instrumento para construção e compreensão do mundo social.

Se na esfera da arte em geral o realismo se presta a interpretações elásticas, no tocante ao cinema a conceituação se emaranha numa “teia ideológica” devido à natureza

simultaneamente realista e ilusionista do médium fílmico. Trata-se da arte realista por excelência, garantem os estudiosos. Contudo, nenhuma outra arte sugere com a mesma eficácia o reino do ilusório. Por isso, segundo Todd Berliner (1999), a investigação do “realismo” no cinema conduz inevitavelmente a um paradoxo: de um lado, realismo significa a representação da realidade como ela realmente é (cf. Sergei Eisenstein, Cesare Zavattini, John Grierson); por outro lado, realismo é forma de representação e mascara o real, dando-nos a ilusão de realidade (Bill Nichols, Raymond Williams, Richard Maltby). Algo nos parece real porque o aparato para representá-lo foi escondido de nós – o realismo, então, é uma forma de artifício, de ocultação. O “realismo”, assim, não é autêntica representação da realidade mas, antes de tudo, um tipo de arte que mascara seu próprio dispositivo (processo, artifício). Os filmes podem não ser mais realistas do que outros tipos de arte, mas eles tendem a *parecer* mais reais.

Na opinião de Berliner, apesar das agressões que sofreu por sua concepção do realismo como fundamento do cinema, Bazin estava essencialmente correto ao ponderar que no cinema “não há nada que nos impeça de identificarmo-nos em nossa imaginação com o mundo em movimento diante de nós, que se torna *o mundo*”.<sup>26</sup> Em apoio a essa concepção, Robin Wood (1976) atribui a identificação do espectador com os personagens e o mundo na tela à “atração de seres humanos por outros seres humanos”. É por se interessar pelo que acontece com eles que o espectador se envolve emocionalmente, se identifica com as situações e com o destino dos personagens.<sup>27</sup> Noel Carroll (1996) corrige essa perspectiva, centrada na identificação e na verossimilhança: o “realismo não se resume a uma simples relação entre os filmes e o mundo, mas se trata de uma relação de contrastes entre filmes que é interpretada em virtude de analogias com aspectos da realidade”. (CARROLL, 1996, p. 244)

A interpretação da relação entre os filmes e o mundo mencionada por Carroll implica verificar: a *qualidade* da relação; a *conformidade* do reflexo com a realidade; aquela *perspectiva* aludida por Lukács, Lebel e Amengual e que supõe um *processo* de descoberta da verdade por trás do ilusionismo analógico. Noutras palavras, o espectador deve submeter os dados da percepção sensível a uma elaboração – partir do conhecimento sensível (empirismo) para o conhecimento racional (materialismo

<sup>26</sup> Bazin, citado em Todd Berliner, “Hollywood Movie Dialogue and the ‘Real Realism’ of John Cassavetes”. In *Film Quarterly* v. 52, n. 3, Primavera 1999, p. 2.

<sup>27</sup> Cf. Robin Wood, “Levin and the Jam: Realism and Ideology”, in *Personal Views: Explorations in Film*. Londres: Gordon Fraser, 1976, p. 78.

dialético). Deste modo poderá apreender plenamente a coisa em sua totalidade, captar sua essência para além da simples relação entre os filmes e o mundo.

**Ontologia do real.** A verificação do processo pelo qual a verdade do mundo era refletida nos filmes constituiu uma preocupação central do teórico e crítico alemão Siegfried Kracauer (1889-1966). Sobre as funções reveladoras da realidade no cinema, ele recorda no seu livro *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1976) uma frase de Luís Buñuel: “Eu peço a um filme que descubra algo para mim”. O que os filmes podem revelar ou descobrir para alguém? Pelas evidências disponíveis, diz-nos Kracauer, eles podem: revelar coisas ou pessoas que não percebemos (a olho nu) em circunstâncias normais; fenômenos que perturbam a nossa consciência; e podem mostrar certos aspectos do mundo exterior com “modos fílmicos especiais”. Entre esses “modos especiais” Kracauer assinala o *close-up* (em filmes de David W. Griffith, de Lev Kulechov) ou a intercalação de determinadas imagens (de perto e de longe) com o propósito de estabelecer inter-relações espaciais (no René Clair de *Entr'acte*).

Kracauer considera que os filmes não precisam necessariamente traduzir determinada realidade exterior: o diretor tem liberdade de utilizar em sua representação quaisquer artifícios que contribuam para exprimir suas visões ou fantasias. Griffith, Kulechov ou Clair usaram imagens de *close-ups* para substituir ou reforçar aspectos da realidade (já que são abstrações ou projeções mentais). Mas tais imagens (“modos especiais”, segundo a especificação de Kracauer) só nos comunicarão algo significativo se estiverem ligadas à materialidade da vida cotidiana, se nelas reconhecermos alguma conexão com o real ou se nos revelarem aspectos não perceptíveis da existência. Essa conexão “especial” com o real pode ser vista, de acordo com André Bazin (1958, p. 27), tanto no “onirismo de *Chien andalou*, um mergulho na alma humana, como [em] *Terre sans pain* e *Los olvidados*, [que é] uma exploração do homem na sociedade”.

Na realização cinematográfica, grandes diretores (como Luís Buñuel, que não é citado por Kracauer) nunca se confinaram à “exploração apenas física da realidade”. Desde os primórdios, tentaram ir além da história e se projetar no território da fantasia. Esquivando-se de um ortodoxo registro da realidade física, alguns diretores às vezes usam imagens realistas para dramatizar sonhos ou visões subjetivistas. Certamente que o esteticismo pode distanciá-los da “verdadeira vida”. Contudo, segundo Kracauer, apesar dos efeitos visuais, não se pode rotular tais filmes como *não-realistas*. De fato, há muito realismo em alguns filmes do expressionismo, tendência criticada como irrealista por Lukács, Brecht e o próprio Kracauer (no clássico *De Caligari a Hitler*).

Amigo de Benjamin e autor de belos ensaios sociológicos sobre hábitos culturais na Alemanha dos anos 20-30, Kracauer também se interessava pela questão da visualidade. Para ele, a redenção do real exigia um enfoque vigoroso, humano, sem o halo espiritual da obra de arte imaginada por Benjamin. O cineasta deveria usar sua energia criativa na harmonização da tendência formalista com a tendência realista. Assim ele poderia

[...] representar sua impressão deste ou daquele segmento da existência física num formato documentário, transferir alucinações e imagens mentais para a tela, entregar-se à tradução de padrões rítmicos, narrar uma história de interesse humano etc. Todos estes esforços criativos estão em conexão com o enfoque cinematográfico na medida em que favorecerem [...] a preocupação substantiva do médium com nosso mundo visível. (KRACAUER, op. cit. p. 39).

Na história da arte ocidental, a noção de realismo sempre foi mais ou menos confundida com aquela da analogia. Essa confusão ainda transparece no senso comum: uma imagem realista é (vista) quase freqüentemente como uma imagem que representa analogicamente a realidade. Mas Aumont (1990) faz questão de distinguir o realismo da analogia ao afirmar que “a *imagem realista* não é forçosamente a que produz uma ilusão de realidade”, a que nos oferece “a imagem mais analógica possível”, porém, antes de tudo, “é a imagem que fornece, da realidade, o máximo de informação”. Se a analogia concerne às aparências, à realidade visível, o realismo concerne à informação veiculada pela imagem, e logo, a compreensão. No entanto, argumenta Aumont, pode-se “fornecer a mesma quantidade de informações usando convenções representativas bastante diferentes, algumas das quais vistas como fortemente irrealistas”:

Se o realismo de uma imagem não está simplesmente ligado à quantidade de informação que ela veicula, é que se precisa acrescentar uma cláusula a nossa definição; a imagem realista é a que dá o máximo de informação *pertinente*, isto é, uma informação facilmente acessível. Ora, esta facilidade de acesso é relativa, depende do grau de estereotipia das convenções utilizada, com respeito às convenções dominantes. (AUMONT, 1990, p. 161)

**Escolas de realismo.** Também no cinema o realismo é uma tendência, uma atitude, uma concepção - uma modalidade de representação, que se encarna num estilo, numa escola. Não existe *um* realismo: há *vários* realismos. A demanda social, cultural e ideológica é que os determina. Em certas épocas, o estilo “realista” mobiliza multidões; noutras, é a crítica que o põe em evidência. Os historiadores da arte já sabiam disso ao recensar obras pictóricas pretensamente realistas e favorecidas pelo gosto público. Com

perspicácia sociológica, Pierre Bourdieu (1996) radiografa em *As regras da arte o hábito* do realismo nos circuitos especializados. No geral, Bourdieu desmistifica a fantasia do todo-poderoso artista criador que se elevaria acima das determinações sociais, desprezando as flutuações culturais do gosto e as demandas do mercado.

Nessa “sociedade de mercado”, o artista pode ser um indivíduo problemático, por criticar a sociedade e às vezes se opor a ela, até com violência. Do conflito entre o artista inconformista e a comunidade podem resultar obras exponenciais – e entre nós temos casos emblemáticos desse confronto no “rebelde com causa” Glauber Rocha e no “rebelde sem causa” Rogério Sganzerla. Foram ambos criadores à margem da sociedade dominada pela burguesia. Em qualquer parte, eles sempre seriam estigmatizados pela classe dominante, que o “realismo” às idealizações da aristocracia.

O “chamado da realidade”, noção norteadora na literatura, teve no romance – “epopéia de uma sociedade sem deuses” (Lukács), busca de valores autênticos num mundo degradado (Goldman) – a expressão dessa tendência espiritual, desse estilo de vida, dessa conformação do mundo ao mercado (MARTINS, p.68). De fato, entre todas as formas literárias, a forma romanesca é a mais diretamente condicionada pelas estruturas econômicas. Estranhamente, Lucien Goldmann (1964) não vê nesse mercado grandes manifestações artísticas. Esquece-se da tradição romanesca da burguesa e do seu hegemônico tropismo realista. O requisito essencial dessa arte burguesa é a *mimesis* (imitação da natureza) ou reprodução, e não a transfiguração pela imaginação criadora.

Nem todas as tendências realistas visavam a reprodução *fidel* do mundo. Houve escolas que reivindicaram o irrealismo, um não-realismo, o surrealismo. Numa arte dinâmica, em movimento, há diferentes formas de recriação da natureza ou do homem. Essas formas variam, segundo as épocas e os países. Não existe universalidade neste conceito. De qualquer modo, as culturas que têm uma noção do real e lhe conferem importância cultivam “sua” arte realista. Isso demonstra, no fundo, segundo a arguta observação de Aumont, que é a própria noção de real que é ideológica. Daí se falar acertadamente na existência de uma ideologia do real - de uma *ideologia do visível*. Em *Arte e a ilusão*, Ernst Gombrich situa o auge dessa ideologia do visível na pintura acadêmica do século XIX, “estágio supremo” da hegemonia do visível e da racionalização desta hegemonia como ilusão, que se “manifesta concretamente, no século XIX, por uma visibilização generalizada da experiência” [...], em que se confunde o real com o que se pode descrever”. (GOMBRICH, 1995)

Já o filósofo francês Alain Badiou (2000) projeta no século XX o auge do Real. O século XIX alimentou ideais utópicos; o século XX, sem planos para o futuro, buscava a coisa em si - aquela Nova Ordem a que alude Slavoj Žižek em *Bem-vindo ao deserto do Real* (p. 19). Para Badiou, o momento definidor do Real em sua violência extrema ocorreu no século XX, com atrocidades cometidas como espetáculo. No século XX, diz-nos, a realidade perdeu suas camadas enganadoras, desmascarou suas cópias. Esse desmascaramento acabou em destruição. Também a arte compareceu nesse momento de destruição (do Real) e de subtração do Humano). Não por acaso, segundo Badiou, o século XX se viu como negatividade artística e converteu em leit motiv o discurso do fim da arte, do fim da representação, do quadro, e finalmente do fim da própria obra. Por trás desse leit motiv, torna-se necessário refletir sobre que tipo de relação a arte mantém com o real, e qual é o real da arte.

**Realidade/Real.** Neste ponto, e antes de prosseguirmos, devemos precisar estes dois conceitos, cuja distinção está na base da modernidade cinematográfica. A partir dos parâmetros da tendência realista, o mundo aparece como uma entidade dual: “de uma parte, a realidade, de outra o real”, entendendo-se por conseguinte – como acentua Fabrice Revault d’Allonnes (1994) - que existe “uma espécie de vácuo ou de abismo entre a realidade e nós”<sup>28</sup>. Para o olhar do cineasta moderno, a realidade em si mesma carece de sentido: “A realidade não é unívoca”, previne o diretor espanhol José Luís Borau, enfatizando que “as imagens que nos cercam sempre são reais, mas nem por isso são realistas, e podem não expressar nada”<sup>29</sup>. Podemos completar esta argumentação remetendo agora a uma reflexão incisiva do cineasta Douglas Sirk, um esteta do melodrama norte-americano de feições realistas e temáticas sociais (*Sublime obsessão/Magnificent Obsession*, 1954; *Palavras ao vento/Written on the Wind*, 1957; *Almas maculadas/The Tarnished Angels*, 1958; *Imitação da vida/Imitation of Life*, 1959): “Se você se apega demais à realidade, só faz naturalismo. Pode-se fotografar qualquer coisa, mas não se capta o conteúdo que configura a forma”.<sup>30</sup>

Outros depoimentos de cineastas (estrangeiros ou brasileiros) insistiriam neste aspecto. Quando se trata de falar de realismo ou de irrealismo da imagem fílmica, as definições só podem ser transitórias. Mas os cinéfilos parecem ter uma certeza: é em sua

<sup>28</sup> Cf. Fabrice Revault d’Allonnes. In: *Pour le cinéma “moderne”*. Paris: Yellow Press, 1994.

<sup>29</sup> Cf. Depoimento a Carlos F. Heredero, in *José Luís Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Madri, Ed. Filmoteca Española, 1990.

<sup>30</sup> Citado em Antonio Drove, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia, 1995.

relação com o real que reside a especificidade cinematográfica. A ontologia da sétima arte, para usar as palavras de André Bazin, se fundamentaria no realismo fotográfico. Da relação entre o real e o cinema resultam teorizações como as de Bazin e uma célebre máxima atribuída a Roberto Rossellini e que tanto inspirou cineastas brasileiros, nas décadas de 1950 e 1960: “As coisas estão aí, por que as manipular?” Nestes postulados – de Bazin e de Rossellini – se fundamentaram a estética da recusa da montagem (no sentido eisensteiniano, adotada bastante entre nós) e a definição do cinema da modernidade (notadamente depois de *Romance na Itália/Viaggio in Italia*/1952, obra ousada só entendida no Brasil pelos diretores do Cinema Novo e a crítica inspirada nos *Cahiers du cinéma*).

Num implacável estudo do sistema de Bazin, publicado em duas partes na revista *Positif*<sup>31</sup>, Gérard Gozlan (1962) acusa o crítico de ver a realidade como algo sintético, uma unidade coerente e homogênea. Assim, cada aspecto da realidade contém *todo* o sentido da realidade. Cabe ao cineasta saber contemplar a totalidade, respeitar cada fragmento do real, sem desnaturá-lo, como faziam os cultores da “imoralidade estética”, quer dizer, da “mentira estética da montagem cinematográfica que cria entre os planos relações de sentido que a natureza de cada um, tomada isoladamente, não implica”. Segundo Gozlan, com esta condenação inapelável da montagem Bazin “priva o realizador de um de seus instrumentos mais seguros, que é a criação de relações entre os elementos da realidade a fim de descobrir sua organização”. Além disso, a interdição da montagem corta a ação humana pela raiz, privando-a dos meios de ressaltar as contradições dessa organização, de criticá-las e de intervir nelas para transformá-la.

Liandrat-Guigues e Leutrat recordam, porém, que o próprio Bazin questionava a aplicação ortodoxa dessa concepção do cinema da “evidência” (da suficiência da realidade filmada) ao reconhecer a necessidade da elaboração (“o cinema é uma linguagem”), ou seja, de uma mediação. O crítico surrealista Gérard Légrand, por sua vez, adverte contra a confusão entre o “efeito do real” e o “real do efeito” provocada por um dispositivo (a câmera) cujo efeito realista, por mais prodigioso que seja, não passa de ilusionismo. O poeta Paul Valéry, sem manifestar admiração pela sétima arte, comentava sarcasticamente: “O cinema é a arte de fazer o falso com o verdadeiro.” Já

---

<sup>31</sup> Ver “Les délices de l’ambiguïté”, n. 46, junho, e “Eloge d’André Bazin”, n. 47, julho 1962. Nesse estudo, centrado no sistema analítico idealista de Bazin, Gozlan ataca com rara virulência o crítico e seus epígonos na imprensa de esquerda francesa. Pela definição precisa, Gozlan cita Albert Cervoni, que escreveu em *Positif* n. 36: “Bazin, crítico de esquerda, não era nem marxista nem mesmo materialista”.

Clément Rosset, filósofo que discorre com tanta propriedade sobre “o real e seu duplo”, contesta o julgamento de Valéry por considerar que o cinema é

a única arte a evocar o real [...] como se fosse ao vivo, sem nunca se confundir com ele. Se ele se confundisse, não seria o cinema, mas uma arte que se juntaria simplesmente às outras artes. É por isso que o cinema é uma arte de tipo novo, situada na fronteira da realidade e da arte, da mesma e de outra: pelo paradoxo de estar numa proximidade da coisa de que se aproxima de tal modo que parece a cada instante se confundir com ela, de uma “apresentação do real” que nunca será, contudo, uma verdadeira representação do real. (ROSSET apud LIANDRAT-GUIGUES e LEUTRAT, 2001)

Celebrado pela transcendência das imagens realistas dos seus filmes (*Um condenado à morte escapou/Un condamné à la mort s'est échappé*, 1956; *Pickpocket*, 1959; *A grande testemunha/Au hasard Balthazar*, 1966; *Mouchette, a virgem possuída/Mouchette*, 1967), o jansenista Robert Bresson não acreditava que se pudesse chegar à verdade do mundo com um dispositivo ilusionista como a câmara. O essencial, para Bresson, não consistia em exprimir a realidade através de imagens, mas exprimir relações entre as imagens. Se o real é contínuo, a reprodução é descontínua. Por isso os filmes precisam de mediação para dar sentido ao material registrado. Entre o acontecimento em si mesmo e sua aparência na tela, existe uma diferença, decorrente da intervenção do artista.

Para Malraux, o cinema tornou-se meio de expressão (e arte) quando renunciou à mera reprodução do real. Os dois caminhos coexistem no âmbito do cinema. Bazin tentou estabelecer uma distinção entre os diretores que acreditam na imagem e os “que acreditam na realidade”. Orson Welles, embora criador de fantasmagorias barrocas, aparentemente irrealistas, nada tinha a objetar à busca do realismo – desde que fosse com uma finalidade moral e política. Quando a atitude ética é combinada com uma elaboração expressiva, numa coesão orgânica entre o tema (a realidade) e a sua representação (a impressão artística), ocorre aquilo que Gramsci, com justa razão, considera uma obra de arte bem sucedida: “A identificação de forma e fundo significa que na arte o conteúdo não é o assunto abstrato [...], mas a própria arte”.

**Primitivo/moderno.** Além de combinar realidade e imaginário por meio da imagem, o cinema, conforme acentua o teórico Youssef Ishaghpour (1982), tem outra peculiaridade que o distingue das demais artes: ele nasceu, ao mesmo tempo, como arte primitiva e como arte moderna, e só atingiu a idade clássica muito mais tarde. Situação

singular, então, a deste invento: como arte primitiva, precisava inventar tudo, tomar emprestado do romance e do teatro modos de fabulação, contar histórias através de formas simples, inspiradas na pintura; como arte moderna, e não somente enquanto invenção, ele participava, no plano histórico-filosófico,

dos movimentos de destruição da arte e da produção de formas novas que, com o futurismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, elevaram a técnica, a montagem e o choque ao nível de meio de expressão. O moderno, totalidade coexistente, heterogênea e contraditória, de tradições diversas e de projetos diferentes, se especifica pela mediação e a complexidade. Integrado neste universo complexo com desenvolvimento desigual, o cinema se apresenta então desde o princípio como um conjunto de práticas diversas. Daí porque, mesmo abordando-o na ótica da teoria brechtiana, é preciso ver o cinema como um conjunto aberto de práticas e de teorias diferentes, através das obras particulares. (ISHAGHPOUR, 1982, p. 34)

Com o efeito do distanciamento, o espectador não pode mais se imaginar como testemunha invisível de um acontecimento que se desenrolaria na realidade. O cinema é o encontro permanente desse testemunho e desse acontecimento: é a “imagem da realidade”. Para começar, trata-se de uma invenção científica: que melhor garantia se poderia ter? Fotografia da realidade, uma consciência moral, até, o cinema nos libera definitivamente, segundo Brecht, da psicologia, da interioridade, da profundidade, destruindo o universo subjetivista do romance para mostrar as ações exteriores como auxiliar da ciência. O encontro da “objetividade” e da “realidade” possibilitado por meios científicos termina sendo uma forma ideológica. De fato, segundo Ishaghpour, “o funcionamento do aparelho oculta a ação histórica do homem e o conjunto da estrutura que a produziu.” A existência “científica”, objetiva da imagem cinematográfica não impede seu fascínio. É a exatidão da imagem cinematográfica que faz sua força mágica. Mas esta exatidão é pura aparência. A fotografia tornou-se uma arma terrível contra a verdade, é o que constata Brecht ao verificar que o aparelho fotográfico pode mentir como a máquina de escrever. (ISHAGHPOUR, 1982, p. 34)

O cinema nasceu no século XIX de duas tendências opostas, mas profundamente ligadas: a idéia da obra de arte total e o culto positivista dos fatos. Enquanto os primeiros teóricos (Riccioto Canudo) e a *avant garde* francesa (Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein) consideravam a “fotogenia” um meio novo a serviço do drama e do lirismo, e enquanto Eisenstein retomava a utopia da síntese das artes (combinando marxismo e teatro chinês), o ex-futurista Dziga Vertov planejava “incendiar a arte”, “destruir a Torre de Babel artística”, revogar a diferença entre a arte e a vida. Ao mesmo

tempo, exaltava o “homem elétrico”, a técnica e o moderno, assim como o fizeram mais tarde Brecht e Benjamin, que viam no cinema seu subversivo potencial político. Vertov queria partir não “da visão” para o material, mas do material para a obra. No inovador documentário *O homem da câmera* (1929), visto como “primeiro filme teórico sobre o cinema”, Vertov coloca a máquina a serviço do homem. Com uma montagem caleidoscópica e o olhar objetivo da câmara, o mundo é reduzido à sua aparência, sem nenhum pensamento, sem profundidade e sem mascaramento.

Apoiando-se em uma noção de Raymond Williams (“A arte ou a literatura realista é vista simplesmente como uma convenção como outra qualquer, um conjunto de representações formais em um *medium* particular ao qual nos acostumamos”<sup>32</sup>), Berliner considera que o realismo não passa de “um sistema de representações convencionais”. Tais representações se tornaram tão familiares ao espectador que ele deixou de reconhecê-las como convenções. Embora pareça refletir a realidade mais autenticamente, a arte realística – por que ela é, enfim, meramente uma representação – de fato se aproxima mais realidade do que qualquer outro sistema de representação. Richard Maltby concorda com esta colocação ao afirmar que o objetivo do realismo é criar uma ilusão. A arte – argumenta – não pode “mostrar as coisas como elas realmente são”, porque o “real” em realismo é definido como sendo o que não é mediado pela representação. Desde que ele está fora da representação, não pode ser representado: representações podem ser somente mais ou menos inadequadas imitações ou substituições para esse real”<sup>33</sup>. No entanto, uma vez que problematizamos o conceito de realismo, como fazem Williams e Maltby, somos inevitavelmente levados a concluir que a própria realidade não é “real”, mas meramente realística, desde que a realidade é também mediada através de representações, performances, roteiros e convenções, tanto através de nossas próprias percepções e incompreensões como através de ideologias.

**Realismo brechtiano.** Nos estudos fílmicos, segundo Julia Hallam e Margaret Marshment (2000), a posição pós-estruturalista sobre o realismo é poderosamente defendida por Colin MacCabe em seu bem-conhecido ensaio “Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses” (MacCabe, 1974). MacCabe argumenta que o assim-chamado texto realista clássico do romance do século XIX é definido por uma hierarquia de discursos incluindo sua estrutura textual. Cada discurso propõe uma

---

<sup>32</sup> Cf. Raymond Williams. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Nova York: Oxford University, 1976, p. 219-220..

<sup>33</sup> In: *Hollywood Cinema: An Introduction*. Cambridge, MA: Blackwell, 1995, p. 150.

versão da realidade, mas somente um deles é privilegiado como o portador da verdade; este discurso funciona como uma “metalinguagem” contra a qual a verdade ou a falsidade dos outros discursos pode ser julgada. A metalinguagem corresponde à fonte narradora da ficção, não importa se a voz narrativa está explícita (narração na primeira pessoa) ou implícita (narração na terceira pessoa). O leitor é posicionado pela narração, ganha um lugar na história a partir do qual ele está apto a julgar o que seria digna de credibilidade ou não. (HALLAM, MASHMENT, 2000)<sup>34</sup>

Uma similar estrutura hierárquica se aplica ao filme: os documentários convencionais, por exemplo, às vezes têm uma aberta metalinguagem na forma de um comentário (*voice-over*) que encadeia ao mesmo tempo as diferentes versões da realidade apresentadas por numerosas vozes e imagens para representar uma função de narrativa-verdadeira. MacCabe argumenta que os filmes ficcionais são similarmente estruturados, mas com imagens que têm precedência sobre as palavras. A imagem procura mostrar ao espectador ao que realmente acontece, a câmera fornecendo a metalinguagem ao colocar o espectador dentro da ficcional diegese do filme. Para ilustrar seu ponto de vista, MacCabe toma como exemplo uma seqüência do *thriller noir* hollywoodiano *Klute*, (*Klute, o passado condena*, Alan Pakula, 1971), no qual o diretor dilui todas as contradições e afasta o espectador do conflito, da história (Lapsley e Westlake, 1988, p. 173). MacCabe radicaliza ao concluir que a transparência do texto realista clássico é conservadora e definitivamente reacionária porque é incapaz de mobilizar um sujeito envolvido no processo dinâmico de acompanhamento da narrativa, um espectador consciente da relação entre o conhecedor e o conhecido.

A posição neo-formalista sobre realismo e estilo cinematográfico se enraíza nas teorias da arte dos formalistas russos, que datam dos anos 1920. Os formalistas sustentavam que o que faz de uma obra de representação uma obra de arte é sua divergência das formas existentes de representação convencional. A forma, segundo a concepção dos formalistas, é um recipiente de significado: um novo significado somente pode ser obtido se o modelo ou padrão do recipiente for mudado. Isto tem implicação particular para a nossa análise porque para os neo-formalistas como {David} Bordwell e [Kristin] Thompson o realismo somente ser conseguido se rompe com os padrões convencionais, familiares. Desfamiliarização é o nome dado pelos formalistas a

---

<sup>34</sup> Cf. Julia Hallam e Margaret Marshment. *Realism and Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 11.

este processo. O formalismo é um consistente modo de análise praticado pelos primeiros teóricos do cinema, tais como Hugo Münsterberg, André Malraux, Rudolf Arnheim, Béla Bálázs e Sergei Eisenstein, muitos dos quais tiveram como pano de fundo uma ampla variedade de outras formas de arte (ANDREWS, 1976, p. 134).

**Formalismos.** As teorias formalistas prevaleceram até o fim da Segunda Guerra. Desde o começo do sonoro até essa época, o horizonte teórico foi dominado pelas teses sobre a “essência do cinema”. Os *formalistas* atribuíam a especificidade da arte cinematográfica à sua radical singularidade no tocante à expressão da realidade. Já os *realistas* viam a grandeza dos filmes (e de seu significado social) no registro fidedigno do cotidiano da vida e do mundo. As tensões entre essas vertentes teóricas se aguçaram depois de 1940, com a emergência do neo-realismo italiano. Das ruínas da guerra, surgiram não apenas a determinação de um combate de todas as formas de fascismo que levaram à catástrofe, mas também uma nova concepção da função do cinema, como instrumento de denúncia da realidade. A teorização dessa atitude ao mesmo tempo ética e estética ficou a cargo de críticos (de revistas como *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Revista del Cinema Italiano*) e, sobretudo, de diretores (como Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica) que promoveram o neo-realismo a escola revolucionária pela sua fisionomia artística transformadora da representação da realidade.

O movimento e as concepções a ele associadas ganharam dimensão mundial. Fora da Itália, certamente o maior entusiasta da nova modalidade foi o crítico francês André Bazin, humanista cristão que ressaltava no modo neo-realista de filmar seu caráter “fenomenológico”. As concepções de Bazin foram decisivas na imposição de uma linha teórica realista em detrimento do formalismo. Meio século depois, historiadores e críticos adotaram um critério reducionista ao situar Bazin apenas no âmbito da batalha sobre o neo-realismo. No entanto, suas idéias iam mais além. Colaborador da revista católica (e ecumênica) *Esprit* e mais tarde do semanário *France Observateur*, socialista, Bazin era um intelectual íntegro. E essa integridade o motivava a argumentar em favor de formas mais espontâneas de significação das imagens sem, contudo, renegar as formas mais abstratas e construídas. Demonstração dessa postura democrática é a ardorosa exaltação de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940), pela profundidade de campo dentro da imagem, e de *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) por seu uso do plano-sequência. Bazin se opunha à montagem formalista celebrizada pelo cinema soviético, e favorecia a montagem clássica, adotada no cinema norte-americano e o neo-realismo. Ambos os métodos os

lhe pareciam mais realistas, pois permitiam ao espectador acompanhar o processo psicológico dos eventos e, portanto, a tomar consciência de uma realidade às vezes difícil de reconhecer (ANDREW, 146-157).

Se a teoria realista saiu vitoriosa no pós-guerra, nem por isso o cinema abandonou de uma vez por todas as concepções formalistas. O ressurgimento do formalismo aconteceu na década de 1970, quando estudiosos europeus da literatura redescobriram os movimentos soviéticos de vanguarda, sufocados durante e depois da Revolução de Outubro. Estruturalistas e semiólogos franceses e italianos tomaram conhecimento então de uma arte e uma teoria que revitalizava a tendência contrária à representação realista convencional e a qualquer imitação ou cópia da vida. A reedição dos textos publicados entre 1923 e 1928 pelas revistas *Lef* e *Novy Lef*, da Frente de Esquerda das Artes Russas, revelou uma profusão de noções instigantes de artistas e críticos ligados ao Futurismo, ao Construtivismo e ao Formalismo. Eles defendiam formas literárias, pictóricas e cinematográficas que privilegiassem a natureza do próprio material artístico, em detrimento de esquemas convencionais. Vanguardistas já na época do czarismo, esses criadores inconventionais vibraram com a vitória da Revolução de Outubro, pois acreditavam na instauração de novas formas artísticas em paralelo à construção de uma nova forma de vida sob o socialismo. Com expectativa otimista, eles achavam que, “assim como o sucesso do socialismo dependeria das forças materiais da tecnologia, o sucesso da arte socialista dependeria do caráter material de suas próprias novas construções.” Ambas as formas seriam úteis, inovadoras na dialética da transformação da arte, da sociedade e do país. (WILLIAMS, 1980, p. 116)

**Formalismo e revolução.** Embora sem ligação com essas revistas, Eisenstein e Vertov acompanhavam com entusiasmo a produção teórica dos críticos da *Lef* e da *Novy Lef*, que dedicaram vários artigos e debates às questões do cinema. Esses debates às vezes eram confusos na medida em que seus participantes rejeitavam tanto o realismo como o uso da arte como instrumento de conhecimento. Em contrapartida, a maioria deles reivindicava um cinema que, de fato, contribuísse politicamente e artisticamente para o progresso social e estético da revolução comunista. Nessa vanguarda de origem burguesa, que se opunha ao despotismo do regime czarista, havia a crença sincera numa interação inédita entre arte e revolução e na realização de filmes dentro de um espírito novo. A teorização sobre os rumos do que seria um cinema revolucionário aparece em vários artigos do poeta e dramaturgo futurista S. M. Tretyakov, que também abordou em textos estimulantes as modalidades que, então, concentravam a atenção dos

realizadores e teóricos: os filmes dramáticos e os filmes documentários. Nem tudo era muito claro nas proposições dos formalistas, porém é inegável que todos se sentiam mobilizados para a construção de uma arte e um cinema revolucionários.

Ao sintetizar as posições de Tretyakov, Williams (1980)<sup>35</sup> assinala que o teórico preconizava uma tendência social originada de uma discutível noção futurista: a de que os artistas têm individualmente direto e inconsciente acesso à vontade do coletivo social, e portanto o expressa diretamente e intuitivamente em suas obras. Este idéia não contou com o apoio das principais correntes da opinião crítica russa, mas era evidentemente indispensável à posição da *Lef*. Talvez o ponto mais importante na exposição de Tretyakov fosse o de que desde que a deformação (a mediação, digamos) é inevitável no processo de realização, um filme documentário (não-dramatizado) era, a rigor, impossível. A despeito desse reconhecimento, a crença na direção social e na força de sua rejeição do ilusionismo levaram os colaboradores da *Lef* a apoiar o não-ficcional fim do espectro. O teórico formalista Viktor Shklovsky sugere um foco no “material” como um modo correto de resolver o problema do ficcional/não-ficcional.

Na perspectiva da *Novy Lef*, nem a obra não-ficcional de Vertov nem o trabalho ficcional de Eisenstein eram inteiramente satisfatórios. Osip Brik tenta conciliar formalismo com direção social. A Arte deveria funcionar através do jogo formal de seus próprios dispositivos/artifícios/esquemas, mas a ficção deveria ser considerada à luz de sua potencial utilidade social - “não como um fim estético em si mesmo, mas como um laboratório para a melhor expressão possível dos fatos do cotidiano”. Nesse ponto, Brik critica o filme de Vertov *The Eleventh* e o *Outubro* de Eisenstein.

Segundo Williams, ao reivindicar um roteiro cuja temática seja claramente exposta, usando o material fílmico para a construção de relações entre diferentes seqüências, Brik sugere até que ponto os críticos e escritores da *Lef* delimitam a interferência da imposição de uma direção social, em combinação com uma disciplinada forma de montagem, para criar formas politicamente aceitáveis de vanguarda cinematográfica. O alvo da crítica era Vertov, que repudiava o ilusionismo de um realismo a reboque do teatro e da literatura e preconizava um acompanhamento “dialético” da vida. Brik também criticava Eisenstein por não oferecer uma coerente estrutura representacional em *Outubro*. Além de cobrar do cineasta menos metáforas, o

---

<sup>35</sup> Christopher Williams (Ed.). *Realism and the Cinema*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980. Ver em particular as partes I e III. Do capítulo “Formas e ideologias”, p. 115.

teórico aponta inexatidões históricas. Tais restrições sugerem que Brik defende uma posição próxima do realismo tradicional, o que não se verifica noutros insights na sua argumentação. Ao menos no tocante a *Outubro*, os formalistas pareciam divididos: enquanto Brik rejeitava o simbolismo ideográfico do filme, Shklovsky o considerava inovador, ainda que visse nele o risco de degeneração em metáfora estática.

Segundo Williams, pode-se descobrir no formalismo russo até uma antecipação da noção de específico fílmico mais tarde formulada por Bazin. Ela foi por esboçada pelo crítico, novelista e roteirista Yuri Tynyanov no texto “Fundamentos do cinema”. Tynyanov desqualifica o realismo primário que consiste em reproduzir pessoas e coisas visíveis e ressalta a capacidade do cinema de produzir significados através do estilo e da construção. Para Tynyanov, as bases materiais do estilo e da construção são em primeiro lugar a montagem, a iluminação e a escolha dos ângulos da câmara. Com tais elementos técnicos, o cineasta pode então produzir a revelação dos significados profundos do filme – aquela fisionomia oculta da realidade e dos homens.

O formalismo da crítica soviética – e de cineastas como Eisenstein – seria denunciado pelo regime stalinista quando Jdanov determinou a nova atitude de representação artística do mundo: o realismo socialista, que examinamos num tópico anterior. O vanguardismo tinha sido objeto de ataques ferozes já no tempo de Lenine. Segundo Daniel Craig (in *Marxists on Literature*, 1975), Trotski chegou a acentuar que o formalismo russo foi “a única teoria que se opôs ao marxismo na União Soviética”. Embora admitisse que o formalismo poderia “concorrer para clarificar as peculiaridades artísticas e psicológicas da forma”, Trotsky considerava seus métodos insuficientes - e até reacionários, por trás da ideologia estética de movimento avançado.

Durante a Segunda Guerra Mundial, as solicitações de um embate direto do artista com a realidade dificultaram o aprofundamento dos experimentos de vanguarda. Diante dos horrores do conflito, cessaram os impulsos puramente estéticos. Os formalistas seriam esquecidos ou relegados a segundo plano. Os romances, peças teatrais, pinturas e filmes feitos desse período (1941-1945) não estavam condicionados pela linguagem oblíqua, mas pela necessidade de uma representação apropriada de uma realidade exasperante. Mesmo que ainda estivesse em vigência o jdanovismo, foi a guerra que congelou o formalismo, não o governo soviético.

Contestando a versão difundida por historiadores e críticos anticomunistas, Marc Ferro revela que durante a guerra o controle do regime não era tão rígido e que naquele

momento havia até certa “liberdade” de filmar.<sup>36</sup> Em 1943, mesmo sob suspeita, Eisenstein pôde realizar a primeira parte de *Ivan o terrível* (*Ivan Grozny*), onde o cineasta se permite uma ousada analogia entre os *opritchniki* (os sanguinários seguranças do czar) e os facínoras da organização racista norte-americana Ku Klux Klan. As coisas mudam em seguida ao conflito, quando começa - já na Conferência de Yalta - a luta pela hegemonia mundial. Nessa mudança, a poética formalista de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Ilya Trauberg, Dziga Vertov e Sergei Yutkevitch, entre outros é banida do decálogo artístico em nome da pureza revolucionária, e o realismo socialista vira a referência essencial para os comunistas de todo o mundo. Essa determinação (“*ждановтчина*”) se tornará mais rígida no começo da Guerra Fria, que examinaremos no capítulo seguinte.

#### 2.1.4. O cinema na Guerra Fria

A guerra fria... leva à segregação política, moral, ideológica, intelectual. Às discussões amistosas, às disputas cortesias, aos encontros e comensalidades se sucederam as polêmicas amargas, violentas, irremediáveis. As idéias pararam de circular. Cada um fica congelado em seu espaço - Edgar Morin.

À repressão à ideologia estética, se segue a repressão à ideologia política. Mais que nunca, as formas artísticas de representação e comunicação da realidade do mundo passam a ser direcionadas pelas doutrinas que expressam a nova ordem geopolítica no pós-guerra. Essa nova ordem foi instaurada a partir da segunda metade da década de 1940, quando o cinema é convocado para uma batalha que não é apenas uma contenda de escolas estéticas. Na arena político-ideológica, se confrontam dois contendores, ex-aliados e agora adversários encarniçados: a frente capitalista ocidental (liderada pelos Estados Unidos) e o bloco socialista do Leste Europeu (guiado pela União Soviética). Nesse período de tensões intensas (políticas, culturais, econômicas), que começou em

---

<sup>36</sup> Especialista no cinema da antiga União Soviética, Ferro revela que o desastre da invasão do país pela Alemanha, a dispersão e a improvisação impediram a repressão do Partido Comunista. Os cineastas filmavam mais ou menos livremente, preocupados menos com a censura do que com as dificuldades técnicas e materiais. Como amostra da falta de controle, Ferro menciona os casos de *Arco-íris* (*Radouga*, Mark Donskoi, 1944) no qual mulheres soviéticas dormem com oficiais alemães, e *O secretário de Raikom* (*Sekretar Rajkoma*, 1942), de Ivan Pyriev, que trata com realismo surpreendente da desorganização do exército do país, em 1941. A retomada do controle só aconteceria em 1946, quando Jdanov impõe regras rígidas a temas e métodos de realização: “É preciso acabar com o cosmopolitismo e as vulgaridades”. Começa assim o tempo dos expurgos no cinema. Ver “En URSS, au temps de la guerre froide”, in *Manière de voir*, n. 88, ago./set. 2006, p. 22; e ver também a coletânea “Caméra politique, cinéma et stalinisme”, in *Théoreme*, n. 8, 2005.

1946 e entrou para a História como um tempo de Guerra Fria, as companhias hollywoodianas se voltaram para a produção de filmes com um ideário anticomunista.

O medo tornou-se um dos protagonistas dessa época. Nos dois fronts – Estados Unidos e União Soviética –, o coeficiente de falsificação ideológica revestia os filmes de uma fisionomia peculiar, de mentira e vergonha. Grandes cineastas viram suas obras postas sob suspeita ou eram forçados a congelar suas simpatias humanistas ou democráticas. Com a repressão maccarthista, as companhias de Hollywood passaram a vigiar o conteúdo e a forma de todos os filmes, ou a mantê-los no limbo das prateleiras. E na URSS, no auge da paranóia ideológica, quaisquer deslizes de ordem estética implicavam “congelamento” do artista. Mas Peter Von Bagh nota uma diferença de procedimento nos dois países.<sup>37</sup> Nos EUA, a produção da Guerra Fria constituía quase que uma reciclagem de gêneros e caracterizações familiares: os gangsteres que viraram nazistas na fase de 1942 a 1945, ganharam nova roupagem de 1947 em diante: tornaram-se comunistas. Já na URSS, a existência de filmes sem sectarismo (como alguns feitos por artistas “menores” como Yuri Raisman ou Boris Barnett) era exceção numa paisagem desértica de liberdade criadora. Não esqueçamos que justamente nesse momento Eisenstein, Pudovkin, Vertov e outros estavam no “index”.

Decerto que em Hollywood foram realizados nessa época filmes artisticamente vigorosos e de inspiração humanista – de *O tesouro de Sierra Madre* (*The Treasure of Sierra Madre*/1948, de John Huston) a *Brutalidade* (*Brute Force*/1947, de Jules Dassin), de *A grande ilusão* (*All the King's Men*/1949, de Robert Rossen) a *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*/1950, de Billy Wilder), de *Punhos de campeão* (*The Setup*/1949, de Robert Wise) a *O preço de uma vida* (*Give Up This Day*/1949, de Edward Dmytryk), de *A força do mal* (*Force of Evil*/1948, de Abraham Polonsky) a *Mortalmente perigosa* (*Gun Crazy*/1949, de Joseph H. Lewis), de *O segredo das jóias* (*Asphalt Jungle*/1950, mais uma vez John Huston) a *Amarga esperança* (*They Live by Night*/1948, de Nicholas Ray). Mas o espectro do macarthismo enfraqueceu de modo geral as idéias e os ideais: não se tratava de um fenômeno risível, mas temível. Amedrontar, intimidar e anular eram instrumentos dos mais eficazes na estratégia anticomunista, segundo assinala o crítico liberal americano Robert Warshow. Ao analisar um dos mais notórios filmes anticomunistas dessa época, *Não desonres o teu sangue* (*My Son John*, 1951), de Leo McCarey, diz Warshow:

---

<sup>37</sup> Em “The War Mise en Scène/The Cold War: Celluloid Bullets”, *Cinegrafie* n. 19. Le Mani/Cineteca Bologna, 2006, p. 1993.

A lógica oculta parecia ser esta: já que não conseguimos entender o comunismo, é provável que tudo aquilo que não chegamos a entender seja comunismo. A imagem mais nítida e mais forte que emerge do filme [*My Son John*, 1952] é a do padre, e sua mensagem é que devemos temer e odiar as melhores potencialidades da mente humana. (WARSHOW, 1972)

Em clima de confronto ideológico, o Governo dizia aos cidadãos que os comunistas não somente preparavam sangrentos atentados, mas já estavam prontos para destruir a cultura do país, seus costumes, seus valores. Em consequência, a confiança da população dos EUA nos imigrantes, no estrangeiro, no alienígena começa a ser questionada. (*Vampiros de almas/The Body Snatchers*, 1956, seria a obra mais emblemática desse estado de espírito.) Com essa campanha insidiosa, começa a ser minado o edifício democrático de um país que se constituía com o acolhimento democrático a gente de todas as latitudes. Em seu lugar, a floravam medos primitivos ligados a “inimigos tradicionais” (“amarelos”, “peles-vermelhas”, comunistas), apresentados como uma idéia abstrata, uma fantasmagoria pavorosa. Hollywood concretizou e *technicolorizou* essa idéia. Assim, o cinema foi o terceiro ingrediente utilizado pelos EUA na Guerra Fria: “a caça às bruxas teve um médium em McCarthy, um estrategema em [Richard] Nixon, uma publicidade no mundo do cinema.”

**Guerra interna.** Enquanto a guerra sacudia a península coreana e o macarthismo assombrava dentro de casa, o cinema norte-americano enfrentava uma crise de público e de credibilidade, depois de tantos anos de serviços prestados ao público, divertindo-o, conscientizando-o. Nesse vácuo, a televisão prepara uma invasão em larga escala no *front* da cultura norte-americana. Em ondas paralelas, a Guerra Fria e o médium frio negociavam um pacto cultural: de acordo com os termos desse contrato, o público apoiaria a presença norte-americana em outra guerra e ganharia, em troca, distração doméstica. Segundo Thomas Doherty (2003), durante a Guerra Fria, através da televisão, a América não se tornou um lugar mais aberto e tolerante, porém mais alienado em relação à realidade geopolítica e às implicações ideológicas da intolerância dentro do país. Oferecidos aos cidadãos como um sedativo mais letal que o escapismo dos filmes hollywoodianos, os programas televisivos foram vistos como um instrumento de conformismo e repressão, que retardava o crescimento intelectual e enfraquecia as resistências. Na avaliação de Doherty, a TV e a Guerra Fria estão interligadas nas transformações importantes ocorridas na cultura americana nesse período:

A prosperidade econômica e a segurança nacional, obsessões gêmeas da geração forjada pela Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial, começam a compartilhar espaço com a liberdade de expressão e os direitos civis, obsessões das próximas gerações. Como prosperidade torna-se uma expectativa, não um sonho, enquanto o temor da insegurança social se esvaía entre a cornucópia da abundância do pós-guerra, o nexos da cultura americana se dobra sempre para dentro – para informação e expressão, para o acesso à mídia e para a visibilidade na tela. Colaboradora e catalizadora, a televisão age como um protagonista destacado na ação. (DOHERTY, 2003, p. 5)

Assediada desde seu nascimento pela Guerra Fria, a televisão vai amadurecer oprimida pela “atmosfera da caça às bruxas” e “traumatizada por fobias”, afirma Erik Barnow, historiador do broadcasting norte-americano: “Ela ensinaria os americanos a terem cautela, e a serem covardes”. O conflito na península coreana durou três anos. E durante o período de 1950 a 1953 os americanos eram lembrados dela através das manchetes dos jornais, do noticiário radiofônico, dos cinejornais, das reportagens televisadas. Também tomavam conhecimento pela mídia da existência de uma quinta coluna da ameaça vermelha no front nativo. Com a prisão do casal Julius e Ethel Rosenberg, os Estados Unidos se deram conta da perda do monopólio em matéria de armas atômicas. A prisão, o julgamento e a execução do casal Rosenberg virou o mais sensacional caso de espionagem da Guerra Fria e alertou as autoridades sobre a suposta subversão comunista. O Birô Federal de Investigações (FBI), sob o comando de Edgar G. Hoover, instaura um regime de paranóia e, no plano político, a “caça às bruxas” se alastra.

**Guerra externa.** Paralelamente ao seu envolvimento na guerra na Ásia, os Estados Unidos desenvolvem uma ofensiva em países europeus sob real ou aparente influência soviética. O objetivo: demarcar o campo do confronto, definir as áreas a serem atacadas pela máquina propagandística e aquelas a serem isoladas. Sem muitas certezas sobre a lealdade dos antigos parceiros de combate ao nazi-fascismo, os EUA procuram atrair todo mundo com investimentos e cooptação. Havia aliados confiáveis, como a Inglaterra, porém eram mais numerosos os suspeitos, entre os quais França e Itália. A estratégia de persuasão foi às vezes desastrosa: na França, a “nova invasão ianque” seria recebida com agressividade, tanto pela esquerda como pela direita. Gaullistas e comunistas se revoltaram contra o processo de aculturação americana: a defesa dos valores franceses se transformou numa questão de honra nacional. Ao menos até o momento em que os EUA cooptaram a maioria dos resistentes à sua influência.

Entre os franceses, a resistência mais estridente veio do setor do cinema, onde o Partido Comunista contava com forte militância e inquestionável submissão aos

soviéticos. Por isso, segundo Jean Pivasset (1971), a reação dos comunistas franceses não se revestia de caráter unicamente nacionalista. A principal bandeira de luta “contra a colonização americana” era a “reconquista da independência nacional”, tema que aglutinava todos os franceses, como expressão de um sentimento nacional que vinha do combate da Resistência e, depois da guerra, do patriotismo dos anos 1944-1946 sob a liderança de Charles De Gaulle. O fator nacionalista foi fundamental na osmose entre uma grande parte dos profissionais do cinema e o Partido Comunista. Mas a inspiração vinha de longe, do PCUS: a “retomada da independência nacional” fora a palavra-de ordem lançada numa histórica reunião em Szklarska Poreba, na Polônia, onde Jdanov recomendava aos partidos comunistas que se colocassem na vanguarda da resistência ao plano dos EUA de submissão da Europa. No relatório “O papel do Partido Comunista Francês na defesa da independência da França contra o expansionismo americano”, Jacques Duclos, afirma: “o expansionismo dos Estados Unidos passa por Hollywood e a luta contra o imperialismo americano e seus agentes passa pela imagem.”

De fato, os filmes de Hollywood eram um instrumento poderoso para expansão do *american way of life* e o combate ao avanço soviético. Convencido da importância do cinema nesse processo, Eric Johnston, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America<sup>38</sup>, afirmou à Comissão de Atividades Anti-Americanas - o famigerado comitê maccarthista, reorganizado em 1947 -, que Hollywood deveria expurgar todos os comunistas e conspiradores estrangeiros. Em resposta, o reputado crítico e historiador Georges Sadoul publica no *L'Humanité* o artigo “Le cinéma et la vie, les deux rideaux de fer”, no qual denuncia as relações estreitas entre as grandes companhias hollywoodianas, o “czar do cinema”, Mr. Johnston, e os “super-trustes” Rockefeller e Morgan. Em tom belicoso, Sadoul retoma os ataques ao denunciar o seqüestro do cinema francês pelos “ianques”. No mesmo jornal, aparece outro artigo, não assinado, que denuncia o “apetite insaciável” de Hollywood e critica a submissão dos povos pelas imagens. A batalha só teria uma trégua quando os comunistas foram expurgados do novo governo e os americanos mudaram sua estratégia.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> A M.P.P.D.A., designada mais freqüentemente pela sigla M.P.A.A., foi criada em 1922, a pedido dos produtores e distribuidores de filmes nos Estados Unidos, por William Hays, conhecido igualmente pelo código que leva seu nome – Hays – e que define a censura hollywoodiana. Hays se aposentou em 1945. Foi sucedido por Eric Allen Johnston, presidente da Câmara de Comércio de Nova York.

<sup>39</sup> O Motion Picture and Television Almanach de 1952-1953 indica a ocupação das salas no mundo inteiro no período de 1951 e 1952. Com exceção da União Soviética, da China e dos países das repúblicas socialistas, os filmes norte-americanos ocupam 75% das salas. Nos países europeus, os índices ficam em média na faixa de 67%. No continente americano (do Canadá à Argentina), a média supera os 70%. “No Brasil, se conta cerca de quatrocentos filmes americanos, cinquenta italianos, quarenta franceses, vinte e

Ao mesmo tempo, ampliando a reação anti-americana, os críticos de cinema comunistas voltam as baterias contra Hollywood. E entre 1946 e 1948 espinhafram implacavelmente as produções de série B, os filmes de propaganda anti-soviética e os “que atentam contra a dignidade humana, isto é, os westerns e os filmes de gangsteres, considerados imorais por associarem sexo e violência”.<sup>40</sup> Enquanto a imprensa comunista reduzia todos os filmes americanos a uma imagem de pornografia e de gangsterismo, os intelectuais gaullistas condenavam na mídia a subprodução cultural americana, acusada de contaminar negativamente os costumes franceses.

Na Itália, pátria de outro poderoso partido comunista, o confronto teria ressonância diferente. Depois da guerra, em que tiveram participação decisiva, os comunistas formaram uma frente com todos os partidos antifascistas para a reconstrução moral e material do país. O projeto de recuperação não contemplava um programa específico para o cinema. Ao menos até 1947, a imprensa socialista e comunista não vê o cinema como um campo privilegiado da batalha cultural, estética e econômica.<sup>41</sup> Em contraposição ao prestígio obtido fora do país, internamente o neo-realismo (*Vítimas da tormenta/Sciuscìa*, 1946; *Roma, cidade aberta/Roma città aperta*, 1945; *Ladrões de bicicletas/Ladri di biciclette*, 1948; *Viver em paz/Vivere in pace*, 1946; *Paisà*, idem, 1946; *O bandido/Il bandito*, 1946) tinha menos relevância. O reconhecimento do cinema como poderoso instrumento de emancipação cultural só viria a agregar intelectuais e as massas populares em 1948, quando a situação era catastrófica. Os católicos e a indústria americana controlam quase toda a atividade enquanto comunistas e socialistas, na retaguarda, não dispunham de um plano de defesa contra “a invasão ianque”.

Ignorado pelos novos poderes políticos e incompreendido pela *intelligentsia*, o cinema italiano fica à deriva. Neste estado de coisas, prevalecem a desorganização, o desamparo político, o desinteresse do público. Sem teoria estética e sem planejamento, os profissionais só tomaram conhecimento das formulações de Gramsci em fins dos anos 40, quando começam a ser publicados os *Quaderni del carcere*. No clima difuso dessa época, passam a coexistir, de um lado, as lições gramscianas no sentido de criação

---

cinco ingleses e uma quinze procedentes de outros países. A supremacia de Hollywood é total nas cidades (grandes ou pequenas) e nas áreas rurais.” (Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 11 março 1954) Em 1955, o Departamento Americano do Comércio estimava que os filmes dos EUA ocupavam 65% das salas no mundo (uma queda relativa, mas substancial).

<sup>40</sup> Cf. Patricia Hubert-Lacombe. *Le cinéma français dans la guerre froide. 1946-1956*. Paris: L'Harmattan, 1996, p. 106.

<sup>41</sup> Ver Gian Piero Brunetta, “La battaglia delle idee: il fronte della sinistra”, in *Storia del cinema italiano: dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*. V. 3. Roma: Editori Riuniti, 1992, p. 127.

de uma cultura nacional-popular; de outro, os influxos de um dirigismo jdanovista preconizado por adeptos da linha soviética. A perspectiva gramsciana, que embutia um revigoramento do realismo, foi descartada em prol de uma abordagem popularesca da vida nacional. O cinema italiano não ofereceria, assim, nenhuma resistência à penetração dos Estados Unidos, que fizeram sua “Hollywood no Tibre” com entusiástica acolhida dos produtores e dos espectadores. Na Itália, ao menos a batalha ideológica fora vencida sem maiores perdas pela Motion Picture e a Casa Branca.

**Guerra no Brasil.** Na América Latina, sobretudo no Brasil, a máquina de propaganda dos Estados Unidos interveio ativamente para manipular a opinião pública em relação aos principais conflitos desses anos: o Bloqueio de Berlim (1948-1949), a tomada da China pelos comunistas (1949) e a Guerra da Coreia (1950-1953). Consoante a teoria do “terror global” e a estratégia alarmista dos norte-americanos, uma vitória soviética em países do chamado “mundo livre” inevitavelmente levaria a um novo conflito e a uma nova hecatombe. Por isso, era necessário usar todos os meios para impedir que isso ocorresse. Além do cinema, a batalha ideológica englobava outros meios de entretenimento (televisão, teatro, rádio) e a imprensa (jornais, revistas).<sup>42</sup> Esporadicamente, as provocações desencadeavam reações dos comunistas, então proscritos da vida política. A repercussão era inexpressiva, pois a mistificadora penetração americana contava com o beneplácito dos reacionários congregados em torno do General Eurico Gaspar Dutra, vitorioso nas eleições que derrubaram Vargas em 1945 e deram lugar a uma nova constelação política. As teses disseminadas pelos EUA foram aceitas pelo governo Dutra, que se definiu a favor da “defesa da civilização ocidental”, segundo o esquema americano. Assim, explica Gérson Moura (1984)

O novo pacto oligárquico que assumiu o controle das agências governamentais negou legitimidade aos conflitos sociais e muito cedo classificou as reivindicações sindicais e os programas nacionalistas como biombos de uma ação subversiva, de caráter comunista. Muito cedo também identificou suas

<sup>42</sup> Nos últimos anos, houve um aumento considerável da literatura sobre o uso ideológico dos meios de entretenimento nesse período. Excluindo os livros sobre o fenômeno do maccarthismo, que tem outras ressonâncias, vale mencionar algumas seminais investigações a respeito do cinema (*The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960*, Larry Ceplair e Steven Englund, Garden City, Nova Jersey: Doubleday, 1980; *The Red Atlantis: Communist Culture in the Absence of Communism*, Jim Hoberman, Filadélfia: Temple University Press, 1998; *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Boris Groys, Princeton: Princeton University Press, 1992; *Stalinism and Soviet Cinema*, Richard Taylor e Derek Spring (ed.), Londres: Routledge, 1993; *Lista nera a Hollywood: la caccia alle streghe negli anni '50*, Giuliana Muscio, Milão, Feltrinelli, 1979; *Les communistes de Hollywood: autre chose que des martyrs*, Thom Andersen, Noël Burch, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994) e da televisão (como *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, Thomas Doherty, Nova York: Columbia University Press, 2003).

posições internas ao anticomunismo militante do governo americano. (MOURA, 1984, p. 75)

A mistificação não era apenas ideológica, mas fazia parte de uma ampla estratégia de controle e dominação capitalista, conforme denuncia o historiador Odd Arne Westad, (2009)<sup>43</sup>. Além de sua identidade político-ideológica, o governo Dutra compartilhava com Washington de outras concepções sobre o papel do Brasil na nova ordem hemisférica. Desse modo, diz Moura, foi aceita a tese do livre-comércio como elemento reorganizador do comércio internacional, proposta pelos EUA na Conferência de Breton Woods em 1944, que devolvia o Brasil à condição de economia “essencialmente agrícola” (exportadora de matérias-primas) e abria as portas para a importação de manufaturados de que “necessitávamos” (filmes, inclusive). Com a abertura do mercado, o país foi inundado em 1946-1947 por produtos *made in USA* e suas respectivas propagandas: automóveis, eletrodomésticos, sabonetes, cereais, inseticidas, produtos de beleza, tecidos – toda a parafernália do consumismo americano ironizada por Sérgio Augusto no magistral estudo sobre a chanchada e seu *ethos* cultural de Getúlio a JK, *Este mundo é um pandeiro* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

No Brasil que se submetia ao “progresso civilizatório” estadunidense, não prosperou a idéia de uma frente anti-americana no cinema. Eram poucos os profissionais militantes do Partido Comunista, e assim como na Itália os sucessivos governos ignoravam as reivindicações da categoria. Mas na imprensa era visível a polarização ideológica. É certo que a batalha era desigual. Num extremo, havia o grupo dos periódicos alinhados aos interesses estadunidenses, como *O Globo*, o *Correio da Manhã*, o *Diário de Notícias* e os jornais dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand (a “imprensa sadia”). No extremo oposto, segundo recorda Alexandre Busko Valim (2009)<sup>44</sup>, estava a “imprensa doente”, comprometida com as “ideologias exóticas”, ou seja, o comunismo. Os veículos pró-soviéticos não tinham maior expressão popular: resumiam-se a meia dúzia de diários ou semanários, como *A imprensa popular* e *Para Todos*, dirigidos para a militância.

---

<sup>43</sup> Ver *The Global Cold War* (Cambridge University Press, 2009). Na abordagem das ressonâncias da Guerra Fria no Terceiro Mundo, Odd Arne Westad destaca que a política dos Estados Unidos visava, além da difusão do modelo democrático (a “boa imagem” da América), a penetração de poderosas redes financeiras e a conquista de mercados externos aos produtos do país, entre os quais os culturais.

<sup>44</sup> Ver Alexandre Busko Valim, “Política no escurinho do cinema”, in *Leituras da História*, ano II, n. 13, 2009. O autor desenvolve o tema em “Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria (1945-1954)”, tese de doutorado em História - Universidade Federal Fluminense, 2006.

No final da década de 1940, jornais da “imprensa sadia” estampavam manchetes sensacionalistas que diziam: “O vandalismo dos comunistas nos cinemas do Rio”; “prática revoltante e perverso ato de um agente vermelho” e “História da vida real: assim agem os comunistas”. O exagero midiático não refletia a verdade dos fatos: as manifestações eram ruidosas, mas sem maiores violências. Ainda assim, a máquina de propaganda anticomunista tomava como pretexto as “ações audaciosas” dos “agitadores” nos espaços públicos do Rio de Janeiro para atemorizar a população.

Em São Paulo, em protesto contra o filme *A cortina de ferro* (*The Iron Curtain*, 1948), exibido em algumas salas, comunistas lançaram “bombas de ácido sulfúrico entre as poltronas e jogaram “laranjas” de tinta preta contra as telas. Em coro, exortavam o público ao “quebra-quebra”, entoavam vivas à União Soviética e gritavam “abaixo o imperialismo ianque”. Em comparação a outros filmes da mesma linha, *A cortina de ferro* não provocou tantos protestos no Rio de Janeiro. Talvez por ter sido o primeiro exemplar de explícita propaganda anticomunista após a Segunda Guerra. Rodado no Canadá, *The Iron Curtain* narra em ritmo de *thriller* a tentativa de fuga de um diplomata e espião soviético (interpretado por Dana Andrews) para o Ocidente. O público em geral, impressionado com o clima aventureco criado pelo diretor William Wellman, acabou até esquecendo o espírito anticomunista do filme.

Mas numa noite de 1949, segundo relata Alexandre Busko Valim (2009), o público que iria assistir a *Traidor* (*Conspirator*, 1949) na refrigerada sala do Metro-Passeio, na Cinelândia, foi surpreendido por uma manifestação inusitada de supostos militantes comunistas que lançaram bombinhas e bolas de piche, cortaram poltronas e rasgaram a tela. Houve pânico, feridos e a intervenção do DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social). A imprensa atribuiu o tumulto a arruaceiros. Qual o motivo da revolta contra esse melodrama? À primeira vista, não passava de uma burocrática produção da Metro Goldwyn Mayer rodada na Inglaterra. Mas era evidente o caráter anti-soviético da história, que envolve uma jovem inocente com um espião comunista (Robert Taylor) disfarçado de patriótico oficial britânico. A narrativa tinha um desfecho dramático: o suicídio do oficial que, ao receber ordens para eliminar a mulher, se dava conta que a disciplina partidária não coincidia com sua idéia do comunismo, feita a partir de leituras superficiais do marxismo. Por trás da rançosa encenação de Victor Saville, a MGM disseminava a ideologia do anticomunismo que começava a florescer em Hollywood.

**Anticomunismo.** No Rio de Janeiro, a militância adotava outra estratégia, além dos protestos nas salas exibidoras: telefonava para os escritórios das companhias norte-

americanas e ameaçava atacar os cinemas que exibissem filmes anticomunistas. Tais ameaças levaram alguns escritórios a pedir garantias ao DOPS para garantir que os filmes fossem exibidos. As precauções foram despropositadas, devido à aflitiva mediocridade dos filmes escancaradamente anticomunistas e ao desinteresse dos espectadores. No entanto, a imprensa de esquerda alardeava bombasticamente “as vigorosas manifestações populares contra os filmes guerreiros” e convocava a militância a repudiar a exibição, na Cinelândia, de *Ameaça vermelha* (*The Red Menace*, 1948), insignificante *thriller* da Republic, vendido como “the most talked drama of our time”.<sup>45</sup> O jornal comunista *Imprensa Popular* acusava o filme de desafiar os “sentimentos pacifistas” dos brasileiros e convocava os cariocas a um “ato de repulsa” diante das salas exibidoras: o Íris, e o Rex, ambas salas de segunda categoria na Cinelândia e adjacências. A explosão de bombinhas “fedidas” e a destruição de algumas cadeiras foram registrados pelos DOPS como atos de vandalismo cometidos por vagabundos”.

A confusão em torno dos filmes anticomunistas envolveu até um sincero drama pró-soviético: *Missão em Moscou* (*Mission to Moscow*, 1943). Reprisado em 1951, no cinema Rex, foi retirado de cartaz devido ao protesto de “alguns vagabundos” que “agiram de acordo com o suposto fanatismo que lhes era peculiar”, conforme registrava um boletim reservado do DOPS. Para se manter na crista da onda anticomunista, o United States Information Service (USIS) convocou em 1951 a Paramount Pictures para realizar um documentário de 21 minutos sobre a Guerra da Coreia. Exibido inicialmente em cinco salas de São Paulo e no Cineac Trianon, no Rio de Janeiro, o filme circularia por mais 176 salas em todo o país. Com “sensacionais” revelações, *Um ano na Coreia* (*One Year in Korea*) foi mantido em cartaz graças a estrondosa campanha publicitária, com anúncios nos jornais do Rio. O investimento era necessário, segundo justificava a Motion Picture, porque a concepção do *american way of life* no Brasil estava em perigo. Em 1955, a Guerra da Coreia terminara, mas as tensões indicavam que a Guerra Fria persistia. Tanto que a mídia anticomunista ainda via ameaças por todos os lados.

Na ótica da “imprensa sadia”, “entre um crime e outro, os sabotadores vermelhos” adotavam táticas insidiosas para bloquear investimentos estrangeiros no Brasil. Acusou-se, por exemplo, os comunistas pelos problemas que impediram as

---

<sup>45</sup> A *ameaça vermelha* faz parte do primeiro pelotão de filmes realizados sob inspiração da campanha maccarthista. Dirigido pelo inexpressivo R. G. Springsteen para a modesta produtora de faroestes Republic Pictures (pejorativamente qualificada pelos críticos de “repulsive pictures”), *The Red Menace* era protagonizado por obscuros atores da Republic (Robert Rockwell, Hanne Axman, Betty Lou Gerson, Barbara Fuller) e narrado por um vereador de Los Angeles, Lloyd G. Davies. O tema era o surrado aliciamento de um patriota americano (um veterano de guerra) por agentes soviéticos.

filmagens do western *The American* (William Castle, 1955) em território brasileiro. O malogro dessa exótica produção e a hostilidade da “imprensa doente” eram apontados como fatores desestimulantes para as companhias que pensavam instalar às margens da Baía da Guanabara uma versão tropical da mediterrânea *Hollywood sul Tibre*.

Com inequívoca inflexão ideológica, mas sem partidarismo (pró ou anti-esquerdista), Carlos Manga realizou em *O homem do Sputnik*, já no final da década (1959) e ainda sob o influxo do conflito Leste-Oeste, a mais criativa reflexão sobre as ressonâncias da Guerra Fria na esfera do Terceiro Mundo. Na abordagem do confronto entre os dois blocos (Estados Unidos versus União Soviética), servindo-se das sugestões do roteirista Cajado Filho, o imaginativo comediógrafo da Atlântida colocava sob o holofote do deboche a rivalidade das superpotências. No esquema montado por Manga & Cajado, a disputa pelo controle planetário sai de órbita, para retornar à Terra em ritmo de comédia. Com índole satírica, *O homem do Sputnik* abdicava das supostas formas menores da chanchada em prol de um humor corrosivo na linha do Alexander MacKendrick de *O homem do terno branco* (*The Man in the White Suit*, 1951).<sup>46</sup>

**Paródia.** O talentoso Carlos Manga não era o artista desengajado que se supunha, por dedicar-se a divertir o público com paródias a Hollywood: *Matar ou correr* e *Nem Sansão nem Dalila*, ambos de 1954. Em suas comédias não há alusões a engajamento político ou referências explícitas à realidade histórica. Seja como for, em *O homem do Sputnik* o olhar irreverente deslinda o espírito de um cineasta sem dúvida companheiro de estrada de Nelson e Alex (com os quais, aliás, participou dos ideologizados congressos de cinema em São Paulo e no Rio, em 1954-1955). A *mise en scène*, aquela articulação de tempo e espaço que revela a mestria do cineasta, reveste os elementos da história de *O homem do sputinik* de uma astuciosa inteligência. Assim, acompanhamos o tempo todo com um sorriso as trapalhadas de um matuto (Oscarito) que vira celebridade ao supostamente descobrir no galinheiro da sua casa um satélite. Russos, americanos e franceses se mobilizam para se apropriar do satélite. Tudo acaba em farsa – num pastiche mais aristotélico (a catarse pelo riso) do que platônico (a *mimesis* enganadora). Mas, ao menos durante a narrativa, o Brasil conquista a atenção do seleto grupo de líderes da Guerra Fria.

---

<sup>46</sup> Nesta devastadora comédia da Ealing, realizada nos primórdios da Guerra Fria, um modesto inventor descobre a fórmula do tecido indestrutível, e é perseguido por capitalistas e comunistas, empenhados em impedir a ruína de seus fundamentos: o lucro e o trabalho.

No contexto da Guerra da Coréia, a contestação dos comunistas brasileiros à penetração americana via cinema foi irrelevante. Em termos de repercussão, o impacto acabou sendo inexpressivo, embora as manifestações tivessem lugar na Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro, e fossem usadas pela mídia anticomunista para encobrir a crise que castigava o País. Em termos ideológicos, a escalada de protestos contribuiu para manter acesa a chama de um partido perseguido, proscrito e encurralado em todas as frentes. (Em 1954, o PCB contava com cerca de vinte mil militantes e corria o risco de esvaziamento.) A reação contra os filmes da Guerra Fria, mesmo puramente simbólica, revigorava o espírito da militância e a preparava para a grande luta por vir: a campanha pela emancipação nacional, em todo o curso da década de 1950.

## 2.2. Cinema e resistência nos anos 1950

### 2.2.1. Realismo. Nacionalismo. Emancipação

Os filósofos só *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é de *transformá-lo* – Marx e Engels.

Qual foi o efetivo poder de intervenção dos comunistas e do cinema brasileiro em nossa realidade, na década de 1950, tempo de guerra fria (no mundo) e de euforia desenvolvimentista (entre nós)? De que modo os artistas mais engajados e lúcidos (cineastas, intelectuais) participaram do processo de transformação do País (quando tiveram algum protagonismo)? Nos filmes, nos livros, nos palcos, nas músicas ou nas danças, entre outras formas de expressão artística, quais são as manifestações concretas com vistas a uma revolução brasileira, de inspiração burguesa ou de inclinação socialista? A representação ou a interpretação da problemática condição do *homo brasilis* nos anos 50 obedecia a que sistema ideológico – ao marxismo ou ao stalinismo? Neste capítulo, nossa análise se centrará na explicação dos objetivos da *intelligentsia* cinematográfica de esquerda nos tumultuados anos 50, quando o Brasil teve que decidir se faria parte de um “mundo novo, que nascia, ou serviria de mortalha ao velho mundo que agoniza”.<sup>47</sup> Nesse período, o cinema foi ao mesmo tempo sintoma e reflexo, testemunha e crítica da realidade do País e da sua cultura.

No front da política e da cultura, dois intelectuais estabelecidos no Rio de Janeiro, o paulista Néelson Pereira dos Santos e o carioca Alex Viany, participaram

---

<sup>47</sup> Esta expressão de Marx é citada aqui a partir de uma referência de Franklin de Oliveira, in *Revolução e contra-revolução no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962, p. 21.

intensamente dos candentes debates sobre os caminhos e as alternativas do Brasil naquele quadrante da história. Exemplarmente, eles vivenciaram as dramáticas ambivalências e as dilacerações ideológicas que afligiram artistas e intelectuais nesse período. Enquanto militantes comunistas, seguiam as rígidas diretrizes políticas do partido. No entanto, em termos de cinema, se empenharam na contestação da ideologia desenvolvimentista formulada para salvaguardar interesses econômicos de grupos nacionais e monopólios estrangeiros. Por isso, desde o primeiro instante foram adversários tenazes do industrialismo proposto em São Paulo através da Vera Cruz, Maristela, Multifilmes e, menos enfaticamente, pela Kino Filmes.

Embora nacionalistas fervorosos, Nelson e Alex encaravam com suspeita o nacionalismo usado como bandeira para o desenvolvimento da burguesia - e, no campo específico do cinema, a burguesia de industriais paulistanos que se proclamavam patronos da cultura e da arte.<sup>48</sup> Ambos tinham a concepção de um cinema engajado na revolução brasileira, na representação dos problemas da nossa realidade, na denúncia de suas contradições. Mais precisamente, Néelson e Alex lutavam por um cinema que tivesse uma relação intrínseca com a vida brasileira a partir de uma perspectiva política. Esta noção de engajamento e disposição para transformar a realidade obedece, segundo Leandro Konder, àquela convicção do marxista que não quer apenas interpretar o mundo, mas “intervir nele ativamente, para transformá-lo”. E para que essa “ação transformadora não seja meramente ‘simbólica’, ele precisa empreende-la nos termos políticos adequados à situação com que se defronta”. (KONDER, 1984, p. 40)

**Antagonismos.** Para intervir pragmaticamente nesse processo, verdadeiro “campo de pugna entre forças [políticas e culturais] antagônicas”, segundo a avaliação de Franklin de Oliveira (1962), os artistas e intelectuais precisavam pensar objetivamente, despojar-se de impurezas passionais. Só assim teriam condições de analisar racionalmente a realidade, formular seu pensamento com clareza e agir com exatidão. Ocorre que o período em exame foi envolvido num denso nevoeiro ideológico que encobria instituições, partidos e movimentos “dentro das articulações várias e

---

<sup>48</sup> Antes de fundar a Vera Cruz, Franco Zampari patrocinou a atividade teatral, distinguindo-se pela criação em 1948 do Teatro Brasileira de Comédia (TBC). Dessa companhia saíram muitos dos encenadores, artistas e técnicos que participaram do empreendimento da Vera Cruz. A respeito da contribuição e do significado do TBC, ler: *Apresentação do Teatro Brasileiro*. Décio de Almeida Prado, São Paulo: Martins, 1956; *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986; *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985; *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. Edélcio Mostaço, São Paulo: Proposta, 1982; e *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2ª ed. Augusto Boal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

cambiantes entre o Estado e a sociedade”.<sup>49</sup> Os intelectuais em ação na década de 1950 estavam num verdadeiro corpo a corpo com a história e, segundo Daniel Pécaut (1990), há muito tempo se tinham colocado a serviço do conhecimento da “realidade nacional” e da formação da sociedade. Esses intelectuais consideravam-se portadores da identidade nacional e, além disso, detentores do saber relativo às leis da evolução histórica. Essa *intelligentsia* não separava o conhecimento da ação e estava convencida de que tinha conhecimento exato dos fatos e reconhecia a estrutura da realidade.

Se o emocionalismo impedia a *intelligentsia* de uma límpida percepção das ideologias políticas e econômicas em confronto, na esfera do cinema as coisas não eram menos confusas. A rigor, o País carecia de uma significativa atividade cinematográfica, nos moldes daquela existente no México e na Argentina. De fato, até a Segunda Guerra Mundial, a situação do cinema brasileiro era aflitiva, em termos materiais e culturais. Paradoxalmente, tínhamos filmes, contávamos até com alguns estúdios, porém não dispúnhamos de uma indústria. Apesar de termos começado a filmar muito cedo, já nos primórdios do século, o volume de produção era insuficiente para caracterizar a existência de um cinema e os nossos produtos não se libertavam de modelos estrangeiros. O público, contaminado pela cultura importada, reagia com comiseração às tentativas nacionais de suscitar outros valores por meios das imagens cinematográficas. A práxis fílmica era enformada, assim, por uma terrível imbricação de subdesenvolvimento econômico e conformismo cultural.

Não obstante, há historiadores contemporâneos que procuram ver uma “idade de ouro” na era inicial da produção, por volta dos anos 1910. Argumentam esses historiadores que da combinação da curiosidade com a indignação teria surgido um surto criativo, uma efervescência saudável de artistas da terra reinventando fórmulas com o respaldo de um público entusiasmado de patriotismo. Críticos, historiadores e pesquisadores como Salles-Gomes, Benedito J. Duarte, Vicente de Paula Araújo, Jurandyr Noronha, Almeida Salles, Carlos Roberto de Souza e Roberto M. Moura, por exemplo, evocam a existência de uma produção carismática e nacionalista antes da

---

<sup>49</sup> Cf. Daniel Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990. Essa situação difusa até hoje deforma a correta perspectiva investigativa dos historiadores. A propósito deste individualismo, em particular no estudo da “Era Vargas”, Wilson Martins ironiza a “mistura confusa e fantástica de nominalismo e realismo” em pesquisas que se atêm mais a biografias, à mitificação de personalidades, do que a princípios ou doutrinas. Essa inflexão no personalismo parece ser “uma constante do nosso espírito”. In *Pontos de vista (Crítica literária)*, v. 2, São Paulo, 1991, p. 237.

Primeira Guerra – uma espécie de *belle époque* da nossa cinematografia.<sup>50</sup> Apesar de comprovação difícil, devido ao desaparecimento dos filmes e à falta de registros confiáveis, essa hipótese tem alimentado a imaginação de pesquisadores excitados com a possibilidade de descoberta de raridades no “cinema dos primeiros tempos” no Brasil.

**Mitos unificadores.** De verdadeiro, o que conseguimos na exploração em busca desse cinema que supostamente embutia um projeto nacional? Caso existam estes “mitos unificadores”, onde deveríamos procurá-los? Na verdade, por trás da mitologia, sobra pouca coisa significativa: malgrado os esforços da Cinédia (quer dizer, do *tycoon* carioca Adhemar Gonzaga e do primitivo mineiro Humberto Mauro); a despeito dos raquíticos ciclos regionais (Recife, Campinas), dos quais ficaram apenas efusões românticas e efêmeras; e não obstante o corajoso cooperativismo social da Atlântida (de Moacir Fenelon, José Carlos Burle, Watson Macedo, Alinor Azevedo) antes da predatória ação de Severiano Ribeiro Jr., o cinema brasileiro era um indefectível deserto de homens e de idéias. Não éramos menores ou diferentes dos norte-americanos, franceses ou ingleses, italianos ou alemães – simplesmente não existíamos enquanto cinematografia madura. Qual era a identidade estética nacional relevante na criação fílmica do país até essa data? Nenhuma. Restava o heteróclito *Limite* (1932), de Mário Peixoto, expressão peculiar do sentimento pós-modernista (de 1922) e da inexistência de uma arte de vanguarda, cinematográfica e genuinamente brasileira.

Em nosso país, a década de 1950 se distingue, em termos políticos e culturais, como um momento de refundação identitária e de busca da emancipação. Passado o apocalíptico estrondo da Segunda Guerra, a que fomos arrastados pela barbárie nazifascista e a cupidez capitalista, o Brasil estava quase intacto na periferia dos Estados Unidos. A ditadura Vargas se fortalecera com a adesão brasileira às forças ocidentais. Nossa participação no conflito nos colocou em um plano acima dos demais vizinhos (Argentina, Chile), e quase em posição igual à do México (nação “favorecida” pela condição limítrofe com os Estados Unidos). O Brasil aprendeu nos campos de batalha na Europa as lições para refazer sua democracia. E era natural que ganhássemos nova fisionomia quando soprassem os ventos do pós-guerra. Nesse sentido, para nós a guerra foi um divisor de águas. Os ventos da libertação derrubaram Vargas e colocaram no poder dirigentes afinados com a nova ordem ideológica mundial. Cobia-lhes mobilizar

---

<sup>50</sup> Esta “visão mítica” da “época de ouro” é analisada por Jean-Claude Bernardet em alguns textos, e particularmente em “Acreditam os brasileiros nos seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens”, em *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

as parcelas mais conscientes para uma intervenção transformadora numa realidade que, no diagnóstico de Pécault, “oferece o espetáculo de um povo ignorante de seu destino, classes sociais ainda em formação e abaixo de sua missão – valendo isso tanto para a burguesia como para os setores populares” (PÉCAUT, 1990, p. 8).

Ao deparar a realidade do pós-guerra, os intelectuais arrogaram-se conhecimento e competência para assumir maiores responsabilidades por terem lutado internamente para isso. Não obstante, os intelectuais não eram a única categoria portadora daquela grandeza para conduzir a nação ao encontro de si mesma. “Camada social sem vínculos”, na acepção de Mannheim (1974)<sup>51</sup>, a *intelligentsia* brasileira detinha algum saber sobre a estrutura da realidade de classes e parecia sinceramente convencida de sua capacidade de formular um projeto de emancipação nacional. Os principais ideólogos desse projeto – intelectuais reunidos no célebre ISEB ou aglutinados no PCB - acreditavam que poderiam desempenhar um papel decisivo no processo de construção de um novo Brasil.<sup>52</sup> Até que ponto era realista a retórica dessa presunção?

Para evitar erros de perspectiva, os intelectuais e profissionais envolvidos com o cinema precisariam evitar a desfocagem ideológica que os levaram, por exemplo, a combater iniciativas tomadas no Governo Vargas (1950-1954) em favor do filme nacional. Entre os comunistas, as posições se radicalizaram a ponto de quase todos condenarem o projeto de criação do Instituto Nacional do Cinema proposto a Getúlio por Alberto Cavalcanti. Dessa iniciativa constavam pontos-chave há muito tempo reivindicados pela categoria. Não obstante, prevaleceu a má-vontade contra o “estrangeiro” Cavalcanti e o ressentimento contra o Presidente que, quando ditador, perseguiu implacavelmente o PCB, organização que congregava a parcela mais ativa da militância cinematográfica. Os acenos do “pai dos pobres” à classe cinematográfica, através da imposição da exibição obrigatória de um filme nacional para cada oito estrangeiros (a célebre lei do “oito por um”), foram insuficientes para conter a desconfiança e a ira de, por exemplo, Alex e outros com respeito às medidas protecionistas de Vargas. O “antigetulismo” raivoso não era somente dele, Alex,

---

<sup>51</sup> Ver o capítulo “O problema da *intelligentsia*: um estudo de seu papel no passado e no presente”, in *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

<sup>52</sup> O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em julho de 1955 no governo interino de Café Filho, “alcançou tamanha projeção nos meios intelectuais que se tornou sucessivamente o símbolo da síntese nacional-desenvolvimentista, nacional-populista e, depois, nacional-marxista”. Pela influência exercida sobre diversos grupos, o ISEB comparava-se ao Collège de France e foi denominado por “fábrica de ideologias”. Os teóricos principais do instituto foram Hélio Jaguaribe, Álvaro Vieira Pinto, Guerreiros Ramos, Roland Corbisier, Michel Lebrun e Néelson Werneck Sodré.

estando no centro das intensas discussões sobre a posição do partido quando a crise política se agravou e era visível o processo golpista em curso.

A incompreensão da dialética da história revelava estereótipos simplificadores e tendenciosos que exigiam análise substancial do contexto brasileiro.

Para intervir no processo de mudança de uma determinada ordem política, social ou econômica, o filósofo, ideólogo ou intelectual precisa antes de tudo aprender a interpretar o quadro histórico, a compreendê-lo. Ele deve estar “inserido no contexto” – e não de fora, à margem, encerrado naquele metafísico “círculo dos círculos” hegeliano. É um fato incontestável que “a filosofia autêntica sempre esteve ligada à ação”. E a ação deve se submeter às contingências da realidade. A transformação do mundo requer certamente uma teoria, porém exige preliminarmente uma prática, um critério de ação. Resta saber em que medida os intelectuais brasileiros, “camada social sem vínculos”, de acordo com citada definição de Manheinn, ou categoria orgânica da sociedade, nos precisos termos gramscianos, analisavam corretamente a realidade do país, de maneira a intervir positivamente sobre ela. E, em particular, de que modo os artistas participavam da vida nacional, dos problemas da *polis* e das mudanças no mundo.

**Mudança total.** Se insistimos até agora nestas considerações em torno do intelectual, da ação transformadora e da ideologia é porque nosso objeto de estudo neste capítulo – o cinema de esquerda na década de 1950 – não se subtrai à determinação do momento histórico. Ao contrário. Nelson e Alex, já ressaltamos, compartilhavam igualmente de um projeto de cinema e de um projeto de país. E não renunciavam a nada para atender a esta dupla aspiração: fazer filmes e mudar a realidade. No entanto, realizar filmes implicava desafios e riscos desencorajadores. O descompasso entre as intenções e o resultado frustrou dezenas de carreiras. Na fase engajada da Atlântida (de 1943 a 1947), muitos filmes ambiciosos e sérios irritaram a crítica e desapontaram o público. Se eles se colocaram com frequência abaixo da expectativa era devido à paradoxal circunstância segundo a qual o acabamento material não acompanhava a consciência ideológica e o nacionalismo da proposta. As boas intenções eram insuficientes para contornar a precariedade dos meios e a ambivalência do resultado.

Por conta dessa insuficiência, crônicas honestas da vida carioca na década de 1940, como *Sob a luz do meu bairro* (1945), *Luz dos meus olhos*, (1947) ou *Também somos irmãos* (1949), ficaram em débito no quesito de inventividade estética e representação da realidade. Diferentemente do que supunham os autores desses filmes (José Carlos Burle, Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo), a representação respaldada no

real (a suburbana, a gente socialmente humilde) não lhes dava “um lastro de verdade social e eficácia” dramática. Burle, Fenelon e Macedo, simpatizantes do socialismo, estavam persuadidos de que expressavam o fato social e convencidos de que as idéias comandavam o devir histórico. O erro de perspectiva estético-ideológica não lhes retira os méritos de terem colocado pela primeira vez na tela, de modo determinado, problemas diretamente sociais (discriminação física, racial) e transversalmente políticos (o *lumpen* proletariado, o conflito de classes, a ética nas relações humanas). Foi inspirado na lição deles que Nelson e Alex projetaram nos anos 50 a construção de um cinema realista, identificado com as causas populares e deliberadamente anti-industrial. E o que é mais significativo – um cinema que se assumia como marxista.

No percurso até a obra deles, ou ao menos até seus principais filmes - que examinaremos detidamente neste capítulo -, precisaremos abordar sucintamente a problemática do realismo no horizonte da prática artística dos cineastas em questão. Por uma questão operatória, para elucidar o objeto do nosso estudo, teremos que descrever uma visão panorâmica do significado do realismo entre nós. Categoria complexa, como já demonstramos, a noção foi investida no cinema praticado na década de 50 de uma fisionomia particular, mas que tinha como referência a inflexão do *realismo socialista* (Alex) e do *realismo crítico* (Nelson). Em ambos os casos, a prática deles se pautava por aquilo que Claude Lefort (1978, p. 174) sinteticamente definia como “algo diferente de uma *atitude* em face do real [pois visava] um processo de *realização*, o devir real do homem, o seu advento na sociedade, como homem social”.

**Incompatibilidade.** No Brasil, até os primórdios da década de 1960, ainda havia na crítica defensores da tese segundo a qual existia uma incompatibilidade insuperável entre nosso cinema e a representação realista. Para esses críticos, fatores históricos e uma questão de mentalidade explicariam por que, na quase totalidade da produção nacional, antiga ou contemporânea, persistiria uma congênita dificuldade dos nossos cineastas na relação dialética com o real. Salles Gomes (1982, p. 44), que não se inscrevia entre os partidários desse modo de pensar, advertia em 1960 que só haveria progresso real do nosso cinema se tirássemos o diálogo escrito e a fala dramática do nível inqualificável em se encontravam. Tais limitações dificultavam a expressão estética e a interlocução dos cineastas com a realidade comprometendo a elaboração de

sua visão das coisas. Contudo, por menos agradável que lhe parecesse a asserção, Sales Gomes estava convencido de que o cinema brasileiro nos exprimia e revelava.<sup>53</sup>

A impossibilidade estética parecia nos condenar à prática de um cinema escapista, incapaz de dialogar com o real. De fato, a cinematografia brasileira, como escreve Salles Gomes, era um mundo aflitivo de ficções inarticuladas. No entanto, não estávamos destinados a fazer, sempre, filmes ilusionistas, irrealistas – até porque a espetacularização do irrealismo exigia habilidade artística e consciência dos meios técnicos. Finalmente, se recordarmos Tristão de Athayde, veremos que, malgrado o conformismo e o esmagamento da consciência crítica, nosso povo era “eminentemente *realista*”.<sup>54</sup> A arte cinematográfica brasileira já dera mostras de empenho na resolução ontológica, estética e social desta questão. No curso da já centenária história da sétima arte em nosso país, obras significativas – ainda que só parcialmente logradas (como os dramas da Atlântida mencionados mais acima) - demonstraram um fecundo diálogo dos cineastas com a complexa realidade desta terra, uma nação ainda em busca de um conceito e uma identidade, como sugeria o sociólogo Octávio Ianni (1996).<sup>55</sup>

Realisticamente ou empiricamente, inúmeros realizadores, roteiristas e produtores exibiram em seus filmes soluções artísticas vigorosas, no sentido de traduzir problemas sociais e humanos suscitados pelas contradições que nos caracterizam e nos desafiam. (Burle lamentava a hostilidade do público no tocante à representação do racismo em *Também somos irmãos*, “porque os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar sua mensagem”)<sup>56</sup>. Nelson e Alex se questionavam sobre a organização apolítica da sociedade e os modos de mobilização do público, e muitas das suas intervenções públicas (em congressos, escritos, filmes) nos advertiam sobre a importância da questão do realismo artístico associada à problemática do nacionalismo em política, a politização da cultura vinculada ao engajamento ideológico.

Nelson e Alex lideravam a frente de cineastas-intelectuais que militavam no Partido Comunista e atuavam no front de uma teorização do nacional-popular. Foram os mais ativos. Não estavam sozinhos, entretanto. Logo em seguida, ou ao mesmo tempo que eles, podemos relacionar diretores que também acreditavam no mesmo ideário,

<sup>53</sup> Salles-Gomes, “Decepção e esperança”, in *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, 1982, p. 150.

<sup>54</sup> Citado em Martins, *Pontos de vista (Crítica literária)*. V. 2. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991, p. 196.

<sup>55</sup> Octávio Ianni. *A idéia do Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

<sup>56</sup> Ver João Luiz Vieira, “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”, in Fernão Ramos (org.), *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

alguns com maior ou menor intervenção na formulação da política partidária no setor: Roberto Santos (*O grande momento*, 1957), Rodolfo Nanni (*O saci*, 1951-53), Galileu Garcia (*Cara de fogo*, 1957), Geraldo e Renato Santos Pereira (*Rebelião em Vila Rica*, 1957) e Ruy Santos (o inacabado *Aglaiá*). Mas há alguns outros, simpatizantes do socialismo ou “companheiros de estrada” de Nelson e Alex nas batalhas corporativas da década de 1950, como Carlos Alberto de Souza Barros e César Memolo Jr. (*Osso, amor e papagaios*, 1956), Oswaldo Sampaio (*A estrada*, 1955), Dionísio Azevedo (*Chão bruto*, 1957-58), Jonald (*Estrela da manhã*, 1950), Mário Brasini (*O primo do cangaceiro*, 1955) e o injustiçado Carlos Ortiz (*Luzes nas sombras*, 1951-53).

Muitos dos filmes relacionados acima não conseguiram se elevar ao plano das grandes criações artísticas nem contribuíram para nortear uma práxis comunista relevante. Ainda assim, deve ser creditada a seus autores a crença sincera na possibilidade de construção de um cinema que nos permitisse compreender o desenho histórico, sociológico e antropológico da realidade brasileira – ou seja, eles imaginavam realizar filmes que reconstituíssem o *ethos* das comunidades que compõem a nossa sociedade. Na modéstia de seus recursos, tais filmes constituíam um mosaico de tipos emblemáticos da brasilidade - desde “garimpeiros, estivadores, marítimos, lavradores, funcionários públicos, imigrantes, prostitutas, caminhoneiros, estudantes, cantores populares, gente do povo”. Tomando como bases essas representações, poder-se-ia falar de uma galeria de heróis e anti-heróis, como sugere Salvyano Cavalcanti de Paiva<sup>57</sup>?

**Realismo à brasileira.** O processo de elaboração ou refundação do conceito de “identidade brasileira” através das imagens cinematográficas deveria se revestir, conforme presumia Octavio Ianni (1990), de uma articulação rica de ensinamentos e de possibilidades de reflexão sobre *um* realismo à brasileira. Dificilmente se percebia essa determinação nas comédias, melodramas e aventuras realizadas na conjuntura dos anos 1950. De modo geral, contrariando avaliações otimistas e exortações partidárias, nossos cineastas dispensavam a reflexão: preferiam acreditar mais na expressão intuitiva, no sensorial, e confiar displicentemente no princípio do “filmando tudo dá”. Só a partir da década de 1960 é que cineastas mais ambiciosos e teoricamente preparados contornaram o complexo de inferioridade e procuraram abordar a realidade com formulações que não fossem pura imitação de europeus e americanos. Esta atitude denotava um avanço ideológico e a tentativa de superação do subdesenvolvimento estético.

---

<sup>57</sup> Ver *História ilustrada dos filmes brasileiros (1929-1988)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

O subdesenvolvido, segundo Jean-Claude Bernardet (1982, p. 133), “universaliza” os modelos da metrópole para poder copiá-los, não em nome da dependência, mas em nome do universal e do humanismo. Numa outra vertente desse processo de universalização, determinados cineastas fazem emergir um sistema nosso de produção cultural. Daí resulta uma aculturação do modelo revestida com uma cor local diferente – e, principalmente, com uma inflexão ideológica própria. O movimento de aculturação - no caso, do realismo, tema deste capítulo - diz respeito a algo que vem ou que existe lá fora, uma forma de representação do mundo vinculada ao espírito do século XIX. Foi contra essa acepção aculturada do realismo aplicada aos filmes brasileiros da sua época que se insurgiu Nelson Pereira dos Santos.

Tendo como referência noções de teóricos e críticos marxistas estrangeiros e brasileiros, expliquemos em que consiste a versão brasileira da noção de realismo. De início, vale assinalar que o conceito de realismo está intrinsecamente vinculado ao contexto dos países mais avançados (os europeus, os norte-americanos) e a uma época determinada (o século XIX). Os brasileiros só transversalmente penetraram no âmago da questão. Mesmo assim, reverbera em nosso país uma oposição ao realismo *tout court* e à sua configuração mental e espiritual. Apesar da defasagem em comparação com outros povos, também procuramos ser realistas – mas também fomos românticos.

À sua maneira, o Brasil foi palco do conflito dialético entre um novo mundo plasmado pela ciência e a tecnologia, sob a influência do Iluminismo, e o neo-humanismo que tinha à frente o romantismo e seus valores. Em nosso país, a rebelião romântica contra o avanço da civilização industrial e do liberalismo teve acolhida mais favorável que a pregação democrática embutida no realismo racionalista. Tinha-se a impressão de que o romantismo favorecia o *status quo*. Mas o espírito romântico também continha elementos subversivos, e até se prestava à contestação do ideário pequeno-burguês vigente no Brasil da época. Não era, porém, o que interessava ao *sistema*. Seria preciso esperar a chegada do realismo, primeiramente como expressão literária e artística, e depois como atualização da *forma mentis* – da maneira de pensar o país e sua gente. Ainda que renitentes, os brasileiros não ficariam indiferentes ou à margem de um processo de transformação da magnitude mencionada acima.

A eclosão do século da indústria repercute entre nós, em princípio com o fim da sociedade escravocrata, latifundiária e patriarcal. Em seguida, com os primeiros anseios nacionais de fundação de uma cultura social burguesa e urbana. Avançávamos, em ritmo nada comparável ao das nações industrializadas européias ou aos norte-

americanos. Desde 1850 o país ensaiava um processo de industrialização, as cidades cresciam - embora regiões inteiras continuassem a viver no atraso do latifúndio. Politicamente, pulsava uma consciência inquieta. O clima de insatisfação conduz a agitações populares (a Revolução Praieira e a Balaiada, no Maranhão). O período de 1870 marcou “os antecedentes ideológicos de um tempo histórico que reclamava a existência de uma literatura de ação social, objetiva, atuante, dotada do poder de transformação”. Nesse processo, surge um novo modo de narrar a saga brasileira. O romance realista urbano e o romance regionalista oferecem modalidades mais consoantes ao nosso estilo de vida e de pensar. O conhecimento do país se reveste de anseios de justiça social e de representação eficaz, realista.

Por vários motivos, a exemplo do que acontecia nos países do mundo industrializado, praticamente todo o século XIX e os primórdios do século XX do país foram dominados pela literatura. Não que o romance ou o poema tivessem privilégios em relação aos demais gêneros literários, à pintura ou à historiografia (as quais, a bem da verdade, eram insipientes). Nem que significasse que os brasileiros liam mais – ao contrário, era impressionante a estatística do analfabetismo. A hegemonia do romance se deve ao fato de que, ao menos naquela conjuntura histórica, ele deitava as “suas raízes na vida cotidiana, que é a vida do homem por inteiro” e incorporava ao seu universo todas as modulações do real, no próprio centro do acontecer histórico:

[...] No cotidiano, o ser humano não vive apenas num determinado plano existencial, mas em todas as suas regiões, em todos os níveis que compõem a sua realidade circunstancial. O cotidiano exige a participação de todos os seus sentidos, absorvendo a sua individualidade como um bloco homogêneo. Todas as potencialidades humanas entram em ação na vida cotidiana: as nossas faculdades intelectuais, a nossa sensibilidade – as paixões, as idéias e os nossos interesses são deflagrados num grande acordo vital. Por outro lado, a vida cotidiana é, por natureza, heterogênea – ela não se processa de forma linear. (OLIVEIRA, 1991, p. 351)

**Romance social.** Pelos motivos expostos acima, e por oferecerem uma representação realista da vida brasileira, os principais cineastas brasileiros contemporâneos foram buscar inspiração na literatura. O cinema engajado dos anos 50 queria definir seu reconhecimento do real numa perspectiva similar à do romance social. Não propriamente o social da ficção urbano paulistana (do movimento modernista de 1922), mas o social do romance nordestino (dos anos de 1930 a 1940). Nas décadas anteriores,

houve muitos projetos (*Mar Morto, O quinze*) e alguns malogros (*Terras do sem fim*), embora já contássemos com um rol de obras vigorosas dignas de figurar no panteão da prosa das Américas e capazes de proporcionar recriações cinematográficas magistrais - desde as “rapsódias” de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Graça Aranha até às dramatizações de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Américo, passando pelo épicos do regionalismo gauchesco de Érico Veríssimo e as crônicas urbanas de Lima Barreto e dos “subterrâneos da liberdade” de Jorge Amado. Com o conceito do romance social, o cinema buscava encontrar sua imagem do real.

Este romance social que impressionava os cineastas pela força desmistificadora se impôs por uma interpretação do real que, conforme Antônio Cândido (1987), “precede a tomada de consciência dos economistas e políticos ao mostrar aos brasileiros questões sociais” (seca, banditismo, sofrimento, miséria, sacrifício). No Rio de Janeiro e em São Paulo, Nelson e Alex descobrirão o romance do Nordeste – e especialmente Graciliano e Jorge Amado, cujas histórias servirão de matéria-prima para alguns de seus melhores filmes.<sup>58</sup> O romance social interessava aos dois futuros diretores, e a outros à mesma época e mais tarde, não apenas pela grandeza artística, mas pela forma de expressão ideológica. Em Graciliano e Amado, o social não se reduz ao descritivo e ao interpretativo, mas também ao reivindicativo. Por isso, da idéia do social, muitos escritores passaram para a idéia da revolução social. Pode-se dizer que enquanto o modernismo viveu sob o signo da Terra; o romance social viverá sob o signo da Sociedade – da Política. A literatura, que tinha sido um meio de conhecimento, de interpretação ou de expressão da terra, se transformara em instrumento de conscientização. O romance passara então a ser avaliado menos pelo aspecto literário do que pelo conteúdo “revolucionário”. Classificava-se a obra de arte sumariamente em duas rubricas apenas: “reacionária” ou “progressista”.

Sabemos, então, que Nelson e Alex admiravam o romance social porque o consideravam paradigma para seus filmes realistas – e também porque era escrito por militantes comunistas. O partido tinha, de fato, uma posição categórica no concernente à ficção romanesca (o “realismo socialista”, dogma estético, jdanovismo), porém era ambivalente com respeito a estratégias políticas (uma montanha russa ideológica,

---

<sup>58</sup> Ambos conheceram Graciliano e ficaram impressionados com o apreço dele pelo cinema. Alex queria filmar *Vidas secas*, que ficou com Néelson – cuja pretensão era, na verdade, adaptar *São Bernardo*. Sobre essa relação dos dois cineastas com o escritor, há passagens em *O processo do Cinema Novo*, coletânea de textos de Alex organizada por José Carlos Avellar, e referências em *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Dênis de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

acionada ao longe, cf. Prestes). O que fazer? Antes de seguirmos adiante elaborando possíveis explicações ou respostas para a desafiadora indagação de Lenine, recordemos Euclides da Cunha. O autor de *Os sertões* nos legou uma preciosa lição sobre processos de desvendamento do real: “Escrevemos todas as variáveis de uma fórmula intrincada, traduzindo o nosso problema; mas não desvendamos todas as incógnitas”. Uma dessas incógnitas era o vaivém ideológico-partidário do PCB. .

Tendo estabelecido uma conexão inspiradora com a tradição literária (o romance social), duas possibilidades se apresentavam a Nelson e Alex para acertar o passo com relação ao processo de criação cinematográfica e no tocante à ação a ser desenvolvida no terreno partidário: precisavam saber em que condições industriais entrariam na atividade (ou seja, como dialogariam com a ideologia desenvolvimentista que ganhava força) e que tipo de proposição teórica fundamentaria sua intervenção (a ideologia política). Vejamos primeiro como era a ligação deles com a teoria marxista-leninista.

### **2.2.2. Perspectivas ideológicas para a ação**

Em nosso ponto de vista, o Estado retira sua força da conscientização das massas. Ele se fortalece quando as massas conhecem cada coisa, podem julgar qualquer coisa e abordar todas as coisas de forma consciente – Lenine.

Em contraposição às gerações anteriores de realizadores cariocas (de Gonzaga, de Mauro, de Benedetti, de Burle, de Macedo, de Fenelon), influenciados pela estética alienígena (o cinema americano, o cinema francês), a turma da década de 1950 (quer dizer, Nelson e Alex, em primeiro lugar) visava fazer do realismo, em suas variadas acepções (realismo socialista, realismo crítico) a pedra de toque de seu empreendimento artístico (a proposição de um cinema brasileiro relacionado com a realidade que se pretendia transformar). No bojo desse projeto, estava um acerto de contas com a tradição (a herança cinematográfica) e uma reorientação ideológica (um conhecimento do marxismo autêntico). A revisão do passado não implicava maiores obstáculos, devido à mencionada modéstia do legado. Na mudança de curso ideológico, é que começavam as dificuldades. Nelson e Alex pertenciam a um partido ortodoxo em matéria de disciplina e que não admitia desvios, sobretudo na conjuntura (apogeu da Guerra Fria, momento de transição política no Brasil).

Ambos, Alex e Nelson, pertenciam à *intelligentsia*. Embora o PCB tivesse em suas fileiras muitos intelectuais (escritores, jornalistas, professores, advogados, médicos) e recrutasse fortemente nas classes médias (sobretudo na época gloriosa, antes da proscrição), eram poucos os profissionais em atividade no cinema. Por outro lado, o partido não contava com grandes teóricos. Nem entre seus principais dirigentes. Alguns só publicaram trabalhos relevantes depois de romper com o partido (caso de Leôncio Basbaum, Heitor Ferreira Lima, Jacob Gorender etc.). Os raros teóricos e pesquisadores marxistas, por motivos óbvios, divergiam constantemente da direção do partido (caso de Caio Prado Jr.). O dogmatismo e o praticismo stalinista eram privilegiados com respeito à atividade intelectual, quase sempre vista com suspeita. Tanto assim que raros intelectuais chegaram a fazer parte da cúpula partidária em seus variados momentos.

***Diamat e istmat.*** O PC soviético impunha uma linha rígida em matéria de teoria. O *diktat* ideológico dificultava a emergência de um pensamento marxista próprio dentro dos partidos nacionais. Assim, numa tendência generalizada, a formação dos quadros comunistas – tanto no Brasil como na França ou na Itália dessa época – se limitava a leituras mecânicas de manuais sobre o materialismo dialético (*diamat*) e o materialismo histórico (*istmat*) ou a compêndios elaborados segundo a ideologia soviética, quer dizer, stalinista. Mesmo franceses e italianos, com toda uma tradição de leitura dos clássicos da política, eram obrigados à dieta “filosófica” do marxismo *made in* Moscou.<sup>59</sup>

Na URSS, as doutrinas mencionadas acima (*diamat, istmat*) eram repassadas obrigatoriamente em escolas e, mais tarde, expandidas na doutrinação da militância comunista mundial. Na descrição de Georges Nivat (1994), “professores” inofensivos, estúpidos ou perversos transformavam o ensino do materialismo marxista numa versão do ensino religioso das Sagradas Escrituras, em suas duas partes ou testamentos”: o materialismo histórico (*istoritcheski materializm*) e o materialismo dialético (*dialekticheski materializm*). O *istmat* ensinava então, através de questões sucintas e respostas catequéticas, o materialismo dos gregos, de Lucrécio, de Spinoza, de [Pierre] Bayle e La Mettrie no século XVIII. Já o *diamat*, era o resultado do encontro do materialismo clássico, que ainda ignorava a contribuição da dialética, com a dialética hegeliana, que ainda ignorava as virtudes do materialismo. (NIVAT, 1994, p. 56)

---

<sup>59</sup> Em seu *Essai sur La signification politique du cinema: l'exemple français, de la libération aux événements du mai 1968*, Jean Pivasset dissecou a subordinação do cinema francês aos soviéticos, antes e durante a guerra fria, e mostra o “marxismo de algibeira” na formação dos quadros do PC.

O *diamat* e o *istmat* eram disciplinas seminais na explicação da realidade. Num prodigioso malabarismo epistemológico, Ivan Andreev, da Academia das Ciências da URSS e do Instituto de Filosofia, ressaltava que “o sublime mérito dos clássicos do marxismo-leninismo consiste precisamente no fato de que criaram um sistema filosófico onde a dialética tornou-se materialista e o materialismo tornou-se dialético”. Os teóricos do Comitê Central do PCUS determinavam a “linha geral”, em questões abstratas de filosofia, programa econômico ou política internacional. Na sua catequese, Lenine tinha mostrado a pureza do caminho dialético ao proclamar que as convicções políticas de Hegel nada tinham a ver com sua doutrina profunda: ele era materialista sem saber. E é no fundo o que ensinava o *diamat*: a maleabilidade do real. O próprio Stalin, ele também um teórico, já tinha preconizado que o método dialético deveria considerar a vida em seu movimento ininterrupto na realidade, na destruição e na construção.

Só o *diamat* podia explicar a política, proclamavam os teóricos do PCUS. E para dominar a teoria marxista-leninista não bastava intuição ou fé ideológica. Conforme ensinava o professor Andreev, era necessário enriquecer a teoria com as experiências do movimento revolucionário e as idéias dos filósofos progressistas. Por isso foram incluídos no catecismo do materialismo dialético (*dialekticheski materializm*) os gregos Lucrécio e Heráclito, mas excluídas doutrinas como o kantismo (que se devia conhecer, mas por antítese): Kant – sentenciava Andreev - não tinha superado sua inclinação para o idealismo e a religião, embora se interessasse pelo materialismo e a ciência. As grandes leis do *diamat* eram a lei da negação da negação e a da dialética do processo cognitivo. A práxis era o fundamento do conhecimento e o critério da verdade.

**Versão brasileira.** Em que medida o *diamat* e o *istmat* contribuíram para a práxis dos nossos comunistas, entre os quais Alex Vianny e Nelson Pereira dos Santos? Mesmo sem alusão direta a essas disciplinas, Sérgio Joaquim Rückert (1988) fez um elucidativo inventário da educação dos militantes do PCB entre 1950 e 1956. O ponto de partida de Rückert é o “Relatório Jdanov”, que contrapôs o “mundo socialista” ao “mundo capitalista” na realidade do pós-guerra. No âmbito brasileiro, a tradução dessa política se expressou através do célebre “Manifesto de agosto de 50”, que colocava classe contra classe e proclamava a tomada do poder como o fim próximo da ação política. Para atingir este objetivo, o militante tinha que aprender o “catecismo”.

O processo de mobilização dos militantes seria ensinado na chamada “escola de quadros”. Nela, os comunistas (militantes ou simpatizantes) deveriam assimilar, obrigatoriamente, as noções sobre a *diamat* e a *istmat*. Antes, porém, precisavam

estudar atentamente as diretivas do Partido, “apresentadas como a revelação da “verdade” trazida á luz pelos “guias revolucionários” soviéticos que delegavam a tradução brasileira aos dirigentes da organização em nosso país. Quais eram eles? Precipualemente, Luís Carlos Prestes e Diógenes Arruda Câmara. Ambos personalizavam esse momento da vida do PCB e impunham a hegemonia da facção constituída nos primórdios dos anos 1940. Esses dois nomes silenciavam todas as vozes discordantes:

Os escritos mais importantes – artigos, informes políticos, manifestos – invariavelmente contavam com suas assinaturas, revelando outro aspecto significativo: uma concentração de poder inusitada, mesmo para um partido que encontrava na centralização das decisões e da prática política uma virtude ímpar da vida política. (RÜCKERT, 1988, p. 196) <sup>60</sup>

A rigidez dogmática da “filosofia” stalinista, vista como “centro inspirador (origem e verdade)” da atividade partidária, impedia o debate franco, a troca de opiniões e os eventuais antagonismos. A coação ideológica, a aceitação da hierarquia, colocava os militantes numa situação análoga à dos prisioneiros da caverna platônica. Impostos de fora e incorporados sem questionamento ao pensamento e à práxis da militância (tanto no que se refere às táticas políticas como na problematização dos problemas da cultura), tais princípios deixaram de ser dialéticos para se tornar ideologicamente negativos.

Conicionados por uma formação ideológica obtusa, os intelectuais comunistas da área do cinema foram mobilizados para as discussões públicas em São Paulo e no Rio de Janeiro sem outro conhecimento além das “diretivas” do partido.<sup>61</sup> Por isso, na formulação das teses cinematográficas, a ideologia marxista só aparece alusivamente. Faltava-lhes fundamentação teórica e visão objetiva da conjuntura histórica. Alex, protagonista de primeiro plano nos debates e proposições de metas, revela que na verdade tanto ele como seus companheiros de partido tinham um conhecimento limitado ou vago da realidade das coisas. Ainda assim, estavam convencidos das posições a tomar. A principal convicção: todos deveriam combater o subdesenvolvimento que afligia o Brasil, país atado “às malhas do imperialismo”. No entanto, para mudar essa situação, no âmbito do cinema, as iniciativas eram genéricas, conforme justifica Alex:

---

<sup>60</sup> Sobre essa fase doutrinária do PCB, ver o ensaio Sérgio Joaquim Rückert “Persuasão e ordem: a escola de quadros do Partido Comunista do Brasil na década de 50”, in *Ciências sociais hoje*, 1988. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais/ANPOCS, 1988, p. 196-218.

<sup>61</sup> Depois das mesas-redondas, houve o Congresso Paulista, em 1951, o I Congresso Nacional da Indústria Cinematográfica em 1952, no Rio de Janeiro, e o II Congresso Nacional, em São Paulo, em fins de 1953. O levantamento desses congressos foi feito por estudiosos paulistas no âmbito da universidade.

Aplicávamos tal qual ao cinema um esquema válido para qualquer campo, para o Brasil e os países subdesenvolvidos em geral, para o cinema brasileiro como para o cinema de qualquer outro país na nossa situação. O cinema nacional era sufocado e boicotado pelo cinema estrangeiro, especificamente o americano. Nos defrontávamos com uma situação típica de domínio imperialista: os americanos eram os donos do nosso mercado, faziam e desfaziam, organizavam-se, mantinham os exibidores sob sujeição, estimulavam a formação de trustes, dominavam totalmente o setor de distribuição de filmes. Nós sabíamos que as coisas eram assim, então era necessário arranjar dados que comprovassem isso tudo, fazer análises que mostrassem a aplicabilidade do esquema geral interpretativo que era o da esquerda da época à situação específica do cinema. (ALEX apud GALVÃO, p. 200)

Sem uma sólida formação teórica, os militantes comunistas limitavam suas formulações de mudanças no cinema a esquemas interpretativos permeados de presunções genéricas, como ressaltou Alex. No entanto, ele, como outros intelectuais e militantes, captaram no mundo das idéias em curso uma teorização singular, que conjugava pregações emancipatórias e uma ênfase na ideologia.

**Ideologia isebiana.** Tais idéias não se originavam do Credo soviético, mas do ISEB. Nesse instituto, teóricos liberais ou estudiosos do marxismo como Hélio Jaguaribe e Álvaro Vieira Pinto, Guerreiro Ramos e Roland Corbisier (além do comunista Nelson Werneck Sodré), atribuíam à ideologia “uma força de mudança” e ressaltavam a importância do desenvolvimentismo. Vieira Pinto sustentava que os fatores ideológicos conduzem o processo de desenvolvimento e, portanto, “sem ideologias do desenvolvimento não há desenvolvimento nacional”. Para ele, as idéias poderiam mobilizar forças consideráveis num processo de compreensão da realidade nacional ou de elaboração de qualquer projeto de modificá-la (PINTO, p. 21). Corbisier, afirmava, por sua vez, que “não há movimento revolucionário sem teoria do movimento revolucionário”, e por conseguinte “não haverá desenvolvimento sem uma formulação prévia da idéia de desenvolvimento nacional”<sup>62</sup>.

Certamente que nos debates nesses anos 50, ao colocar-se como “arautos de uma gesta emancipadora”, Nelson e Alex levaram em consideração, para reivindicá-las ou rejeitá-las, as teses isebianas do desenvolvimentismo. E como marxistas viam no desenvolvimento da infra-estrutura um instrumento para a criação de filmes brasileiros capazes de abordar problemas cruciais como as reformas de base, o fim da dependência do estrangeiro, a afirmação da nossa cultura, a redescoberta da identidade nacional.

---

<sup>62</sup> Roland Corbisier, citado por Caio Navarro de Toledo, *ISEB: fábrica das ideologias*, São Paulo: Ática, 1978, p. 37.

Nacionalistas, esses cineastas em gestação defendiam a “socialização dos meios de produção” e uma mudança radical nas relações de produção como único caminho para a existência de uma cinematografia independente. Por isso, menosprezavam qualquer “planejamento tecnocrático” nos moldes daquele adotado na Vera Cruz<sup>63</sup> e descartavam o modelo de produção autóctone da Atlântida – caracterizado como uma “monocultura da chanchada”, uma produção sem maior diversificação.

A criação de um cinema autônomo, diversificado e criativo implicava planejamento e organicidade, ou seja, implicava uma industrialização que, malgrado a desconfiança da crítica e o desdém das elites, existia na Atlântida com a realização regular de comédias e melodramas. Esse cinema de fácil comunicação popular, porém, não interessava aos comunistas cariocas. Por outro lado, a industrialização empreendida nos termos da ideologia desenvolvimentista lhes parecia suspeita, pois encobria “um projeto de tendência tecnocrática”. Para eles, adversários da Vera Cruz, expressão da ideologia industrializante, o planejamento centralizador (nas mãos dos irmãos Franco e Carlo Zampari) inviabilizava uma produção orgânica - sem mencionar o fato de que, na avaliação de Nelson e Alex, os profissionais contratados (em sua maioria estrangeiros) careciam de conhecimento da realidade brasileira e de maior intimidade com a sétima arte.<sup>64</sup> A ideologia desenvolvimentista deveria nortear “o projeto de constituição de uma cultura brasileira onde coincidissem os estilos primários de sociabilidade, as representações da identidade e a autonomia política”. (PÉCAUT, op. cit., p. 119)

Quando essas idéias começaram a circular, o Brasil vivia a febre do desenvolvimentismo. A industrialização tornou-se o alfa e o ômega das políticas governamentais. O processo de substituição de importações atingia seu limite em diversos setores - menos no cinema, já que o mercado continuava a absorver o grosso dos produtos hollywoodianos e europeus. Nas transformações estruturais em curso, o estímulo à produção de filmes e a criação de uma indústria foram relegados a segundo plano. A ideologia desenvolvimentista não contemplava o audiovisual que, não obstante, ocupava lugar proeminente na estratégia de dominação dos Estados Unidos.

---

<sup>63</sup> O mito da organização da Vera Cruz foi desmascarado tempos depois pela quase totalidade dos participantes da empreitada. O próprio mentor da produção da companhia, Alberto Cavalcanti, afirmaria que na Vera Cruz existia “alergia a planejamento” e imperava a desorganização.

<sup>64</sup> Segundo uma confidência pitoresca, e não confirmada, de Galileu Garcia, os diretores da Vera Cruz (Adolfo Celi, Luciano Salce, Gianni Pons, Flaminio Bollini Cerrri) procuravam aprender a técnica lendo a versão italiana do *Tratado da Realização Cinematográfica*, do soviético Lev Kulechov, verdadeira cartilha para os neófitos da teoria e da prática. Ver Maria Rita Galvão. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981, p. 138.

Desde 1953, o País buscava autonomia em petróleo (com a criação da Petrobrás) e abria caminho para a indústria automobilística estrangeira. Os economistas e técnicos estatais, inspirados pela Comissão Econômica para a América Latina, da ONU (a CEPAL) e o Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico (BNDE, criado em 1952), nem tomaram conhecimento da possibilidade de ajudar o Brasil a ter seu cinema.

As pressões da categoria cinematográfica foram tímidas ou insuficientes para, ao menos, garantir uma ampliação da nossa presença na tela. Nos seus programas de desenvolvimento, os olhos do governo estavam voltados para a industrialização e o atendimento às exigências das classes médias, que perdiam terreno para um operariado emergente. Às voltas com a forte insatisfação do funcionalismo e as tensões sociais nas áreas urbanas mais avançadas, o Governo JK adota uma linha de ação que contemplava a retórica do desenvolvimento industrial (o “Programa de Metas”) como fulcro da expansão da economia global no Brasil. Ganhava pontos de apoio nas elites e no setor urbano-industrial enquanto optava por adiar a transformação do setor rural. Quer dizer, com esperteza macunaímica, JK mantinha o homem do campo na eterna condição de *jeca tatu*. Gabriel Cohn, interpretando a estratégia de JK, constata que ao nível político ela foi bem sucedida, pois entre 1955 e 1961 houve uma expansão industrial de cerca de 80 por cento - e “o que é mais importante, com predominância da produção de bens de capital (siderurgia, indústria mecânica, de material de transporte etc.)”.

Numa sociedade afetada por fortes desequilíbrios econômicos e sociais, como a brasileira, a mobilização política em nome da industrialização, do rápido desenvolvimento nacional, efetuada na década de 50, deixou marcas e cobrou o seu preço, em termos de recrudescimento das tensões sociais, quando as metas não puderam ser atingidas. Depois do trágico retorno de Getúlio ao poder, o Brasil mergulha numa caverna assombrada por golpes de todas as proporções (o Vice-Presidente Café Filho assume o governo, os militares se alvoroçam, as oligarquias agitam as bandeiras do conservadorismo mais reacionário, o País ganha um dirigente, JK, pelo voto direto). Há o que comemorar? O país continua a viver em sobressalto – e no atraso.

**O visionário JK.** Em uma radiografia do decênio, Franklin de Oliveira (1962) acusa o esclerosamento das elites, a indiferenciação social dos grandes partidos e os anacronismos econômicos de serem os principais obstáculos à transformação do País. E não poupa o “apóstolo do desenvolvimentismo”, o Presidente Juscelino Kubitschek, que tinha entre seus mentores ideólogos do ISEB.

Expressão contraditória desse período de anacronismos e ilusionismo, JK foi ao mesmo tempo o visionário que transferiu a capital para o planalto central e o governante que abriu as portas do Brasil ao capital estrangeiro. Enquanto submetia o cineasta a dieta de flagelado, JK recebia os *tycoons* da Motion Picture e beldades hollywoodianas. Ao charme do político se rendeu até Nelson Pereira dos Santos, que permitiu a JK explorar em sua campanha presidencial a proibição de *Rio 40 graus*. Mas à contabilidade de JK não se debitou nenhum amparo concreto ao nosso cinema. A ideologia desenvolvimentista do “50 anos em 5” relegou às catacumbas um setor cujas imagens poderiam contribuir para oferecer uma visão dinâmica do país. JK só tinha olhos para as linhas de montagem de caminhões e automóveis, e nunca dava atenção para a linha de confecção de produtos fílmicos.

### 2.2.3. O (quase) cinema dos comunistas

O filme [*24 anos de lutas*] é a narração do heroísmo, das lutas e das magníficas vitórias do nosso Partido [Comunista]. E o admirável é que, ao mesmo tempo, é uma afirmação de bom cinema, de verdadeira arte cinematográfica colocada a serviço do povo – Jorge Amado.

Assim, em meados dos anos 50, no que seria um decênio do desenvolvimentismo, o cinema brasileiro estava longe de ser uma atividade “organizada, abrangente e forte”, com segmentos de criação significativos e duradouros. Historicamente, as desigualdades eram acintosas. Em alguns estados ou regiões, houve ciclos de produção de curta duração e qualidade desigual. Mas, ao contrário do que acontecia na economia em geral, no cinema os “ciclos”, crises ou fluxos e reflexos não assinalavam uma ampliação ou diversificação do sistema de produção nem uma ampliação do mercado. Não havia uma totalidade expressiva que caracterizasse uma organicidade do nosso cinema.

O todo, logo, não era “uma expressão razoável das partes – se admitimos que o todo pode ser uma expressão na qual as partes também se realizam e desenvolvem” (Ianni, 1996, p. 177). Vistas em conjunto e em suas relações mútuas reais, as companhias em atividade no Rio de Janeiro e em São Paulo apresentavam-se como um conglomerado heterogêneo, contraditório, disparatado. Desse modo, podemos dizer que no pós-guerra e nos anos subseqüentes o cinema brasileiro continuava a ser uma vasta desarticulação. Ou, para usar de novo uma expressão de Ianni, o todo parecia “uma expressão diversa, estranha, alheia às partes”. E as forças da dispersão freqüentemente se impõem àquelas que atuam no sentido da integração. (IANNI, op. cit., p. 178)

E como as políticas adotadas pelo poder central não se destinavam a dinamizar o cinema brasileiro, no sentido de estabilizar ou reduzir as desigualdades frente a outras cinematografias mais poderosas, particularmente a norte-americana, o campo ficava aberto a toda sorte de aventuras. A criação da Vera Cruz, por exemplo, resultou mais da empolgação ufanista de Zampari do que da efetiva disposição de conquistar o mercado interno e disputar espaço com os estrangeiros. Era previsível, portanto, o malogro dessa experiência – e das que seguiram, da Maristela, da Mutifilmes. Mas, ao contrário do que parecia, os adversários da Vera Cruz não pretendiam afundá-la. A intenção era pressionar com vistas a um rearranjo de ideários e de forças pelos quais os produtores independentes também teriam seu espaço no jogo de poder. A estratégia não funcionou – e sem acordo, Zampari saiu de cena desacreditado, endividado, falido,

Com o fiasco veracruziano, a problemática do cinema brasileiro voltou à conjuntura anterior, à desarticulação predominando sobre a integração. Desse embate, porém, resultou algo positivo: a emergência de uma mentalidade independentista que levou à proliferação de experiências isoladas no eixo Rio-São Paulo. Renato Pompeu (1986) observa que naquilo que em dialética se chama desenvolvimento desigual e combinado, há determinações dinâmicas: isto é, fatores que possibilitam um avanço numa fase podem criar condições de atraso na fase seguinte. E inversamente. O projeto industrialista da Vera Cruz, supostamente uma avanço, fracassou; contudo, isso não representou necessariamente um atraso, um fator de estagnação. O que à época foi visto como retrocesso terminou sendo fator estimulante para a produção nacional. Os independentes se animaram. De todos os lados surgiram iniciativas visando a produção de filmes. Esperava-se que o PCB se mobilizasse nesse sentido.

**Cinema legal.** As primeiras experiências cinematográficas dos comunistas brasileiros ocorreram em 1945, quando o partido reconquistou a almejada legalidade. A realização de filmes se inscrevia dentro de uma política cultural mais ampla, que obviamente não privilegiava o cinema. O ponto de partida teve lugar a 7 de junho de 1945, no cinema Capitólio, modesta sala da Cinelândia, onde foi exibido um curta-metragem de Ruy Santos sobre o histórico comício de Prestes no estádio do Vasco da Gama, em São Januário. Com feição de cinejornal, o curta-metragem fora produzido pelo jornal comunista *Tribuna Popular* para inaugurar um “serviço informativo através

do cinema”<sup>65</sup>. Fazer cinejornais não significava nada demais: havia em cada esquina do Rio uma produtora desse tipo de serviço (“cavação”, como se dizia desdenhosamente no jargão da categoria). O diferencial do cinejornal da *Tribuna Popular* consistia em que era instrumento de propaganda explícita do PCB. Foi algo dessa modalidade que a ABI exibiu, a 16 de novembro: o *short Marcha para a Democracia*, que documentava uma bem-sucedida viagem de Prestes a São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

Existem poucas informações relevantes sobre os demais produtos da *Tribuna Popular*. Sabe-se, contudo, que Ruy Santos, experiente fotógrafo, celebrado por seu trabalho em dezenas de curtas (de temática social ou regional) e alguns longas (*Estrela da manhã* e *O saci*, por exemplo), se associou ao arquiteto Oscar Niemeyer na criação de uma produtora, a Liberdade Filmes.<sup>66</sup> Ambos visavam vãos maiores, fora do âmbito dos cinejornais. Com material filmado para a *Tribuna Popular*, a Liberdade Filmes realizou o documentário *O Comício de Prestes no Pacaembu* e o ainda mais ambicioso *24 Anos de Luta*, reconstituição da história do PCB e de sua organização no pós-guerra.

Depois de uma campanha financeira promovida por Oscar Niemeyer, no Rio, e Jorge Amado, em São Paulo, Ruy Santos dirige e fotografa entre 1945-1946 o longa-metragem *24 Anos de Luta*. Trata-se de uma peça importante para a visibilidade dos comunistas, na euforia da volta à legalidade. Os dados sobre a realização são eloqüentes. Além de material de farto material de atualidade (*shorts* oriundos do arquivo da *Tribuna Popular*), o filme reconstituía nos estúdios da Cinédia passagens históricas. O roteiro e o texto foram escritos por Astrogildo Pereira, intelectual influente no PCB. Com 1h20m de duração, narração de Amarílio Vasconcelos e música de Gustav Mahler, o documentário conta com depoimentos de figuras-chave do partido, como Prestes, Jorge Amado e o próprio Astrogildo, entre outros.

No Rio Grande do Sul, Ruy Santos reconstituiu a fundação do partido. Já o embarque para a Conferência da Mantiqueira foi reproduzido na Estação de Barão de Mauá, da Estrada de Ferro Leopoldina, no Rio de Janeiro. Na criteriosa descrição de Canelas Rubin<sup>67</sup>, *24 Anos de Luta* começa com Jorge Amado falando sobre a importância do partido, aparecendo em seguida as passagens históricas reconstituídas.

---

<sup>65</sup> Cf. Antonio Albino Canelas Rubin. “O Partido Comunista e o Cinema no Brasil”. In: *Caderno de Cinema*, n. 5. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro/MinC, maio 1988, p. 51. Este texto é parte da tese de doutorado “Partido Comunista, Cultura e Política Cultural”, apresentada à USP em 1986/1987.

<sup>66</sup> Antes dessa experiência na Liberdade Filmes, alguns comunistas já tinham envolvimento com o cinema. Em 1939, Ruy Santos e Jorge Amado realizaram em Salvador o documentário *Itapoan*. E com o pintor Carlos Scliar como diretor, Ruy Santos fotografou o curta *Escadas*, em 1944.

<sup>67</sup> Canelas Rubin, op. cit., p. 52.

Depois, surgem imagens das campanhas pela anistia e pela constituinte, a saída de Prestes da prisão e os grandes comícios realizados a 23 de maio de 1945, no estádio de São Januário, no Rio; o de 15 de julho de 1945 no Pacaembu. Também há imagens dos comícios de Recife, Salvador e Maceió e o do dia 23 de maio de 1946, no Largo da Carioca, no Rio, quando a polícia assassinou Zélia Magalhães e feriu inúmeras pessoas. O filme termina com imagens de bandeiras comunistas agitadas durante um ato público.

Apesar de ter sua exibição restrita ao auditório da Associação Brasileira de Imprensa, no Rio, e ao Cine São João, em São Paulo, *24 anos de luta* teve “grande sucesso de público”, segundo a imprensa comunista. Animado com a receptividade, no início de 1947 o partido pediu autorização à Censura Federal para mostrá-lo em todo o País. A demora na liberação do certificado leva os deputados Jorge Amado e Gervásio Amado a pedirem explicações sobre a arbitrariedade do governo de usar a censura para “impedir que um partido político desenvolva sua propaganda”. O pedido de explicação foi ignorado: em 1947, o Governo Dutra cassou o registro do PC no seguinte fez o mesmo com os mandatos dos parlamentares comunistas. O filme foi retido definitivamente pela Censura. Os negativos, depositados na Cinédia, foram queimados pelo dono da companhia Adhemar Gonzaga após o golpe militar de 1964. E a única cópia disponível se extraviou na Tchecoslováquia. De *24 anos de luta* restam somente registros na imprensa do partido e depoimentos como o de Jorge Amado:

O filme de Ruy Santos vai ficar como um documento histórico. E isso acontece pela primeira vez na história do nosso cinema e de nossos partidos políticos. É biografia de um partido através da imagem de uma áspera luta a serviço do povo e da classe operária. [...] A luta sem solução de continuidade por melhores condições de vida para o nosso povo, pela sua educação política, pelo progresso do Brasil, levada a cabo pelo Partido durante esse quarto de século está fixada no filme [ que narra uma ] vida rica de sacrifícios e de heroísmos, decorrendo nos subterrâneos e nos cárceres, mas também nas praças públicas. [...] O filme é a narração desse heroísmo, das lutas e das magníficas vitórias do nosso Partido. E o admirável é que, ao mesmo tempo, *24 anos de lutas* é uma afirmação de bom cinema, de verdadeira arte cinematográfica, colocada a serviço do povo. (AMADO, 1946, p. 12)<sup>68</sup>

Depois que o PCB foi colocado na ilegalidade, a repressão, a censura e a falta de recursos financeiros impediram a Liberdade Filmes de continuar a produzir até singelos cinejornais e *shorts*. Nem por isso desapareceu da tela o ideário comunista. Ecos das

---

<sup>68</sup> No recorte deste texto de Jorge Amado, publicado no jornal *Imprensa Popular*, e que nos foi cedido pelo próprio diretor do filme, não consta a data.

aspirações, atitudes e sentimentos socialistas são perceptíveis nos filmes de Moacyr Fenelon e José Carlos Burle, e nas histórias e roteiros de Alinor Azevedo, ainda que suas idéias estivessem submetidas às contingências comerciais de suas produções na Atlântida e em companhias independentes. Entre 1948 e 1950, o ativo crítico cinematográfico Jonald (pseudônimo do médico Osvaldo Marques de Oliveira, simpatizante do PCB) resolve enfrentar o desafio de dirigir filmes. E com argumento de Jorge Amado e roteiro do também fotógrafo Ruy Santos realiza *Estrela da manhã*.

A caprichada produção, com música de Ramadés Gnattali e canções de Dorival Caymmi, denotava a inabilidade do diretor estreante, porém confirmava a extraordinária sensibilidade do fotógrafo, cujas imagens foram comparadas às do celebrado iluminador mexicano Gabriel Figueroa. O virtuosismo plástico de Figueroa ganhou fama internacional a partir dos melodramas exóticos que filmou com o diretor Emilio “Índio” Fernández (*Flor silvestre* e *Maria Candelária*, 1943; *A peróla* e *Enamorada*, 1946) e de sua associação com John Ford em *Domínio dos bárbaros* (*The Fugitive*, 1946). A visualidade estática do seu trabalho derivava da tradição do muralismo de Rivera, Orozco e Siqueiros, que combinavam vanguardismo e realismo socialista. Estes elementos também impregnam a cinegrafia de Ruy Santos, que teria provocado admiração até em Orson Welles, quando viu seus curtas ao visitar o Brasil em 1942.

Artistas comunistas ou simpatizantes participaram, ainda, de uma rara experiência brasileira de filme adulto sobre o universo das crianças, *O saci*. Realizado pelo estreante Rodolfo Nanni entre 1951-1952, com modestos recursos materiais e espírito humanista, *O saci* se inspirava numa história de Monteiro Lobato, adaptada pelo comunista Artur Neves. Na equipe, além do fotógrafo Ruy Santos, estavam militantes do PCB: o compositor Cláudio Santoro, o diretor de produção Alex Viany, o assistente de direção Nelson Pereira dos Santos e o assistente de cenografia e participante do elenco Otávio Araujo. Exibido *hors concours* no Festival de Cannes de 1953, para uma platéia infantil, *O Saci* obteve êxito retumbante, de acordo com as agências noticiosas. No Brasil, a calorosa reação da crítica (que enfatizava a fotografia de Ruy Santos) credencia os integrantes da equipe a desenvolverem projetos próprios, como foi o caso de Nelson e Alex, cujas trajetórias serão examinadas a seguir.

A já mencionada inexistência de uma política cultural do PCB, assim como a indiferença da cúpula partidária pela “batalha do cinema”, não impediu que um punhado de idealistas abrisse outras frentes de luta, além da realização de filmes. Como Lenine, eles acreditavam no poder persuasivo das imagens do cinema, poderoso veículo de

expressão (artística) e comunicação (de idéias) – e uma arma partidária por excelência (conforme asseverava Stalin). O envolvimento da militância transparecia tanto na atividade organizativa do cinema, enquanto atividade econômico/industrial, como na distribuição/exibição. Também era relevante a influência partidária em parte da crítica cinematográfica, para contrabalançar o anticomunismo ferrenho de alguns de seus profissionais mais conhecidos (como Moniz Vianna e Décio Vieira Ottoni, que professavam ódio feroz à “ideologização” dos filmes).

**Frentes de luta.** Outro aspecto a considerar é o da articulação dos cineastas, no Brasil e no exterior. Como sublinhamos no item sobre a Guerra Fria, na batalha pela hegemonia das imagens muitos artistas talentosos foram cooptados, constrangidos ou marginalizados por causa de idéias anticapitalistas – ou puramente humanistas, sociais. O confronto às vezes se travava em festivais, em congressos, em instituições internacionais ou em associações de classe. Nesse período, década de 1950, muitas batalhas cinematográficas extrapolavam o campo da disputa estética para se concentrar num confronto de idéias.<sup>69</sup> Nesse sentido, embora não tivesse a dimensão do europeu ou do norte-americano, nem o peso do soviético, nosso cinema obteve algumas vitórias. Em 1948, Carlos Scliar e Ruy Santos mostraram na União Mundial de Documentaristas o curta *Comício de Prestes no Pacaembu*. Além de elogiado pela fotografia, Ruy foi eleito membro da diretoria da entidade e convidado para trabalhar em produções de comunistas – “companheiros de estrada” como o já então celebrado documentarista holandês Joris Ivens (1898-1989), para quem fotografou a parte brasileira do longa metragem *O canto dos rios (Das Lied der Ströme, 1954)*.<sup>70</sup>

No Brasil, o PC penetra primeiramente na esfera da literatura e das artes plásticas, e mais tarde no cinema. Segundo Alex Vianny, a ação mais consistente teve lugar na Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos, criada no Rio de Janeiro no final dos anos 40 e dirigida por Moacir Fenelon. Em São Paulo, com aspirantes a cineastas, “quase todos do partido”, o PC favorece em 1951 a criação da Associação Paulista de Cinema (APC), entidade que apesar de vida efêmera teve marcante atuação nos congressos que formularam teses sobre o desenvolvimento da

---

<sup>69</sup> Ver a propósito Frances Stonor Saunders *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. Nova York: The New Press, 1999.

<sup>70</sup> Esse documentário tem como tema o curso de seis grandes rios, os maiores do planeta: o Mississipi, o Amazonas, o Nilo, o Ganges, o Volga e o Yang Tsé-Kiang. Bertolt Brecht escreveu um poema-canção para cada rio, e o compositor soviético Dimitri Shostakovitch compôs a música.

indústria fílmica.<sup>71</sup> Muitas das proposições derivavam do projeto apresentado no Congresso pelo então deputado Jorge Amado. Outras resoluções apontavam ao Governo Vargas medidas de incentivo à produção, distribuição e exibição. Mas, paradoxalmente, essas proposições limitavam o controle governamental – controle que, aliás, constituía o foco central das críticas da categoria ao projeto de Alberto Cavalcanti<sup>72</sup>. As propostas resultantes desses congressos permaneceriam, em sua essência, na maioria das decisões tomadas nos encontros e congressos posteriores – e que tinham inspiração comunista.

No I Congresso, promovido em 1951 pela Associação Paulista de Cinema, uma das teses mais polêmicas foi a de Nelson Pereira dos Santos sobre “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”. Mas foi o crítico Carlos Ortiz, um dos organizadores do congresso, quem desencadeou a fúria dos conservadores ao formular uma “definição do filme nacional”. Ambas as proposições tocavam em pontos-chave: a temática que precisávamos (a realidade, o povo) e a descaracterização que não nos interessava (o filme cosmopolita, feito por estrangeiros). Os trabalhos dos militantes do PC tinham sido objeto de discussões no partido, que os ajustava à linha cultural jdanovista, visto que, segundo Alex Viany, o PCB não tinha uma política específica para o cinema.

Embora as teses tivessem sido matizadas para não inflamar os ânimos dos profissionais da área que se consideravam apolíticos, a imprensa anticomunista foi implacável na cobertura desses encontros. Na revista *Anhembi*, Benedito J. Duarte acusa o encontro de influência comunista, devido à presença entre os organizadores de pessoas “adstritas ao infra-vermelho do sectarismo ideológico” (“Um pseudo congresso de cinema e outras coisas parecidas”, n. 18, maio de 1952, p. 588). O crítico voltaria à carga ao fazer restrições à carta de princípios aprovada no Congresso, porém respirava aliviado com o malogro das tentativas de “*avermelhar* o Congresso”. A estratégia de conciliação do PC não funcionou: a direita rechaçou qualquer acordo para conferir autonomia ao nosso cinema e restringir a ocupação do mercado pelos estrangeiros. Assim, tópicos centrais das intervenções, como nacionalismo e realismo, foram descartados como teses dos “perigosos comunistas”.

Ainda em 1951 se verifica outro confronto entre os ideólogos do nacional-popular e os defensores do universal-cosmopolita. Dessa vez, o cenário foi o Rio de Janeiro: no I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, Moacyr Fenelon lidera a

---

<sup>71</sup> Depoimento de Alex Viany a Canelas Rubim, no Rio de Janeiro, 4 de julho de 1986.

<sup>72</sup> “Resoluções e debates: cinema nacional”. *Para Todos*. Rio de Janeiro, n. 13/14, out./nov.1951, p. 22-23.

aprovação de teses defendidas pela revista *Fundamentos*, publicação paulista onde se expressavam jovens críticos e cineastas ligados ao PC. Nas resoluções do Congresso foram reforçadas as proposições em favor de um cinema brasileiro comprometido com “a cultura nacional e a aspiração de nosso povo em seus desejos de paz, progresso e liberdade”. No plano concreto, definia as características do filme nacional, sugeria o uso de temas brasileiros e reivindicava medidas protecionistas da produção (facilidade de financiamentos, isenção de impostos para a importação de materiais cinematográficos, incentivo à fabricação destes materiais no Brasil, criação de uma escola nacional etc.).

A frente carioca-paulista voltou a ser ativada por ocasião do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro realizado em São Paulo, no fim de 1952. Convocado pela APC e o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, sediado no Rio, o evento começa com um manifesto que denuncia a “gravíssima crise” por que passa a indústria cinematográfica brasileira. Para enfrentar essa crise, os profissionais discutiram entre outros tópicos uma revisão da lei de proporcionalidade – para cada oito fitas estrangeiras exibidas era obrigatória a exibição de uma brasileira.

**Bandeiras ideológicas.** A defesa do filme brasileiro não ficou circunscrita aos congressos e entidades da categoria. Os comunistas levaram a questão ao I Congresso Nacional de Intelectuais, realizado em 1954 em Goiânia. As organização e resoluções foram influenciadas pelo PCB já no manifesto de convocação, assinado por centenas de intelectuais de prestígio, entre os quais críticos e cineastas como Alex Vianny, Geraldo Santos Pereira, Ruy Santos, Walter da Silveira etc. Canelas Rubin assinala que entre as recomendações aprovadas no Congresso estão: a luta pela proteção aos filmes nacionais, “que tenham como tema central a exata expressão de nossos sentimentos e tradições populares”; o interesse pela “criação de um estilo cinematográfico de conteúdo e formas nacionais, visando a utilização do filme brasileiro como veículo de defesa e desenvolvimento da cultura de nosso povo; e a defesa de medidas e leis que permitam o “livre desenvolvimento econômico e artístico do cinema brasileiro.”

O PCB também influenciou direta ou indiretamente o debate sobre setores estratégicos como a distribuição e a exibição cinematográficas, então sob controle estrangeiro.<sup>73</sup> Além da circulação de filmes nas redes convencionais, objeto de teses nos

---

<sup>73</sup> Por motivos óbvios, a iniciativa do PC na área da distribuição, controlada com rigor pelas Majors norte-americanas e seus parceiros brasileiros, teria alcance limitado. Assim, a Tabajara Filmes, criada para divulgar filmes soviéticos e do bloco socialista, só conseguiu funcionar satisfatoriamente até fins dos anos 1950. A maioria das películas distribuídas consistia de anódinas aventuras destinadas ao público infanto-juvenil (como *Sadko*) ou documentários sobre dança (o balé Bolshoi). As dificuldades do comércio com a

congressos, interessava ao partido a atividade cineclubística, onde poderia arregimentar quadros. Com efeito, inúmeros cineclubes em todo o país eram ao mesmo tempo espaço de enriquecimento da cultura fílmica e palco de difusão de idéias. Na cinefilia se formaram dezenas de jovens críticos e pesquisadores, que ocuparam páginas de jornais e revistas dos principais centros (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Salvador) - e que se tornariam futuros cineastas. O fenômeno cineclubista gerou uma inquietação cultural fecunda e duradoura de Norte a Sul do País. Pela sua importância, o cineclubismo se tornaria um campo de disputa ideológica de comunistas e católicos, empenhados em influenciar a programação e os debates.

Ainda em um último aspecto relativo ao cinema, o PCB exerceu influência na crítica e nos estudos sobre a atividade cinematográfica no Brasil: em inúmeros periódicos do partido havia colunas especializadas em cinema. O jornal comunista baiano *O Momento*, primeira publicação de massas do PC a aparecer em 1945, já no seu número inaugural traz uma seção de cinema onde discute exatamente a necessidade da crítica cinematográfica. Revistas culturais como *Horizonte*, *Para Todos* (nas suas duas fases: início dos anos 50 e 1956-58) e particularmente *Fundamentos*, acompanham, através de críticas, artigos, entrevistas etc., o trabalho cinematográfico no Brasil e no mundo. Esta última publicação chega mesmo a ser porta-voz do grupo paulista que pensa o cinema brasileiro<sup>74</sup>. Daí não ser surpreendente que críticos como Walter da Silveira e José Gorender e estudiosos como Alex Viany e Geraldo Santos Pereira pertencessem ao PCB – como o notório Carlos Ortiz.

#### 2.2.4. A insubmissão de Néelson Pereira dos Santos

Fazer cinema popular é um processo de reeducação, um meio de tirar de dentro da gente um modelo de sociedade inviável, de nos livrar de uma educação errada – Néelson Pereira dos Santos.

Nelson Pereira dos Santos sonhava com uma revolução – na sociedade, na cultura, no cinema. Enquanto militante do Partido Comunista, animava-o o ideário de um Brasil alinhado com o socialismo, um país com autonomia política e progresso econômico. O sonho da revolução era impossível, diziam então os adversários da “esquerdização”

---

URSS naqueles anos inviabilizaram a existência da distribuidora, que voltaria à atividade nas décadas de 60-70, agora sem uma orientação rígida do partido e com filmes da era do degelo.

<sup>74</sup> Ver Jean-Claude Bernardet, op. cit. p. 76. Consultar também José Mário Ortiz Ramos. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

brasileira. Desde a participação do Brasil na Segunda Guerra, o país ficou ainda mais na órbita de influência dos norte-americanos. E Hollywood contribuía com sua “usina de sonhos” para modelar nosso imaginário, povoando-o de referências a toda uma configuração de valores, de crenças, de sentimentos, de emoções. Colonizados por europeus, tributários de toda sorte de visões do mundo, os brasileiros continuaram a ser estrangeiros dentro do seu próprio país, conforme o conhecido aforismo de Salles Gomes. Nosso olhar era dirigido pela ótica do neocolonizador.

Na juventude, ao estudar Direito e ao participar de atividades culturais, Nelson descobriu a questão da luta de classes, a problemática do subdesenvolvimento e o papel transformador da arte. Mais tarde, às inquietações intelectuais e à consciência política, Nelson acrescentou o senso de observação da realidade brasileira. Foi com essa disposição solidária que conheceu o povo - nas favelas, no sertão, nos subterrâneos da metrópole. Quando começou sua carreira, na década de 1950, houve quem comparasse Nelson ao indiano Satyajit Ray (1921-1992), ao grego Michael Cacoyannis (1922) ou ao espanhol Juan Antonio Bardem (1922), tidos à época como os cineastas novos mais expressivos, humanistas e preocupados em participar da transformação social através da câmara de filmar ou da ação política. Em comum, todos tinham o amor a seus povos e a determinação de fazer filmes que testemunhassem essa solidariedade.

Desde cedo, Nelson demonstrou a vontade de se manter vinculado à realidade e de integrar a frente dos intelectuais que pretendiam transformar o país. Movido pelo entusiasmo que contagiava a juventude, adere ao Partido Comunista. Nessa adesão, havia mais romantismo que realismo. No entanto, o romantismo das esquerdas nesse período não era meramente utopista.<sup>75</sup> Entre os comunistas existiam traços de rebeldia romântica, porém numa perspectiva anticapitalista sem determinação *revolucionária*. As teses comunistas sobre a realidade nacional pareciam a Nelson corretas na tática, porém discutíveis na teoria. Mas o jovem militante carecia de fundamentação marxista para divergir dos ideólogos do partido. Não havia, a rigor, nenhum luminar da dialética nas instâncias teóricas do PCB. Nas instâncias inferiores existiam intelectuais notáveis, porém sem maior formação no marxismo-leninismo - e eram eles os interlocutores do

---

<sup>75</sup> Para Arnold Hauser, esse romantismo é perceptível na visão do “fim da inocência humana” o predomínio da “corrupção absoluta” no início do capitalismo moderno. Outros legados românticos são a verdade messiânica apregoada pelo marxismo e sua promessa da sociedade sem classes. Ver *Teorias da arte*. Lisboa: Estampa, 1988, p. 37. Sobre essa tendência romântica do marxismo ver em particular Michael Löwy em *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin* (Perspectiva, 2008) e, do mesmo Löwy, em parceria com Robert Sayre, *Romantismo e política* (Paz e Terra, 1993).

candidato a cineasta. Apesar desses generosos interlocutores, Nelson admite sinceramente a insuficiência de suas investigações teórico-filosóficas, à época:

Todos nós, naquela época, nos chamávamos de marxistas. É uma mentira, porque ninguém lia [Marx]. Em geral, não havia nas minhas relações alguém que fosse tão estudioso assim a ponto de ler Marx. [...] A gente lia uma revista do Partido chamada *Problemas* [...], o *Manifesto comunista*” (NELSON apud RIDENTI, 2000, p. 68)

De fato, sabemos hoje, o despreparo teórico era generalizado entre militantes e lideranças.<sup>76</sup> Não obstante, raros o admitiam. Enquanto o romancista e (ex)deputado Jorge Amado, principal artista do PCB e ícone do comunismo tupiniquim, gabava-se de nunca ter lido Marx (“Não tenho saco para isso”), Nelson se despojava de hipocrisia e, numa autocrítica, confessava que só estudara *O 18 Brumário* após ser escalado para dar um curso de formação política para militantes numa célula de bairro, em São Paulo.

Esta limitação teórica convertia um dos fundamentos do marxismo, o materialismo histórico, num obtuso sociologismo. No campo da cultura, esse sociologismo se caracterizava pelo fato de reduzir a obra de arte à sua gênese social. Os adeptos dessa tendência relegavam o fenômeno artístico à periferia da superestrutura das relações sociais ou econômicas. O fenômeno artístico, teorizavam os ortodoxos do sociologismo, era expressão de uma ideologia de classe, irrealismo, subjetivismo. Tal explicação do fenômeno estético era insatisfatória, mas foi disseminada sem contestação no âmbito da criação estética e da crítica comunista. Os críticos sociologistas, notadamente os comunistas, não viam a obra de arte como “um reflexo peculiar da realidade objetiva, mas como a expressão de uma visão da classe”. (COUTINHO, 1967, p. 98) A mesma atitude era perceptível no campo do cinema.

**Sonho romântico.** Nelson poderia ter sido advogado. Chegou a pensar em fazer carreira política, dentro do Partido Comunista, e em várias fases da sua vida ligou-se ao jornalismo. Mas o cinema tornou-se sua obsessão, “um sonho pequeno-burguês”. Para Nelson, travava-se do meio de expressão mais adequado à sua inclinação pela arte

---

<sup>76</sup> O crítico e historiador Salles Gomes, companheiro de geração de Nelson, conta que seu maior interesse nos anos 1940 era a política: “Comunista que eu era, minha interpretação dos acontecimentos da vida política brasileira processava-se através das brochuras editadas em espanhol pela Terceira Internacional em Moscou. De acordo com esses documentos, alguns assinados por Ercole, que mais tarde soube ser pseudônimo de Palmiro Togliatti, as revoluções brasileiras eram fundamentalmente conseqüências e expressões das rivalidades imperialistas entre a Inglaterra e os Estados Unidos. [...] As brochuras da Terceira Internacional foram instrumentos irrisórios para a compreensão da realidade brasileira”. Nessas brochuras, as formulações da ideologia antiimperialista eram uma fantasia arbitrária que alimentou o imaginário dos jovens comunistas da época, explica Salles Gomes em “Um mundo de ficções”, in *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. V. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 296.

combinada com a possibilidade de uma intervenção política. Foi lá fora que comprovou tanto a paixão pelos filmes como o significado deles como revelação do mundo. Numa breve viagem à França, em 1949, aprofunda o conhecimento das tendências cinematográficas. O pintor Carlos Scliar o introduziu na Cinemateca. E através de Rodolfo Nanni, então estudante no IDHEC <sup>77</sup>, Nelson conhece o já citado documentarista holandês Joris Ivens e suas idéias de um cinema que deve “procurar expressar, com toda simplicidade, a vida profunda do povo, suas lutas, seus desejos, seus sucessos, sua imensa sede de verdade”. Nesse cinema, segundo Nelson, a técnica primitiva é menos nociva que a glorificação da técnica, porque “uma técnica nasce para exprimir uma maneira de pensar, de ser, e necessariamente ela não é a melhor para todos os artistas”.<sup>78</sup>

No pós-guerra estávamos saindo de uma ditadura, quando só se podia ver praticamente cinema americano. Era difícilimo ver um filme de outra origem. Quando terminou a guerra veio de repente aquele impacto: neo-realismo, Rossellini... a juventude toda ficou entusiasmada pelo que viu do cinema italiano. Do ponto de vista da produção, o trabalho deles era uma grande lição para quem pretendia fazer cinema num país como o nosso, do mais tarde chamado Terceiro Mundo. O povo é o ator, não há estrelas. Não há necessidade de muita grana. Não se precisa de estúdios. O negócio era ir para a rua e filmar. Essa foi a grande lição do neo-realismo. (PEREIRA DOS SANTOS apud BENTES e FRANÇA MENDES, 1987)<sup>79</sup>

De volta ao Brasil, diante da Vera Cruz, do projeto de uma grande indústria montada com técnicos importados para garantir uma cinematografia de técnica “comparável a de qualquer filme estrangeiro”, surge em Nelson “a consciência de que aquele tipo de cinema ia contra a direção do processo de evolução do cinema no mundo”.<sup>80</sup> Aí começa a oposição ao filme feito no estúdio e à forma tecnicamente perfeita. Começa a discussão do conteúdo no cinema brasileiro, e o caminho que levaria ao realismo crítico

<sup>77</sup> No IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), atual FEMIS (Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son), se formaram nos anos 1950 futuros cineastas brasileiros, entre os quais Rodolfo Nanni e os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, e o moçambicano Ruy Guerra. Para a geração de Nelson, o IDHEC era a principal referência, assim como, nos anos 1960, o Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma, foi o espaço de formação dos cinemanovistas.

<sup>78</sup> Helena Salem, em *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. A autora entrevista o diretor e o pintor Carlos Scliar para contar a viagem a Paris. As palavras de Ivens estão nas “anotações pessoais de Scliar, de 1949”.

<sup>79</sup> Entrevista a Ivana Bentes e David França Mendes para o número especial da revista *Tabu*, dedicado à retrospectiva do realizador, Rio de Janeiro, setembro de 1987

<sup>80</sup> Nelson Pereira dos Santos, depoimento a Maria Rita Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

de *Rio, 40 graus* (1954) e *Rio, Zona Norte* (1957). Em comentário sobre *Caiçara*,<sup>81</sup> o primeiro filme da Vera Cruz, Nelson explicita sua posição sobre o caminho a ser seguido pelo cinema e a conjuntura nacional: “O cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio ao atraso e a toda a exploração impostos pelas forças da reação”.

Esta concepção seria reafirmada em comunicação enviada ao Primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, sob o título “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”. Nelson defende a discussão do conteúdo, negligenciado por aqueles que o consideravam uma questão “puramente de ordem cultural e estética”. Esta tendência, segundo ele, prioriza o debate sobre “empecilhos e dificuldades do nosso cinema” apenas no plano econômico e financeiro. Essa maneira unilateral de enfrentar o problema traz como consequência “o risco de subordinarmos os valores humanos aos interesses do lucro. Os filmes não são como as outras mercadorias. O cinema está intimamente ligado, como arte, às experiências humanas, à cultura do nosso povo”. Nelson considera necessário “relacionar o problema do conteúdo com os demais problemas do cinema brasileiro” pois “ao espectador interessa a história, muito mais que a técnica”, interessa um assunto que, “narrado com força e vigor”, reflita suas experiências. O problema é duplo: trata-se de “encontrar uma linguagem original, adaptada à nossa inspiração artística e à nossa cultura, e participar, com nossos limites, da descoberta e da transformação do Brasil pelo seu povo”.<sup>82</sup>

**Influências.** Segundo José Carlos Avellar (1995), anos mais tarde Nelson confirmaria suas idéias de que, à época, não era cinema simplesmente o que os diretores queriam - era cinema brasileiro: “Aparato de produção, correção gramatical de linguagem, bons técnicos, equipamento, etc., tudo isso não essencial para se criar um cinema brasileiro, ou pelo menos não era condição *sine qua non*, enquanto que relacionar-se com a nossa realidade era”. Naquele instante uma coisa era clara: “o cinema existente não expressava a nossa realidade, não tinha representatividade cultural”. A literatura dos anos 30 “havia dado expressão estética aos problemas do

<sup>81</sup> Nelson Pereira dos Santos, “*Caiçara*, negação do cinema brasileiro”. In *Fundamentos*, n. 17, São Paulo, jan. 1951. O melodrama de Adolfo Celi foi lançado em outubro de 1950 com grande festa. O empresariado industrial e a elite cultural que assistiram à estréia de *Caiçara* dispensaram ao filme uma acolhida apoteótica que não recordava a ruidosa abertura da Semana de Arte Moderna em 1922. .

<sup>82</sup> In “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”, comunicação apresentada no Primeiro Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em abril de 1951. Reproduzida parcialmente em “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, de Maria Rita Galvão, na revista *Cinema/BR* n. 2, São Paulo, dezembro de 1977, a partir de consultas a documentos do arquivo de Alex Viany.

povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema. Isto só seria possível criando forma própria de expressão, não usando uma preexistente, como fazia a Vera Cruz”.<sup>83</sup>

O interesse pelo romance social mais engajado (o do “ciclo da cana de açúcar”, o do mundo cacauzeiro, o da seca e do banditismo) seria reafirmado pelo cineasta tempos depois. Minha geração, conta Nelson, “estava profundamente ligada aos problemas do país, preocupada em estudar o Brasil, ler os autores brasileiros, os sociólogos, e buscando uma participação política muito acentuada, participação esta no sentido de transformar essa realidade”.<sup>84</sup> O engajamento “levava a procurar uma responsabilidade do intelectual perante a sociedade, seu dever para com ela”. Estas palavras parecem sugerir uma consciência ditada pelo ideário jdanovista do realismo socialista. No entanto, ele esclarece que a síntese entre fazer cinema e discutir a realidade foi encontrada no neo-realismo, no modelo italiano:

Um modelo que inspirou na época outros países em desenvolvimento, como a Índia, vários países da África, da América Latina, e o Canadá inclusive. Isto significava não contar com a internacionalização do capital para fazer um cinema nacional: o autor e a realidade, o povo como artista ... e todos aqueles princípios do neo-realismo”. (NELSON apud BERABA, 1975)

Assim como careciam de leitura aprofundada dos fundamentos do marxismo, Nelson e seus companheiros tinham apenas uma vaga noção da práxis neo-realista. Para eles, o pensamento neo-realista se resumia a frase-guia de Cesare Zavattini (1902-1989), porta-voz do movimento.<sup>85</sup> E a prática se traduzia em filmar em ambientes naturais e ruas das cidades e usar atores não-profissionais, entre outras fórmulas. Das frases de Zavattini, havia uma que Nelson citava o tempo todo: “o cinema deve procurar a verdade; a poesia vem depois.” Embora admirassem Zavattini, os futuros cineastas brasileiros consideravam apolítica sua visão da realidade: “não bastava denunciar os fatos, como ele fazia, era preciso também apontar soluções”. A ambição de transformar a realidade, e não apenas denunciar os fatos, levou Nelson a buscar o equilíbrio entre duas posições extremas, o neo-realismo e o surrealismo, que descobrira como cinéfilo em São Paulo:

<sup>83</sup> Depoimento a Maria Rita Galvão, in *Burguesia e cinema*, p. 202.

<sup>84</sup> Depoimento a Marcelo Beraba, reproduzido em *Manifesto por um cinema popular*, por ocasião da retrospectiva organizada pelo Cineclube Macunaíma em fevereiro de 1975

<sup>85</sup> Jornalista, escritor, roteirista e mais tarde diretor, o infatigável Zavattini, mais que qualquer outro, foi o paladino da concepção de um “cinema para o homem”. O ideal zavattiniano atingiu seu nível mais concreto nos filmes que ele escreveu para Vittorio De Sica, especialmente *Vítimas da tormenta* (Sciuscià, 1946), *Ladrões de bicicletas* (1948), *Milagre em Milão* (1951) e *Umberto D.* (1952).

“Na minha história como homem de cinema existem duas grandes figuras marcantes: Rossellini e Buñuel. Rossellini me formou, Buñuel é os que eu gostaria de ser”.

**Confronto.** Quando Nelson preparava para realizar *Rio 40 graus*, houve o primeiro confronto ideológico com a política do PC. Obediente à hierarquia partidária, expôs à direção o projeto de colocar na tela os dramas de favelados no Rio de Janeiro sob uma perspectiva de luta de classes. Tratava-se uma abordagem inabitual, já que a favela só aparecera tangencialmente em alguns filmes<sup>86</sup>. Apesar da singularidade do projeto e da importância de que se revestiria para o Partido na frente cultural, um representante do Comitê Central foi categórico no veto à iniciativa:

Eu pedi: “Vou fazer um filme.” E o dirigente me disse (nunca esqueço disso): “Você está tendo uma ilusão pequeno-burguesa; porque o cinema, no Brasil, só depois da revolução.” Agora, eu sabia que podia fazer o filme, tinha nas mãos todos os elementos: as pessoas, o equipamento, a possibilidade de ter o dinheiro, os atores, a história pronta e aquele tesão enorme para fazer o filme. [...] Aí o cara me rebaixou, me botou de castigo. Fui ser da célula de bairro, que era em Santa Teresa, [...] Tive que vender jornal no morro, aquelas coisas todas. [...] Então, entre fazer uma carreira promissora, funcionário do Partido, e fazer cinema, uma aventura enorme, eu estava evidentemente possuído de uma ilusão pequeno-burguesa. (NELSON apud RIDENTI, 2000, p. 69)

A representação da vida nos morros cariocas em *Rio 40 graus* era mais contundente do que a crônica da vida romana feita por Luciano Emmer em *Domenica d'agosto*, filme italiano de um neo-realismo já em transição para a amenidade da comédia de costumes e que foi o “modelo” da produção brasileira. A exposição dramatizada de problemas da gente humilde em espaços pobres impressionava o público, acostumado às peripécias cômicas de *Oscarito* e *Grande Otelo* em ambientes pequeno-burgueses. Em setembro de 1955, o intolerante chefe de polícia do Distrito Federal proibiu *Rio 40 graus*, acusando-o de degradar a imagem do Rio de Janeiro. A reação da *intelligentsia* à proibição virou uma guerra cultural. A ressonância da campanha pôde ser medida pelo uso eleitoral do “Caso *Rio 40 graus*” pelos apoiadores da candidatura de Juscelino Kubitschek à Presidência da República. Só depois de deflagrada a campanha o PCB se deu conta do equívoco da sua avaliação e passou a defender a liberação do filme por intermédio do seu jornal, *Imprensa Popular*. Por ter rejeitado submeter a campanha de liberação do

---

<sup>86</sup> Merecem ser mencionados apenas dois títulos: *Favela dos meus amores* (1935), de Humberto Mauro, melodrama ambientado no Morro da Providência e que era considerado um precursor do neo-realismo e do Cinema Novo; e *Também somos irmãos* (1949), realizado por José Carlos Burle, simpatizante do PCB, que usou a favela apenas como pano de fundo para um corajoso drama sobre racismo.

filme à direção partidária, e diante de sua exposição na mídia como “cineasta comunista”, Nelson foi convocado para um curso de reciclagem que o poria fora de circulação pública durante trinta dias. Segundo o relato do cineasta, a convocação para a “reciclagem” fora consequência da repercussão do veto ao filme:

Jorge Amado entrou de corpo e alma na história. Fez um artigo muito bonito e aí conseguiu solidariedade internacional [...] Mas o Partido arroz-com-feijão queria que eu fosse fazer um curso Stálin. [...] Eu corri para falar com o jornalista Moacyr Werneck de Castro, que era diretor da *Imprensa Popular*, um amigo da área cultural. Ele disse: “Você diz que o Comitê mandou você ficar.” Aí eu fui encontrar o cara na esquina, às seis horas da tarde, e o sistema era o seguinte: encontra, vai andando, entra no carro, põe uma venda e bum. Era um seqüestro. Sumia. Ia para algum lugar e reaparecia um mês depois. Aí eu falei para o cara: “Olha, o Comitê Cultural disse para eu não ir e tal. Não sei se você está sabendo, eu sou aquele cara do filme que sai no jornal todo dia.” Ele disse: “Não interessa. Você vai.” Eu tive que reagir com força para escapar do cara, como se estivesse fugindo da polícia. Mas, enfim, o filme foi liberado pela justiça. (NELSON apud RIDENTI, id., p. 70)

A truculência do episódio ocorrido com Nelson não foi fato isolado. Outros militantes (intelectuais ou proletários) foram submetidos à arbitrariedade da direção partidária. Com a desestalinização, depois das denúncias de Krushev no XX Congresso do PCUS, abriu-se no partido um amplo debate, às vezes veiculado no jornal *Imprensa Popular*. Quando o debate se tornou mais aceso, os defensores da desestalinização pareciam ganhar terreno sobre a velha ordem. O processo exigiu a intervenção de Luís Carlos Prestes. Numa reunião tensa, e apesar do desejo do Comitê Cultural, a direção suspendeu os debates sobre a revisão ideológica. Nelson contou a Ridenti que foi então que encerrou sua participação no partido: “Depois disso nunca mais me chamaram, não fui mais. E fiquei com um estigma de comunista, que é a pior coisa, não sendo.” Distanciado da militância, Nelson entregou-se à política de afirmação do cinema nacional, numa perspectiva nacionalista. Mas, em espírito, permaneceu comunista.

Como entender a oposição da direção partidária à iniciativa de Nelson? Teoricamente falando, durante anos Nelson se mostrara ortodoxo em estética marxista, se por ortodoxia entendermos o *realismo socialista*. Nas críticas virulentas à Vera Cruz, por exemplo, o futuro cineasta sustentava princípios indisfarçavelmente jdanovistas. Como não se considerava “individualista”, “burguês”, Nelson não se defende com uma autocrítica qualquer, como era prática naqueles anos. O fato é que, em clima de guerra fria, a autocrítica ou a eventual correção de “desvios” ideológicos eram admitidas por intelectuais e artistas (escritores, cineastas) para terem o reconhecimento de sua

condição revolucionária e não se verem jogados no campo da reação. Muitos deles (como o próprio Nelson) manifestavam dúvidas em relação ao stalinismo, que estava no apogeu naqueles anos. Não obstante, reafirmavam as premissas do materialismo dialético em filosofia, reivindicavam as teses leninistas em matéria de organização e proclamavam a vigência do realismo socialista. A autocrítica não era “uma desesperada tábua de salvação e menos ainda um tecido de subterfúgios e enganos que expressaria um comportamento falaz e insincero que todos os seus atos desmentem”.

Em reflexões esclarecedoras, Leandro Konder (1983) situa a autocrítica em dois pólos: o *positivo* (“teste de superação do conservadorismo dentro de nós”) e o *negativo* (o reconhecimento da incompreensão ou dificuldade de admitir deficiências). Espíritos admiráveis, como George Bernard Shaw, Marx, Engels, Gramsci e Benjamin se questionaram em inúmeros momentos, sabedores de que a autocrítica genuína constituía um movimento da consciência (como sugeria Hegel, à sua maneira notoriamente abstrata).<sup>87</sup> A autocrítica a que Konder se refere é aquela que “assume traços de ascetismo nos anos “heróicos” do leninismo “puro”, mas se deteriora na ação dos partidos comunistas colocados sob a liderança de Stalin”. Era à autocrítica imposta pela direção do partido que Nelson se recusara. O PC não admitia insubmissão.

Glauber Rocha reconhece a ousadia visionária do realizador carioca (e paulista) ao delinear seu caminho com estas balizas, neo-realismo e surrealismo, mas, sobretudo, com a preocupação de intervir na realidade. Na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), o então crítico baiano exalta o vigor da contribuição do mineiro Humberto Mauro que, não obstante, “no seu realismo poético, não busca interferir no mundo fechado da pequena burguesia industrial ou agrária”. Nelson, “primeiro autor do cinema brasileiro moderno”, tinha outra pretensão e procurava, enquanto descobria os rudimentos do meio do meio de expressão, adequar o ideal ao real. Nesse processo, ele dá seus primeiros passos. Foi assistente de direção de Rodolfo Nanni em *O saci* (1951-1953), tentativa de bucolismo na linha maureana; colaborou com Alex Viany em *Agulha no palheiro* (1953), experiência de “realismo carioca” (que analisaremos mais adiante); e participou da equipe da comédia de costumes *Balança mas não cai* (1953), do veterano Paulo Wanderley. Todos reconheceram a desenvoltura do assistente de direção que, mesmo sem dominar a técnica, surpreendia com seus *insights*.

---

<sup>87</sup> Cf. Leandro Konder, “O *curriculum mortis* e a reabilitação da autocrítica”, in *Presença*, n. 1, novembro 1983, p. 125.

Quando partiu para sua estréia diretorial, Nelson recordou-se dessa experiência artesanal, mas serviu-se, principalmente, das lições neo-realistas e da intenção de subverte-las com uma declinação assumidamente ideológica. Temos, assim, com *Rio 40 graus*, a primeira experiência “verdadeiramente engajada” da história do cinema brasileiro, a expressão de uma “tomada de posição corajosa, solitária e conseqüente”. Atacado pela censura do Rio de Janeiro, *Rio 40 Graus* era “popular, mas não era populista; não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo: sua intenção, vinda de baixo e para cima, era revolucionária e não reformista”. Graças às idéias claras e à linguagem simples, Nelson traduziu com sinceridade a complexidade de segmentos expressivos da vida metropolitana carioca. Apesar da inabilidade às vezes gritante, derivada da desarticulação plástica e rítmica, fica evidente que o diretor não confundia realismo com pitoresco (erro detectado pela crítica em *Agulha no palheiro*) – o que ele procurava era, digamos, “o retrato sem retoques de uma realidade cruel”.

Em *Rio 40 Graus*, Nelson partia do zero ao representar a realidade carioca. *Favela dos meus amores* (1935) “era o realismo ingênuo da favela”. Os filmes urbanos da década de 1950 “eram sinceros, mas não situavam seus personagens na contradição da sociedade (*Amei um bicheiro* e apenas tênueamente *Agulha no palheiro*)”. Apesar dos minguados recursos financeiros e da precariedade técnica, havia em *Rio 40 graus* a pulsação, a respiração da cidade, numa representação de episódios do cotidiano carioca em que intérpretes profissionais (na verdade, vários desconhecidos ou oriundos do teatro e do rádio) e gente do povo (retiradas das ruas). Tudo isso, afirmava Glauber, subvertia os princípios de produção vigentes e, o que era mais importante, demonstrava a possibilidade de fazer filmes no Brasil longe dos babilônicos estúdios hollywoodianos, europeus ou paulistas. Enfim, *Rio 40 graus* se constituía uma experiência paradigmática: graças a ele, jovens candidatos a cineastas libertaram-se “do complexo de inferioridade” e partiram para uma digna práxis cinematográfica apenas com uma “câmera na mão e uma idéia na cabeça” (conforme postulava Glauber em seu célebre artigo no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 1960).

**Consagração.** Com *Rio 40 graus*, Nelson obteve reconhecimento no exterior (ganhou na Tchecoslováquia o troféu dos “Jovens Realizadores” no Festival de Karlovy Vary e participou de um Congresso Internacional de Cineastas) e acabou incompreendido entre nós (rotulado de comunista, caiu em desgraça junto a produtores profissionais por ter realizado um filme social anatematizado pelo regime). Isolado no Partido Comunista, por filmar sem a autorização da cúpula da organização, Nelson parte

para a realização de *Rio Zona Norte*, segunda parte da “trilogia carioca”, e a produção de *O grande momento*, crônica social que marcaria a estréia diretorial de Roberto Santos. Apesar do insucesso financeiro, os dois projetos contribuíram para consolidar a tendência mais engajada de um cinema brasileiro de renovação da linguagem artística e da atitude frente à realidade. .

Se, como diz Glauber, em *Rio 40 graus* “havia influência de Zavattini e Emmer (mas também de De Sica e Rossellini), em *Rio Zona Norte* o autor tende para um cinema de *mise en scène* e é inegável a influência de Luchino Visconti: um Visconti às avessas”. A “dialética de jornal” que flexionava o filme de estréia de Nelson evolui para uma penetração mais aguda na consciência do homem e na representação de sua classe. Há uma ressonância existencial na composição de “Espírito”, o sambista de *Rio Zona Norte*, vivido exponencialmente por Grande Otelo – “é a pobreza, a ingenuidade, o servilismo e o talento dos negros sambistas da zona norte; sonhadores e românticos, sofridos e esmagados pelo império do rádio”.

*Rio zona norte* converteu em fatores positivos seus “pontos de crise”: a imprecisão estética e o dilema sociais. De fato, aos vinte e seis anos de idade, ainda por definir um estilo artístico, dominar a técnica e consolidar uma visão de mundo, Nelson deixa de concretizar plenamente neste segundo *opus* cinematográfico o almejado realismo crítico. (Só o conseguirá em *Vidas secas*, sua primeira obra prima e marco do engajamento na história do nosso cinema.) Mas, para Glauber, já se evidencia em *Rio zona norte* aquele “olhar agudo sobre o mundo” que distinguiria Nelson. Como não reconhecer a solidariedade e a humanidade pujando em cada cena?

Nelson ambicionava uma maturidade não propriamente viscontiana, como acreditava Glauber, mas a zavattiniana. Se em *Rio 40 graus* a câmara narra e expõe com ardor os dramas, as misérias e a contradição da grande cidade, em *Rio zona norte* “a câmara estuda o meio, documenta, pergunta, expõe, acumula dados” - testemunha. Glauber considera *Couro de gato*, *Aruanda*, *Arraial do Cabo*, *Barravento*, *Escola de Samba Alegria de Viver* presos a esta linhagem de *Rio zona norte*, em maior ou menor escala, com maior ou menor consciência de seus autores, assim como *Bahia de Todos os Santos*, cujo autor, Trigueirinho Neto, embora não fosse do grupo, veio da Itália trazendo o impacto daquele cinema. (GLAUBER, 1964, p. 87)

**Realismos.** Por comodidade, a crítica menos atenta rotulou Nelson de cineasta realista. Os termos “realismo” e “neo-realismo” aparecem colados em todos os parágrafos dos textos escritos sobre as películas deste diretor. Mas, ao invés de um

realismo *tout court*, de seus filmes exala uma dialética contigüidade entre a realidade e sua representação. Em *Rio 40 graus* e *Rio zona norte*, percebemos uma distância entre a representação almejada (a capacidade “registradora” da imagem) e a representação alcançada (o reconhecimento de que a imagem, como tal, às vezes escapa aos sentidos), entre o ser ideal (os personagens imaginados) e o ser real (os tipos concretos, do cotidiano). Por uma estranha circunstância (chamemos a isso o “mistério da arte”), o primitivismo e a sofisticação se mesclam numa espécie de síntese que se sobrepõe ao “dogmatismo falsamente unívoco da realidade”. Nelson não referenda uma noção estrita de realismo, pois “a realidade é algo esquivo e difícil de abordar” e a reconstrução da realidade com pretensões de exaustividade seria mentirosa.<sup>88</sup>

Na tragicomédia de *Rio 40 graus*, servindo-se de uma polifonia de imagens, Nelson capta fragmentos de um típico domingo do Rio de Janeiro entrelaçados por dois elementos característicos: o sufocante calor e a desenvoltura da menina carioca, ou mais especificamente, cinco pequenos vendedores de amendoim. Os garotos se espalham por diversos pontos da cidade – Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Qujnta da Boa Vista e Estádio do Maracanã. Nelson certamente se recordava das crônicas de Luciano Emmer, *Domingo de agosto (Una domenica d’agosto, 1949)*. *Paris é sempre Paris (Parigi è sempre Parigi, 1951)* e *As garotas da Praça de Espanha (Le ragazze di Piazza di Spagna, 1952)*, com as quais o neo-realismo assumia tons cor de rosa e se despojava do verismo rosselliniano e zavattiniano. A contigüidade é só aparente, pois *Rio 40 graus* se filia a uma noção do realismo despojado de fatuidade e imediatismo. O neo-realismo de Nelson se reveste daquela epifania teorizada por Guido Aristarco, que ele traduz como uma transcendência: enquanto outros realizadores viam nas coisas *somente* coisas, um Rossellini e um De Sica (e, portanto, Zavattini) viam, ou procuraram ver algo mais - o lado escondido daquelas coisas (e dos homens. (ARISTARCO apud FABRIS, 1994, p. 91)

É difícil relacionar a realização de *Rio zona norte* com o congresso do PCUS, em 1956. Os ventos que sopravam na geografia do socialismo soviético quando começou a “desestalinização” ainda não tinham chegado aos Trópicos. Seja como for, é sintomático que Nelson tenha pensado sua segunda obra depois de visitar a Europa, onde testemunhou mudanças significativas. Os dogmas da infalibilidade do “guia genial

---

<sup>88</sup> Estas considerações, feitas pelo crítico espanhol Carlos F. Heredero a propósito da obra do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, podem ser perfeitamente aplicáveis no caso de Nelson Pereira dos Santos. Ver “Abbas Kiarostami. Más Allá de la realidad; más cerca de lo real”, in *Nosferatu. Revista de cine*, n. 19, octubre 1995. Dossiê Cine Islam.

dos povos” foram revogados, e com eles uma certa concepção do *realismo socialista*. Na França, o Encontro Internacional dos Criadores de Filmes sinalizava a inquietação dos cineastas: eles queriam mais liberdade para criar sem a obediência cega aos credos stalinistas (“Partindo do pressuposto de que não se podia dizer isto e aquilo, os criadores de filmes aceitam muitas vezes absurdas imposições de toda ordem”<sup>89</sup>). Na Tchecoslováquia, os diretores reunidos no Festival de Karlovy Vary ainda se ressentiam da rigidez do sistema, no campo do cinema: os argumentos eram submetidos ao controle do partido comunista e a produção, tímida, refletia o temor da censura (com as conseqüências que se sabe, a partir dos casos célebres na União Soviética). Havia, contudo, em meio à expectativa provocada pelas resoluções do XX Congresso do PC da URSS, o sinal de uma abertura. Foi essa a lição aprendida por Néelson – e que ele pretendia por em prática ao voltar ao Brasil, em agosto de 1956. Em entrevista ao jornal *Para Todos*, em que comemorava o surgimento de um pensamento independente no Leste Europeu, o diretor desencadearia sua ruptura com o PCB:

Quando eu cheguei em Praga, estavam no auge as denúncias contra Stálin. Vi aquilo tudo. Daí quando voltei para o Brasil – eu estava de novo na Comissão dos Intelectuais do Partido, tinha tido o negócio da repercussão do filme [*Rio 40 graus*] – comecei a falar do que eu havia visto, e dei a entrevista ao *Para Todos*. Fui repreendido, ameaçado de expulsão. [Em agosto, chega ao Brasil o Relatório Krushev.] Daí a gente quis abrir a discussão, mas logo o Partido mandou fechar. E nunca mais me chamaram para reunião. Nunca saí, nem fiquei, era uma relação dúbia. (NELSON apud SALEM, 1987, p. 133)

**Reprovação.** *Rio Zona Norte* surge nesse contexto de abertura, de silêncios, de exclusões – e também de renovação de expectativas. A *intelligentsia* comunista ainda acreditava no ideário marxista-leninista, mas repudiava o sectarismo stalinista. A cúpula do PCB, incrédula, não sabia como reagir diante da ortodoxia de Moscou e do questionamento de sua fração intelectual. Entre dois fogos, a direção partidária preferiu esperar para ver. Néelson não queria esperar, depois da repercussão de *Rio 40 graus* e da expectativa criada a seu respeito. A saída foi o desenvolvimento de um projeto há muito pensado: uma trilogia sobre o Rio de Janeiro. A primeira vista, *Rio zona norte* exibiria a outra face da realidade carioca sem estereótipos: o mundo do subúrbio, da favela, da gente humilde – de seus artistas imaginosos e sofridos. Não há folclorismo na história do modesto compositor popular (Espírito) que cai de um trem e, enquanto é socorrido,

---

<sup>89</sup> Néelson Pereira dos Santos ecoava as palavras de Cesare Zavattini, presente ao Encontro e que desde o primeiro encontro impressionou o jovem cineasta brasileiro. Ver Helena Salem. *Néelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

relembra sua vida: de como foi sempre enganado por um radialista que se apropriava de suas composições; do filho que saiu do internato, praticou um roubo e foi assassinado por pivetes; da mulher que o abandonou. Enquanto agoniza, Espírito sonha com o encontro com a cantora Ângela Maria, que prometeu gravar seu samba *Fechou o paletó*.

A crítica se dividiu em relação a *Rio zona norte*.<sup>90</sup> Cláudio Mello e Souza, por exemplo, foi sensível à pretensão de Nelson, porém não compartilhou das belezas secretas do filme. Embora elogie o diretor pelo esforço de superação das deficiências técnicas e do “abastardamento de nossa cultura”, o crítico se desaponta por não ter encontrado em *Rio zona norte* uma obra que explorasse “com bom cinema” seu material temático: “a cidade e seu cotidiano, seus acentuados (e cada vez mais violentos) contrastes da paisagem circundante e/ou condicionante da problemática do indivíduo ao/e do grupo, do humano-social e do/ao humano individual: a cidade e seu *pathos*”. Ao sentimento de decepção, Mello e Souza acrescenta, contudo, a de excitação ante a coragem do realizador ao abordar a “paisagem humana da cidade com a sua simultaneidade temporal de problemas”. Mas a “estrutura deficiente” nos distancia do superproblema, da idéia-motivadora da proposta de Nelson: uma proposta de nítido conteúdo ideológico: a luta de classes, representada por um tipo-símbolo de um grupo (o compositor popular) e seus exploradores. (MELLO E SOUZA, 1958, p. 224)

Segundo Mello e Souza, a evidente preocupação política, deturpada por esquematismos simplistas e até demagógicos, confere uma interpretação equivocada e algumas vezes totalmente falsa da trágica realidade dos favelados. Na avaliação do crítico, “a dignidade e a seriedade da iniciativa” não atenuam o que considera falha visceral de *Rio Zona Norte*: a falsidade. Essa “falsidade” transparece, diz ele, não propriamente na colocação desordenada, caótica, dos problemas, mas na “inclinação demagógica”, visível em particular na representação do intelectual feita por Nelson:

A psicologia do intelectual irrealizado da Zona Sul e do ambiente que o rodeia e o explica, tentada no filme, é totalmente destituída de qualquer realidade. Não contestamos, e não poderíamos fazê-lo, a existência do tipo que o filme tentou recriar. [A interpretação desse tipo] provou apenas o seu total desconhecimento de uma das partes, e talvez uma das características, da realidade humana da zona sul. [...] (MELLO E SOUZA, id. *ibid.*)

---

<sup>90</sup> Cláudio Mello e Souza. “Tentativa de um cinema brasileiro: a propósito de *Rio, Zona Norte*”. *Revista do Livro*, Ano III, n. 9, março 1958, p. 221.

*Rio zona norte* é, sobretudo, “um filme falso”, insiste o crítico, não porque as intenções que nortearam a realização do filme estivessem eivadas de falsidade ou má-fé. Mas, afirma, os resultados obtidos pelo filme é que eram falsos na medida em que da zona norte mostrava muito pouco. O ambiente (a favela do morro em que habita o personagem central) desenhado por Nelson não é, para Mello e Souza, “uma realidade problema exclusiva desta ou daquela zona da cidade do Rio de Janeiro, mas sim existente em toda a cidade de maneira geral.” A restrição consistiria, porém, no fato de que esse ambiente não foi reproduzido “com veracidade”, “com toda a pungente falta de uma condição humana em que vivem os seus homens”. Mesmo ao recriar as aflições, necessidades e misérias de um sambista de morro, o desenho do personagem (o compositor sambista) não contém a densidade, realidade e eficácia simbólica dos personagens representados em *Rio 40 graus*. (MELLO E SOUZA, 1958, p. 225)

Em oposição radical à avaliação estético-ideológica de Cláudio Mello e Souza, a análise-resgate de David E. Neves (1978) ressalta o teor realista de *Rio zona norte*, visto como marco estável na história do cinema novo brasileiro. Escrevendo na década de 1970<sup>91</sup>, o crítico-cineasta lamenta o ostracismo por que passou o filme, uma obra que ficou esquecida “por ter nascido antes do tempo: moderna e contida, social e intimista; crítica e romântica”. Segundo David, na sua segunda obra, o diretor estava consciente de suas potencialidades e sabia controlá-las e concentrá-las. Enquanto em *Rio 40 graus* Nelson propôs um mural ambicioso da vida do Rio de Janeiro, em *Rio zona norte* ele passa a “uma bela estrutura arredondada”. Assim, para narrar a história do compositor Espírito da Luz Soares, Nelson vai à favela, às ruas, a uma ferrovia e com esse approach empresta ao filme a “realidade que faltava em nosso cinema”.

O enredo, a rigor, nada tem de incomum, porém o enfoque é inusual. Quando começa a narrativa, o personagem central está moribundo. “Caiu de um trem e aguarda socorro junto à linha da estrada de ferro, assistido apenas de duas ou três pessoas que viram o acidente. A câmara se aproxima do rosto do acidentado e o espectador passa a participar do seu “delírio retrospectivo”. O encadeamento dos flashbacks se processa através de retornos ao local do acidente. Nessa narrativa pontuada por fusões, David destaca o uso inteligente do tempo e da visualização da paisagem, que revestem de originalidade esse diálogo personalíssimo com a realidade carioca:

---

<sup>91</sup> “Um filme esquecido: *Rio Zona Norte*”, in *Filme Cultura* n. 28, fev. 1978, p. 90.

A paixão [de Nelson] pelos exemplos neo-realistas ainda vivos nas telas brasileiras dos anos 50, só perdeu para a impregnação que a realidade brasileira provocava, e o resultado formal é menos transparente estilisticamente e, portanto, mais pessoal. O realizador se colocou expressamente, como havia feito no filme de estréia, entre a realidade e a obra para evitar deturpações provenientes de influências alienígenas. [Assim] *Rio zona norte* resultou num canto de amor ao homem brasileiro. (NEVES, 1978, p. 92)

A despeito do diálogo intenso de Nelson com uma realidade brutal, suburbana, densamente povoada de situações pungentes, o mais impressionante para David Neves é a leveza da técnica narrativa. Na manifestação solidária ao sambista marginal, engolido pelas emissoras de rádio, televisão ou pelas gravadoras, o diretor, paradoxalmente, empresta suavidade à sua veemência. Nem mesmo em momentos de grand-guignol, quando uma violência áspera invade a narrativa, Nelson se deixa conduzir pela exasperação: “A leveza do tom, se não é deliberada, parece ainda uma opção de estilo, quase um *trompe l’oeil* para disfarçar certo encabulamento diante de uma condição humana insustentável” (NEVES, id. *ibid.*) Do mesmo modo que nos momentos de tensão dramática, o tom geral é de distensão, também, ou ainda mais, nas passagens alegres. Na verdade, segundo David Neves, essa atmosfera de distensão provém da personagem bonachona de Espírito, sempre enganada, mas sempre esperançosa, e que ocupa quase a totalidade das ações da narrativa. Homem do povo, compositor inspirado, Espírito manifesta em vários momentos sua condição de classe, seus sentimentos nobres, sua humanidade insubmissa. São momentos nos quais David Neves percebe autênticos “clímaxes estéticos (em realismo e poesia) da aventura cinematográfica brasileira” e que fazem de *Rio zona norte* “um filme avançado para o seu tempo.”

Na visão de David Neves, “o uso da estrutura que estabelece a prioridade dos fatos passados sobre os [fatos] presentes favorece, em certa medida, a idéia da ascensão de Espírito; a volta ao presente “afere” essa falsa idéia com a “realidade”. Naturalmente, numa produção sujeita às contingências materiais da autonomia criativa, há desequilíbrios estéticos, decorrentes de concessões caricatas às antigas comédias musicais. Nelson controla melhor as passagens exteriores, cenas filmadas em locação, naturais, do que as seqüências ambientadas em interiores, artificiosos. Por uma questão de índole, o diretor também não evita certo sentimentalismo. A intensidade emocional, contida ou extravasada, seria, aliás, um elemento de estilo do diretor, artista que valoriza o sentimento popular e confia na virtude da representação realista. Não

obstante, um crítico lúcido como Paulo Emílio Salles Gomes (1958) atribuiu a esses aspectos o desequilíbrio estrutural de *Rio zona norte*

[...] a fraqueza mais evidente da fita reside na confiança excessiva depositada pelo realizador na virtualidade artística dos materiais a serem cinematografados. [...] Ele simplesmente dispôs numa certa ordem os materiais, quase em estado bruto, de uma realidade pouco trabalhada, na esperança de que a poesia e a beleza nela contidas se comunicassem espontaneamente ao espectador pelo milagre da fotogenia e da sonogonia. (SALLES GOMES, 1958)<sup>92</sup>

Salles Gomes, arguto estudioso da questão da autenticidade em nosso cinema, não descarta a validade da experiência de Néelson. Mas não a eleva a um nível superior de pesquisa da realidade do subúrbio. Para o crítico, o diretor não plasmou eficazmente os recursos ditados pela estilização, numa linha brechtiana, com uma exposição da realidade, à maneira neo-realista. Nelson, segundo Salles Gomes, visava dar uma “impressão de realidade absoluta”, articulando elementos que ora permanecem invisíveis, ora evidenciam o ilusionismo da encenação. Esse hibridismo não choca, mas perturba a adesão à realidade artística que o diretor estava criando. Seja como for, o crítico vê em *Rio zona norte* uma “tomada de consciência” do cineasta com vistas ao desenvolvimento de uma tendência neo-realista brasileira. Nesse aspecto, Salles Gomes aponta como exemplar um momento de invulgar humanidade na *mise en scène*, como a

[...] sequência em que o personagem interpretado por Grande Otelo acorda, levanta-se, faz a “toilette” e recebe a noiva. Gostaria de saber se esses minutos da fita foram obtidos por acaso ou se o diretor agiu conscientemente. De qualquer maneira, os movimentos do ator, as palavras que troca com a noiva, o comportamento com a criança e sobretudo a extraordinária presença tátil dos objetos de uso corrente ou da ornamentação humilde do barracão, criam uma harmonia interior e comunicam uma doçura que conferem a essa seqüência modesta uma consistência artística e humana rara no cinema brasileiro. (SALLES GOMES, id. *ibid.*).

Embora não tenha sido assinalada nas críticas de Mello e Souza, Salles Gomes e David Neves, essa elogiada seqüência de *Rio Zona Norte* parece-nos uma ressonância da admiração de Nelson por Zavattini e De Sica que, em *Umberto D.*, nos ofereceram uma eloqüente demonstração de suas concepções do neo-realismo e do flagrante de uma realidade trivial elevada à transcendência do humano. Referimo-nos à famosa passagem em que a empregada acorda, vai à cozinha e, com gestos mecânicos, se entrega a tarefas banais. Teóricos, historiadores e críticos defensores do realismo em cinema costumam

<sup>92</sup> “Rascunhos e Exercícios”, in Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, n. 86, 21 junho de 1958.

usar essa seqüência como expressão da ontologia do real fílmico. Acreditamos que Nelson, inconscientemente, emulou Zavattini-De Sica. Ainda que na *mise en scène* (enquadramento, movimento da câmera) e na contingência cenográfica (a ação se passa no espaço do barraco na favela, um pouco menor que em *Umberto D.*), o cineasta tenha reelaborado visualmente e atmosfericamente a seqüência (que, ademais, está carregada de sugestões dramáticas particulares, brasileiríssimas). Com argúcia, Mariarosaria Fabris (1994) percebe nessa passagem um sentido ideológico pois nela predomina

[...] a idéia da construção de um espaço alternativo de realização social, representado não só pela casa nova (a tendinha e os dois cômodos, onde a nova família irá se instalar), mas pela favela que o casal, ao descer o morro, vai revelar. E revelar essa paisagem significa traçar os contornos de uma outra comunidade que se opõe ao espaço urbano (apresentado nos planos iniciais); significa reconhecer a existência de uma outra estrutura social que nasceu à margem da grande cidade, que se construiu a partir de seus detritos, mas que não precisa necessariamente refleti-la em sua organização (por exemplo, a união de Espírito e Adelaide põe em xeque o casamento enquanto instituição). Nesse sentido, se o espaço da favela é o da marginalização, é também o da aparente liberdade e isso é traduzido pelo uso da câmera que abre o enquadramento ara refletir na paisagem os sentimentos dos personagens. (FABRIS, 1994, p. 168)<sup>93</sup>

Em sua leitura política e estética, Mariarosaria Fabris elucida um aspecto significativo de *Rio zona norte*: sem romantização e ilusionismo, o filme trata de luta de classes. Somente que, ao invés do proletariado tradicional, o diretor coloca em primeiro plano artistas populares e seus problemas. Nelson não quis retratar com “realismo” a vida no morro, porém refletir sobre a condição do artista em meio às dificuldades de sua atividade. O alvo não era a realidade, mas a ideologia: o filme é então, de certo modo, uma reflexão sobre a ideologia das técnicas de representação. *Rio zona norte* não poderia, assim, ser confundido com um ato de política militante nem com uma obra artística convencional. Em outros filmes ambiciosos da época, a ficção permitia o ilusionismo. Mas ao invés de oferecer um reflexo direto, Nelson propõe ao mesmo tempo uma revelação/inversão. A ficção-verdade confunde o espectador, subverte a expectativa por se distanciar do paradigma realista. Daí a surpresa e a reação mitigada ao filme por parte da crítica. De qualquer modo, lembrando palavras de Hauser:

[...] Em regra geral, as novas forças de produção começam a manifestar-se na forma de “idéias novas”, dando origem a tensões dialéticas no campo do pensamento que, muitas vezes, se resolvem em organização econômica somente

<sup>93</sup> Cf. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista*. São Paulo: Fapesp/ Edusp, 1994

numa data posterior; mas isto não invalida o argumento de Marx e Engels de que as idéias novas são apenas um sinal de que “dentro da sociedade velha foram criados elementos de uma sociedade nova (ver *O Manifesto comunista*). (HAUSER, 1988, p. 36)

### 2.2.5. Alex Viany e a revisão do método crítico

Queiram ou não os seus opositores, o *realismo socialista* existe, é seguido numa grande parte do mundo, e sua influência se faz sentir mesmo entre os que o combatem. É uma influência que vem, principalmente, da firmeza cada vez maior com que é empregado nas obras de arte do mundo socialista – Alex Viany.

Historiador, crítico e cineasta, Alex Viany (1918-2000) era um autêntico “intelectual em ação”. Pertencia à linhagem dos pensadores e militantes defensores da cultura popular insubmissa a paradigmas artísticos e ideológicos estranhos ao Brasil. O empenho em participar das mais amplas frentes de luta levou-o a uma variedade de atividades. Não se tratava de dispersão de interesses, porém de inclusão de novas áreas de preocupação na sua pauta de humanista. Alex criou revistas (como *Filme*), pesquisou a história (a *Introdução ao cinema brasileiro* virou referência), promovia debates intelectuais e reuniões da classe (para a *Revista da Civilização Brasileira*) e, enfim, realizaria filmes (numa significativa, embora rarefeita e injustiçada carreira). Desse intelectual múltiplo, combativo e orgânico, a cultura do país teve demonstrações eloqüentes de envolvimento com a práxis cinematográfica a serviço da revolução. Alex ajudava, influenciava, prestigiava com generosidade jovens cineastas e críticos iniciantes – sem deixar de manter fecunda relação com os criadores da velha guarda (Humberto Mauro era, por assim dizer, seu ícone como artista e ser humano).

Tanto nos artigos e nas resenhas na imprensa diária como nos ensaios de maior fôlego publicados em revistas, Alex evidenciava aquela essencial capacidade de manifestar de forma incisiva julgamentos e reflexões. Essas virtudes e esses valores resultam de uma formação ideológica e cultural *sui generis* na medida em que não tinha títulos acadêmicos nem acumulava saberes eruditos. A intimidade com a política, a sociologia, a economia e o cinema decorriam da vivência de Alex e da sua consciência, flexionada por intuições marxistas. Foi dogmático, como muitos intelectuais da sua geração. Agiu, como a *intelligentsia* política mais conseqüente de sua época, em nome de um Ideal – o de um socialismo que resolvesse os problemas do País.

Alex compartilhava com a gente simples o gosto pela música, o carnaval, a cidade – a *polis* que, digamos, era “sua” por origem e de direito, já que nascera no mais carioca dos subúrbios, Madureira. Desse bairro ele saiu para descobrir a realidade além-túnel e além-mar. Do Rio de Janeiro, iria para Los Angeles, onde tomou conhecimento da sua alienação no tocante ao cinema brasileiro. Partiu como jornalista inconsciente, algo deslumbrado. Ao retornar, converteu-se em intelectual combativo, politizado. Intransigente no combate ao populismo da chanchada e ao ilusionismo pequeno-burguês dos melodramas paulistanos, Alex às vezes se deixava contaminar pela intolerância na avaliação crítica. A despeito do excesso sectário, Glauber Rocha (1963)<sup>94</sup> o considerava um precursor na teoria e na prática de várias espécies de “realismo”:

primeiro, um “realismo carioca” infiltrado de “neo-realismo” em *Agulha no palheiro*; depois, um “realismo socialista” no episódio sertanejo de *Cinco canções*; em seguida, o “realismo crítico” que ele anuncia como a posição definitiva de seu quarto filme, *O sol sobre a lama*. (ROCHA, 1963, p. 79)

A expressão “realismo carioca”, adotada como emblema ideológico-cultural por Alex e usada por Nelson para caracterizar sua trilogia inacabada, parece extemporânea a Glauber: o crítico baiano não via motivos estrategicamente e esteticamente determinantes para a regionalização do realismo. O realismo, bem ou mal interpretado, era, no entendimento de Glauber a mais forte tendência do cinema brasileiro, e se manifestava em particular, historicamente, tanto na obra de Humberto Mauro como em manifestações isoladas, mas valiosas. Esta linha sofreu graves choques e interrupções, exemplificadas pelo “surto de melodramas que dominou o cinema paulista”.

Sem infra-estrutura, tomados apenas por um febril amorismo, os cineastas cariocas careciam também de uma formação intelectual que correspondesse, em meados dos anos 1940, ao clima teórico do neo-realismo que fermentara sob o fascismo italiano. Diretores e argumentistas buscavam um cinema realista, brasileiro, e, por meio ambiente, carioca. Alinor Azevedo e Alex Viany são as principais figuras desta nebulosa tentativa. Homem culto, Alinor seria o autor intelectual de *Moleque Tião*, 1943; Alex, dirigindo dez anos depois *Agulha no palheiro*, 1953, situaria melhor esta posição já racionalizada com as teorias de Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e a experiência de Zavattini. Segundo Glauber, o “grande erro” de Alberto Cavalcanti foi

---

<sup>94</sup> In *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

não ter visto o talento de Alinor e de Alex. Quando entregou a Alex a direção de um dos episódios de *Rosa dos ventos*, a situação já estava confusa. Com a morte de Moacyr Fenelon, a rendição de Burle à chanchada e o afastamento de Alinor para a televisão e o rádio, Alex fica sozinho na luta e se dedica à crítica, e no front de *Para Todos*, *Shopping News*, *Diário da Noite*, *Última Hora*, *Leitura* e *Senhor* mantém o discurso em prol de “uma formação realista no cinema brasileiro”.

Entusiasta do western e do *filmusical*, Alex Viany via na temática brasileira um filão riquíssimo para a comédia musicada e para o *nordestern*. Crítico feroz do cinema norte-americano, acabou cooptado para um realismo socialista que o levou, segundo Glauber, “a destruir implacavelmente *Rio zona norte*, um filme do ‘realismo carioca’, mais profundo do que *Rio 40 graus*”. A descoberta da Nouvelle Vague e do cinema italiano, que evoluíra do modelo neo-realista para um realismo crítico, assim com a descoberta do novo cinema japonês (*O túmulo do sol/Tayo na Hababa*, de Nagisa Oshima, foi a confessa matriz inspiracional para *O sol sobre a lama*), levaram Alex a postular um realismo crítico para o cinema brasileiro. Para Glauber, Alex foi “o mais bem formado dos nossos cineastas”, na década de 1950:

[...] Sua obra fílmica, portanto, sofrerá sempre o impacto de um crítico consciente, e cada passo em seus filmes é movido por uma reflexão histórica. O que o equilibra é um grande amor ao povo brasileiro, uma paixão pelos personagens populares. Escapa do populismo ou do exotismo pela crítica racional da realidade. (id. *ibid.*, p. 82)

De volta ao Brasil em fins da década de 1940, depois de um longo período nos Estados Unidos como crítico e correspondente da revista *O Cruzeiro*, Alex pretende ingressar na produção. Em 1949, escreve um roteiro intitulado “Última noite”, que seria dirigido por Salomão Scliar, e no ano seguinte, participa como co-roteirista e assistente de direção de *Aglaiá*, filme inacabado de Ruy Santos. Ainda em 1950, pretendia realizar uma adaptação do romance *Cacau*, de Jorge Amado, com produção de Carmen Santos. Após o malogro dessas tentativas, é admitido no corpo de roteiristas da Maristela (juntamente com Millor Fernandes, Carlos Ortiz, Max Nunes, José Ortiz Monteiro, Miroel Silveira, Guilherme de Figueiredo). Cada vez mais interessado na prática, Alex reduz sua atividade crítica e teórica a aulas no Seminário de Cinema promovido pelo Museu de Arte de São Paulo. Na temporada nos States, aprofundara os conhecimentos na sétima arte ao estudar com Herbert Biberman, Alan Scott, Edward Dmytryk, Paul Ivano e o

compositor David Raksin – os três primeiros integrantes do grupo que ficaria conhecido como o “Hollywood Ten”, durante a fase mais aguda da campanha maccarthista.<sup>95</sup>

Em São Paulo, as batalhas de Alex em prol de um cinema brasileiro progressista o aproximaram dos intelectuais comunistas. No Rio de Janeiro, a amizade dele com grupos nacionalistas ainda não caracterizava uma militância política. Embora sem vínculo institucional com o Partido Comunista Brasileiro, Alex compartilhava as posições de princípio dos artistas e ativistas de esquerda envolvidos na guerra ideológica cujos primórdios ele testemunhara já nos Estados Unidos. Nas reportagens e resenhas mandadas de Hollywood para *O Cruzeiro* são visíveis as afinidades do crítico com a esquerda estadunidense, então submetida à “caça às bruxas” desencadeada pelo macartismo. De esquerdista, Alex converte-se em comunista.

O caminho para o comunismo foi trilhado por Alex primeiramente nas lutas travadas na frente artística, e mais especificamente no campo cinematográfico. Carlos Ortiz, Nelson Pereira dos Santos, Galileu Garcia e Roberto Santos foram os interlocutores mais constantes do crítico carioca em debates flexionados pelo ideário socialista. A adesão de Alex se verificou em meio a “uma intensa campanha de formação ideológica orientada pelo partido”. Nessa época, segundo Antônio Canelas Rubim<sup>96</sup>, o PCB “chegou a montar uma rede de escolas para divulgação do ideário stalinista, nos chamados “cursos Stalin”. Engajado no PCB, Alex frequentou um desses cursos e começou a participar ativamente dos acontecimentos que agitaram o meio cinematográfico a partir de campanhas caracterizadas pelo sectarismo ideológico. Os comunistas, aglutinados em torno de bandeiras artísticas (criação de um Instituto Nacional do Cinema), políticas (oposição feroz ao Governo Getúlio Vargas), econômicas (desenvolvimentismo industrial sem dependência), sociais (representação da desigualdade social, da luta de classes) e culturais (a arte deveria estar a serviço do povo brasileiro), se fortaleciam a cada acontecimento – fossem congressos cinematográficos, debates ou mesas-redondas.<sup>97</sup> E nas mesas redondas promovidas pela

---

<sup>95</sup> Participaram desse grupo, formado em sua maioria por comunistas, os roteiristas John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Alvah Bessie, Herbert Biberman, Adrian Scott, Lester Cole, Albert Maltz, Ring Lardner Jr. e Samuel Ornitz e o diretor Edward Dmytryk, que ficaram conhecidos como “Os dez de Hollywood”. Alex deve ter conhecido nesse período o roteirista Waldo Salt (1914-1987), que esteve no Brasil durante a Segunda Guerra e quase se tornou o décimo-primeiro nome do grupo a ser indiciado. O articulador da primeira “lista negra” foi Eric Johnston, o presidente da Motion Picture que, como assinalamos no capítulo sobre a Guerra Fria, queria expurgar de Hollywood todos os suspeitos de comunismo e os estrangeiros acusados de hostilidade à política norte-americana (como Brecht, Hans Eisler).

<sup>96</sup> Canelas Rubim, op. cit.

<sup>97</sup> José Inácio de Melo Souza examina essas discussões em *Congressos, Patriotas e Ilusões*. São Paulo, 1981 (datil.), p. 52.

Associação Paulista de Cinema eles encontravam a caixa de eco para a repercussão ideológica de que necessitavam naquela conjuntura histórica.

Na opinião de Alex e de outros comunistas, o momento por que passava o Brasil exigia ações decisivas. Como se opunham ao Governo Vargas, rejeitavam o projeto de criação do Instituto Nacional do Cinema apresentado por Alberto Cavalcanti ao Presidente. Mesmo credenciado por uma exitosa passagem pelas cinematografias francesa e inglesa, onde participara, respectivamente, da eclosão da *avant-garde* e do movimento documentário, o realizador era visto com suspeita. Seus adversários alegavam que Cavalcanti viera ao Brasil a convite dos industriais paulistas para criar a Vera Cruz, companhia cujo viés era “decadentista”, “europeizante” e “anti-nacional”. Ainda que defendessem a industrialização, para dotar os filmes de um mínimo de “qualidade técnica e artística”, Alex e seus companheiros reivindicavam uma temática nacional e uma representação que ressaltasse os costumes, os problemas e a mentalidade dos brasileiros. Por isso repeliam qualquer conciliação com os modos de ver e de sentir dos estrangeiros (italianos, ingleses) e brasileiros (paulistas, em sua maioria) envolvidos nos projetos da Vera Cruz e da Maristela e na produção da Atlântida. Alex justificava a oposição ao projeto de Cavalcanti por considerá-lo expressão do getulismo e do entreguismo, políticas que precisavam ser combatidas pelos “homens de esquerda”.

A polarização imperialismo-nacionalismo marcou radicalmente esse período. De acordo com o ideário comunista, não havia lugar para contradições, e qualquer forma de diálogo era entendida como capitulação. O PC preconizava assim a ruptura com tudo que não estivesse submetido aos dogmas do materialismo histórico e do materialismo dialético conforme os ensinamentos de Moscou. Como obediente quadro do partido, Alex seguia os dogmas, ajustando-o às peculiaridades de sua interpretação da realidade brasileira e da atividade cinematográfica. Cavalcanti e associados eram estigmatizados como cúmplices da “intervenção estrangeira” inclusive na imprensa conservadora, sobretudo os jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Contudo, as intervenções de Alex contra Cavalcanti tinham lugar na imprensa partidária.

O Partido Comunista, embora na ilegalidade, mantinha uma ampla rede de comunicação, entre jornais e revistas, e sua militância nos meios intelectuais e artísticos era bastante expressiva, conforme recorda Canelas Rubim. Na primeira metade dos anos de 1950, a principal revista de divulgação cultural do PC era a paulista *Fundamentos*. Não obstante criada em 1948, essa publicação somente se interessou pelo cinema a partir de abril de 1950 (no seu número 14), chegando em julho de 1951 (número 20) a

dedicar ao cinema a maior parte das suas matérias.<sup>98</sup> Foi em *Fundamentos* que Alex Viany publicou três longos artigos, nos quais delineia sua concepção do cinema brasileiro na guerra das imagens: “Breve introdução à história do cinema brasileiro”, “A função do crítico de cinema” e “O cinema nacional”. O primeiro texto, uma “reflexão aprofundada sobre a história do cinema brasileiro”, apareceu em julho de 1951 (número 20) e contém *in nuce* as perspectivas historiográficas de Alex Viany. No artigo sobre “A função do crítico de cinema” (fev. 1952) estão expostas as concepções estéticas do autor, marcadas então pelo stalinismo e pela visão da atividade crítica como educativa, formadora de gostos e esclarecedora de mentalidades. Leia-se: realismo socialista.

**Revisão crítica.** A manifestação mais desconcertante do sectarismo ideológico de Alex naquele momento aparece no debate sobre a “revisão do método crítico”. A discussão foi travada primeiramente no âmbito da crítica do conservador Estado de Minas Gerais, estendendo-se depois a setores da imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em meados dos anos 1950, reunidos em torno da *Revista de Cinema*, que começou a circular em abril de 1954, críticos mineiros decidiram participar da “revisão do método crítico”, entrando na polêmica suscitada na Itália por Guido Aristarco e posteriormente ampliada com intervenções de Rossellini (que via no cinema “primeiro uma questão de ética e só depois uma questão de estética”) e Zavattini (que via o cinema “fora do espetáculo e de todas as ‘ficções’ que o espetáculo exige”).

Foi, indubitavelmente, um acontecimento intelectual e ideológico, considerando que a crítica de cinema era uma província menor na geografia da cultura brasileira. O debate foi inaugurado pelo crítico Cyro Siqueira, mentor da *Revista de Cinema* e reputado jornalista liberal em Belo Horizonte. A “batalha da revisão do método crítico”, adquirindo contornos estéticos ou ideológicos, cosmopolitas ou nacionalistas, generosos ou mesquinhos, seria travada nos dez primeiros números da publicação com forte repercussão. Foram reproduzidos trechos de entrevistas de Zavattini, “papa do neo-realismo”, e textos inflamados de Alex Viany, Salviano Cavalcanti de Paiva e Fritz Teixeira Salles – além de artigos de Umberto Barbaro e de Luigi Chiarini, estes dois últimos integrantes da nata da *intelligentsia* crítica italiana.

No texto de abertura, Cyro Siqueira questiona incisivamente a perspectiva de Aristarco. Crítico marxista, Aristarco não era, obviamente, sectário – somente um veemente defensor do ideário artístico conspurcado em seu país pela submissão dos

---

<sup>98</sup> Ver Mariarosaria Fabris, *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

criadores do neo-realismo ao conformismo da nova ordem político-ideológica. Para Aristarco, o mundo do pós-guerra e o desenvolvimento da tecnologia do espetáculo fílmico (com o aprimoramento dos dispositivos ópticos e sonoros) exigiam uma reformulação estética e, acima de tudo, ideológica.<sup>99</sup> Apoiando-se em noções luckásianas e gramscianas, o crítico questionava o formalismo e o aburguesamento artístico dos cineastas europeus e norte-americanos e considerava sem sentido reduzir a evolução do cinema a métodos de montagem ou de visualização - a um improvável “específico fílmico”. Siqueira, indignado, acusava a “revisão” de orientar-se no sentido do chamado “realismo socialista” - “isto é, de desprezo a todas as normas estéticas do cinema, substituídas pela pesquisa em direção à realidade”.<sup>100</sup>

Do seu lado, Alex Viany concorda sobre a necessidade de revisão crítica em vista das “experiências cinestéticas de realizadores novos e antigos” que, desrespeitando “regrinhas aparentemente já estabelecidas, penetram por caminhos diferentes dos usuais”.<sup>101</sup> Mas na sua argumentação privilegiava fatores ideológicos – esses fatores, afirma, não poderiam ser ignorados pelos cineastas contemporâneos, pois “a arte não deve ser privilégio de poucos (a “elite”) em detrimento da maioria (a “plebe”). Partidário da representação de gente simples às voltas com situações banais do cotidiano de suas vidas, Zavattini, principal teórico do movimento italiano, considerava a mais importante característica do neo-realismo era

ter compreendido que a necessidade de uma “história” era uma apenas uma maneira inconsciente de mascarar uma derrota humana e que a forma de imaginação que ela envolvia era simplesmente uma técnica de superposição de esquemas mortos sobre fatos sociais vivos. O neo-realismo se deu conta [...] de que a realidade é extremamente rica, basta saber olhar para ela. E de que o papel do artista não é levar as pessoas a se emocionar ou se indignar com situações metafóricas, mas levá-las a refletir (e também a se emocionar e a se indignar) sobre coisas reais, exatamente como elas são. [...] Foi uma descoberta moral. Eu vi finalmente o que se encontrava diante de mim, e compreendi que fugir da realidade significava trair a realidade. [...] (ZAVATTINI, 1954).

<sup>99</sup> A proposição de Aristarco fora desenvolvida em livros como *L'arte del film* (Milão: Bompiani, 1950) e *Storia delle teorie del film* (Turim: Einaudi, 1951) e nas páginas das revistas *Cinema* e *Cinema Nuovo*. A repercussão junto aos estudiosos da Europa (Inglaterra, França) trouxe a questão para o Brasil, onde ganhou espaço na *Revista de Cinema* e em alguns poucos jornais do Rio de Janeiro.

<sup>100</sup> Os ensaios de Cyro Siqueira sobre a revisão do método crítico foram publicados nos números 1, 2, 5 e 9 da *Revista de Cinema*, em 1954, Outros críticos da revista, como Guy de Almeida e Frits Teixeira de Salles, também participaram da discussão, que contaria no número 6 com a inflamada intervenção do carioca Salvyano Cavalcanti de Paiva (“Realismo: eis a solução”).

<sup>101</sup> Alex Viany, “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico”, in *Revista de Cinema* n. 3, Belo Horizonte, junho 1954. Na Europa, especialmente na Itália (sob a inspiração de Aristarco), a revisão do método crítico entrelaçava doutrinas políticas e escolas estéticas, como o neo-realismo italiano e o realismo socialista soviético, sem ignorar o neo-naturalismo norte-americano e o *noir* francês.

Diante do neo-realismo, conclui Siqueira, a crítica tem que “rever seus processos” e perguntar-se se o cinema deve ser um espetáculo de evasão da realidade (como sugere Chiarini) ou “um retorno às fontes do documentário”, o filme puro, o anti-espetáculo. Fritz Teixeira Salles, do seu lado, reiterava que o filme deveria “emergir dos próprios fatos, da vibração mesma da vida que palpita em torno do cineasta”. Por isso, a forma seria condicionada pelo conteúdo de onde parte e se desenvolve a idéia. Portanto, era o conteúdo que deveria conduzir o artista à forma.<sup>102</sup> Ao intervir no debate, Salviano Cavalcanti de Paiva afirmava, categórico, qual seria a linha a seguir:

No realismo está a solução do cinema, da arte do filme como de qualquer outra arte [...]. A natureza da obra dramática, da arte narrativa, não está nem poderia estar na técnica de sua construção, nos procedimentos formais separados dos legítimos problemas da vida. Os filmes devem ser feitos com realismo; a crítica deve analisar com realismo: eis a solução. Abaixo, pois, os que acreditam apenas nas categorias formais, em um cinema escolástico, artístico-especulativo, acadêmico no pior sentido, desligado da vida! (PAIVA, 1954).<sup>103</sup>

No debate, quando sua intransigência pessoal (seu caráter) e seu sectarismo político (o ideologismo jdanovista) se sobrepõem à dialética da persuasão, Alex incidiu em extrapolações inadmissíveis. Em decorrência de um dogmatismo eivado de preconceitos, para combater o esteticismo “purista” (da arte pela arte) e o individualismo (a liberdade do artista) Alex condena inapelavelmente Arthur Koestler, Albert Camus, André Gide, Truman Capote, Graham Greene, Franz Kafka e tantos outros que usaram sua liberdade para a difusão das taras humanas, dos subterrâneos da civilização, da desesperança e da descrença nos destinos do homem (VIANY, 1954, p. 8). No mesmo diapasão, Alex justifica a repressão a Eisenstein na URSS (onde “teve meios para filmar, ensinar e estudar”) e a autocrítica de Pudovkin (que aceitou, como artista responsável, a teoria do realismo socialista). Em meio a tais colocações, Alex não descarta a crítica ao sistema ideológico (o capitalismo) no qual criadores do porte de Charles Chaplin e escritores/roteiristas como John Howard Lawson e Michael Wilson são submetidos ao linchamento macarthista. É nesse mundo ainda que, segundo ele, o artista é constringido a se divorciar da realidade. Mas, inescapavelmente, ele

<sup>102</sup> Fritz Teixeira Salles, “A revisão do método crítico: conteúdo e forma no cinema”, in *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 4, julho 1954, e n. 5, agosto 1954.

<sup>103</sup> Salviano Cavalcanti de Paiva, “Realismo: eis a solução”, in *Revista de Cinema*, n. 6, setembro de 1954.

[...] põe em sua obra, conscientemente, as idéias de que é portador, sejam elas de esquerda ou de direita. E artista inconsciente é aquele que, pensando estar fazendo arte pura, contribui apenas para a negação da arte e da cultura. Pode ainda haver, [...] o artista capaz de transmitir problemas e anseios populares, sem o sentir e sem neles penetrar, mas tais casos devem ser raros, já que, no momento em que passa a se interessar pelos problemas e anseios do povo, o artista torna-se consciente. Mas, consciente ou inconsciente, o artista é sempre um homem político. (ALEX, *ibid.*, p. 11)

***Agulha no palheiro/Rua sem sol.*** Nesta perspectiva, vale indagar: em que medida Alex estava *consciente*, de posse dos meios materiais e artísticos ao realizar *Agulha no palheiro* e *Rua sem sol*? Ansioso por exprimir nesses filmes o *pathos* suburbano e o patetismo de certas camadas sociais do Rio de Janeiro, Alex enredou-se em problemas de consciência: o primeiro dizia respeito à sua contraditória adesão à produção capitalista. Depois de trabalhar na Maristela, ele se envolvia cada vez mais com um sistema que condenava e, como aconteceu com esses dois empreendimentos de circunstância, submetendo-se às “piores condições possíveis”. Ambos os trabalhos funcionaram, contudo, como “um curso completo de cinema”. O outro drama de consciência: sua relação com o mundo social que seria convertido em realidade ficcionalizada. Como crítico, Alex lutava por um cinema nacional-popular, com dramas e comédias do cotidiano contados com “jeitão carioca” ou com chave neo-realista. Que esquema adotou em *Agulha no palheiro* e *Rua sem sol*? Com material ficcional de segunda ordem (no caso de *Agulha no palheiro*, a velha história da moça do interior que vem à cidade grande procurar o sedutor e se apaixona por outro) e pressionado pelas circunstâncias (tinha que filmar em pouco tempo), Alex não resolveu o drama de consciência nem o dilema estilístico. Em *Agulha no Agulha*, ele tentou reelaborar elementos da chanchada a partir de um ponto de vista mais crítico, mais sociológico. Mas errou na dosagem, e o filme ficou entre o paródico (de um “realismo à carioca”) e o sentimental (do *realismo socialista*, sua maior influência).

Segundo o Hegel da *Fenomenologia do Espírito*, “o que é comum na obra de arte – ser gerada dentro da consciência e elaborada por mãos humanas – é o momento do conceito existente como conceito, que se sobrepõe à obra”. (HEGEL, 2008, p. 478) No caso do filme inaugural de Alex, sem conceito (nenhuma idéia tangível, afora a vaga intenção de “realismo crítico”) e sem bases empíricas (submetido que estava à precariedade da infra-estrutura) a criação cinestética não se transcende (donde resulta uma obra de contingência, vivificada no imediato). Nessa circunstância, Alex, para usar

a terminologia hegeliana, ainda deveria ficar à espera de um *vir-a-ser*. Já em *Rua sem sol*, o diretor tenta contornar com uma montagem assincrônica (dialética, diria ele) a incongruência de um melodrama moralista na fronteira entre a crônica da “vida como ela” e o psicologismo mais convencional. Na *mise en scène*, Alex busca reduzir a teatralidade da história original (adaptada de uma peça de Alejandro Casona) com uma contrastada iluminação. Anos depois, ele explicaria que não tinha ânsia de inovar em estilo e técnica, visando apenas respeitar a verdade das situações e a realidade do contexto. Por isso, ao invés de um “realismo crítico” conferiu a suas crônicas cariocas um tom ameno-melancólico. Com *Ana*, no sertão, adotaria outra inflexão.

*A rosa dos ventos*. A convite do antigo desafeto dos tempos da “Batalha da Vera Cruz”, Alberto Cavalcanti, Alex dirigiu em 1955 o primeiro episódio dos cinco que compõem *Die Windrose/A rosa dos ventos*, produção da Fédération Internationale des Femmes Démocratiques supervisionada por Joris Ivens e Cavalcanti. Para dirigi-lo, foram escalados promissores cineastas comunistas: a francesa Yannick Bellon, o italiano Gillo Pontecorvo, o chinês Vu Kuo Yin e o soviético Sergei Guerassimov. Cavalcanti fez um prólogo, e a interligação dos episódios era sublinhada por textos do roteirista Vladimir Pozner lidos por Helene Weigel, mulher de Brecht. Os créditos do episódio de Alex, singelamente intitulado *Ana*, são reveladores. A história foi escrita pelo romancista Jorge Amado e adaptada pelo próprio Cavalcanti com a ajuda de Trigueirinho Neto, que seis anos depois faria *Bahia de todos os santos*, um dos marcos iniciais do novo cinema brasileiro. Com produção de Mário Audrá Jr., chefe da Maristela, o episódio foi magnificamente fotografado pelo inglês Chick Fowle no interior da Bahia (Cocorobó, Canudos) e montado por Cavalcanti e José Cañizares. Como protagonistas, apareciam Vanja Orico, recém-consagrada com *O cangaceiro*, Miguel Torres, roteirista e ator falecido em 1962, Aracy Cardoso e Aurélio Teixeira.

Embora contrário a co-produções internacionais, Alex aceitou trabalhar para os alemães (a coordenação do filme estava a cargo da DEFA Studios de Berlim) por dois motivos: a falta de opções profissionais depois do relativo insucesso de público e de crítica dos seus primeiros filmes e, particularmente, a possibilidade de levar para a tela o drama da seca, a migração de nordestinos esperançosos em fugir da miséria. A redescoberta de *Ana*, anos atrás, provocou impacto entre os raros críticos que o viram. O que impressionava não era apenas a sincera abordagem do problema dos migrantes, mas o fato de que o curta parecia antecipar *Vidas secas*, de Nelson. O tema, candente e compatível com os debates sobre reforma agrária, permitiu finalmente ao crítico,

militante e realizador conjugar preocupações políticas e sociais com uma experimentação cinematográfica de ressonâncias literárias e pujante humanismo.

As realizações dos diretores comunistas mais representativos não alcançaram à primeira vista uma significação artística capaz de reverter o ceticismo do partido quanto à aposta cinematográfica. Fora da pioneira experiência cooperativista de Nelson, *Rio 40 graus*, eram modestos os avanços na práxis fílmica. Os trabalhos de Alex oscilavam entre antigos modelos de produção (o filme de estúdio) e controversas idéias estético-ideológicas (as do realismo socialista). Estabelecia-se assim um dilacerante descompasso entre a pretensão artística do inquieto grupo capitaneado por Alex & Nelson e a realidade desencorajadora do mercado (o público permanecia infenso às novidades, preferindo os produtos importados) – sem mencionar a citada reticência da direção partidária, que não estimulava incursões de seus militantes no *front* do cinema.

### 2.2.6. O PCB em ritmo de degelo

Já andamos pela direita e pela esquerda. Na base de nossas experiências e armados com o Programa do Partido, já dispomos de elementos que nos permitirão avançar pelo justo caminho – Luís Carlos Prestes.

Na análise da trajetória de Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany, estão condensadas as ambigüidades, as indefinições e as aspirações de intelectuais, artistas e militantes comunistas no processo político-ideológico da década de 1950. Enquanto categorias como as artes plásticas, a literatura e a música naufragavam na ressaca do realismo socialista, o pensamento e a práxis desses cineastas suplantavam os ditames da doutrina partidária e agenciavam idéias para uma renovação de formas tecnológicas e artísticas. De fato, *Rio 40 graus* e *Rio zona norte*, *Agulha no palheiro*, *Rua sem sol* e *Ana* metabolizaram em imagens idéias instigantes sobre o social e o real. E pela primeira vez víamos filmes onde o conhecimento do mundo concreto se articulava com uma abordagem artisticamente relevante. Seria, contudo, um exagero apontá-los com expressões acabadas do modo de filmar a tragédia do nosso subdesenvolvimento.

No entanto, no tempo em que viveram tiveram que enfrentar, sem resolver, determinações que desestimulavam a contestação e a inovação. Assim, à deriva entre o velho e o novo, cada um à sua maneira buscou encarar com renovada disposição ideológica e artística os desafios à frente, na década de 1960. No horizonte, havia toda uma sorte de expectativas – a de uma “estética da ruptura”, com a dissolução das antigas

modalidades dos gêneros estéticos e a introdução de outros valores artísticos; o advento de uma cultura moderna, sob o signo da inquietação da juventude; o aguçamento das tensões geopolíticas, que levariam a guerras de descolonização; e, enfim, a crise no pensamento ideológico do comunismo, debilitado pela recusa de reformulação de atitudes à luz de eventos marcantes (como a desastrosa intervenção na Hungria). O Comitê Central do partido, embora fizesse da autocrítica uma prática para correção de desvios ou posturas ideológicas de militantes, desdenhava com arrogância qualquer exame de suas “próprias” teorias ou estratégias operacionais.

De modo geral, a atuação do PCB nos diferentes períodos foi analisada criticamente pelas sucessivas lideranças. Já em 1954, Astrojildo Pereira classificava a atividade anterior do partido de “empírica, descontínua, meramente praticista, espontaneísta e burocrática”. Segundo o autorizado depoimento de Astrojildo, a cúpula partidária não estava capacitada “para proceder, do ponto de vista marxista, a uma análise, mesmo elementar, da realidade histórica brasileira”. Em decorrência, até a militância mais capacitada não tinha “conhecimento sequer aproximado da verdadeira situação do país no concernente à sua estrutura econômica e política, às forças sociais em presença; à natureza e ao conteúdo das lutas de classes em seus diversos setores etc.” Numa autocrítica incisiva, em que denuncia a oscilação partidária entre o verbalismo “revolucionário” de esquerda e o oportunismo de direita, Astrojildo afirma: “Teoria revolucionária significava, para nós, aplicar - mecanicamente, livrescamente – a linha política e a experiência revolucionária de outros povos”. (PEREIRA, 1979, p. 156)

Nesse mesmo ano, 1954, num balanço da trajetória do PCB, até Prestes denunciava o ziguezague teórico e tático do partido desde a década de 1930. Depois de reconhecer os “caminhos errôneos” tomados pelo partido, devido a “revoltas” internas inspiradas pela “pequena burguesia”, o líder comunista investe contra os oportunistas, golpistas, esquerdistas e reformistas que manobram com a “direita da ideologia” para subverter a hierarquia na organização. Prestes, porém, contradiz essa autocrítica ao ressaltar que a partir de 1947, “à luz dos ensinamentos” do camarada Jdanov e às recomendações da Internacional Comunista, começara a corrigir a linha política do PCB, golpeada pelo “aventureirismo de esquerda” e o “oportunismo de direita”. Na análise de Leôncio Martins Rodrigues (2007), isso supunha que os comunistas brasileiros seriam incapazes de perceber e corrigir seus equívocos: “Na verdade, nenhuma das linhas políticas adotadas pelo PCB foi decidida à revelia da Internacional Comunista ou do Birô de Informação” (RODRIGUES, 2007, p.530).

**Dilema e crises.** Sempre a reboque do PCUS, o partido brasileiro vivia em “constante tensão interna”. Enquanto alguns quadros e dirigentes defendiam uma via revolucionária (“aventureirismo de esquerda”) e outros postulavam uma linha reformista (“oportunismo de direita”), o Comitê Central determinava suas políticas para o país seguindo o dogma e o receituário stalinista. O dilema “reforma ou revolução”, conjugado à contradição “nacionalismo” versus “internacionalismo proletário”, dificultava a elaboração de uma diretriz mais adequada ao meio brasileiro. Mas tudo, como deixava claro Prestes, seria resolvido segundo a “sábua formulação” de Jdanov. Esse atrelamento foi uma das causas das sucessivas crises e cisões que marcaram a vida do partido até à década de 1960. Era impossível conviver com uma orientação estreita da práxis ideológica e cultural – o que justificava a explosão de Graciliano Ramos quando escreveu o relato da viagem à União Soviética (que o partido pretendia censurar) ou a perplexidade do aspirante a cineasta Nelson Pereira dos Santos ao ser desencorajado de fazer filmes (só depois que a revolução for vitoriosa, alegavam).

Para sair da confusão ideológica, escapar da paralisia e conter as dissidências, o PCB demorou a esboçar uma reação, tanto para entender a desestalinização como para compreender a realidade brasileira sem esquemas abstratos preestabelecidos. Em 1958, o partido passa a editar uma revista, *Estudos Sociais*, onde investigações sócio-econômicas dos problemas nacionais dividiam espaço com reflexões teóricas de marxistas não-ortodoxos e contribuições instigantes de jovens pensadores brasileiros. Ao menos nessa revista, publicada até 1964, reverberava uma concepção e interpretação do marxismo capaz de revigorar o exangue corpo teórico do PCB. Ao invés da mera reprodução e/ou adaptação dos prolegômenos soviéticos à nossa peculiar realidade tropical, tínhamos estudos até certo ponto criativos, que procuravam dialogar com o pensamento dos “campeões” do materialismo dialético (*diamat*) e do materialismo histórico (*istmat*). Em matéria de leitura de Marx e Engels, o atraso no Brasil era considerável. Mas, depois que os ventos do “degelo” sopraram entre nós, o prestígio do comunismo soviético deixou de ser mais importante do que as idéias de Marx-Engels. E os militantes já não cerravam fileiras em torno de Stalin, convertido no quarto clássico do socialismo, ao lado de Marx, Engels e Lenine.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> No auge do culto à personalidade, Stalin era deificado pela mídia (imprensa, rádio, cinema) e o mundo intelectual (a filosofia, a literatura). Nesse ritual de glorificação, não faltavam imagens cinematográficas como aquelas de um Stalin majestoso, paternal e onisciente no épico *A queda de Berlim* (*Padenie Berlina*, 1950), de Mikhail Tchiaurelli, que define a hagiografia do realismo-socialista.

O processo de redescoberta do marxismo autêntico – assim como o reconhecimento da importância de Gramsci – deveria passar por sobressaltos. Restava tudo por (re)aprender. Devido à dificuldade de acesso de comunistas brasileiros (e dos não-comunistas) ao pensamento mais corrente do filósofo e seus escritos, somente em 1922 é que, conforme assinala Leandro Konder, surgiu um centro de difusão do marxismo entre nós. Esse centro, muito mal aparelhado, foi fundado junto com o Partido Comunista do Brasil, seção brasileira da Terceira Internacional, cujos dirigentes conheciam bastante mal o marxismo (KONDER, 1984, p. 31). Esse desconhecimento é justificável: somente na década de 1930 é que apareceram na Europa algumas obras capitais de Marx, principalmente *A ideologia alemã*. Quanto a Gramsci, mesmo na Itália a maioria dos comunistas não o conheciam. O marxismo que circulava no país, inclusive na época fascista, era o dos compêndios de Antonio Labriola.

Até 1930 quase ninguém lia Marx no Brasil. Do filósofo alemão só se conhecia uma tradução do *Manifesto Comunista*, feita em 1924 por Octavio Brandão, principal “teórico” do PCB. O acesso à literatura marxista era por via francesa. Os operários eram doutrinados com manuais que misturavam “hábitos mentais cientificistas, ‘evolucionistas’ e crassamente deterministas”, e aos intelectuais era oferecida uma indigesta “feijoada dialética”.<sup>105</sup> *Agrarismo e industrialismo*, que Octavio Brandão escreveu em 1925 para ser a primeira interpretação marxista-leninista da nossa realidade. Até essa época, o PCB funcionou como um grupo de propaganda, divulgando notícias sobre a revolução russa, documentos da Internacional Comunista, combatendo os anarquistas e os socialistas, tentando dar a seus próprios quadros e militantes uma formação marxista-leninista (RODRIGUES, op. cit., p. 434).

Nos anos 30, ecos do marxismo transparecem nas reflexões sociológicas de pensadores como Manoel Bomfim (1868-1932), uma das admirações de Darcy Ribeiro, ou nas diatribes de teóricos do integralismo como Plínio Salgado e Gustavo Barroso. Com ligações com o cinema e alguma leitura do marxismo, havia apenas um intelectual de relevo: Octavio de Faria, de formação integralista. Estudioso das idéias políticas (*Maquiavel e o Brasil/1931* e *O destino do socialismo/1933*) e romancista (o ciclo *A tragédia burguesa*), ele chegou a fazer crítica e a escrever uma *Introdução à história do cinema*. (Ainda que gravitasse num universo ideologicamente suspeito, Octavio de Faria foi um dos mentores do cinemanovista Paulo César Saraceni.) Por paradoxo, os

---

<sup>105</sup> A expressão “feijoada dialética” deriva de um ensaio originalíssimo de Renato Pompeu, *Dialética da feijoada* (São Paulo: Vértice, 1986), que propõe imagens instigantes do sistema hegeliano.

pensadores da direita (Octavio de Faria, Plínio Salgado e Gustavo Barroso) percebiam claramente no horizonte os espectros do comunismo marxista enquanto os adeptos do materialismo dialético confundiam tudo, como salienta Konder:

O autor d´*O capital* aparecia misturado e, de certo modo, subordinado a Lênin e a Stalin. Enquadravam-no no papel honroso mas limitado de profeta do ´marxismo-leninismo`, uma doutrina codificada posta pragmaticamente a serviço das exigências do stalinismo. Essa confusão transbordava dos quadros da militância estritamente partidária e atingia a própria reflexão de intelectuais ciosos de sua independência. [...] Na realidade, a discussão sobre as idéias de Marx tinha ficado atrelada, de forma empobrecedora, à discussão sobre a evolução da experiência soviética, sobre a importância universal do Estado soviético. (KONDER, 1984, p. 34)

O comunismo de extração soviética sofreria um tremendo abalo com o XX Congresso do PC da URSS, em 1956. Ao desencadear o processo de “desestalinização”, Nikita Khrushchev atribuía as perversões do sistema soviético ao chamado “culto à personalidade” do chamado “guia genial dos povos”. Mesmo evasiva, essa explicação transversal para o impasse do socialismo em meados dos anos 50 (período marcado pela invasão da Hungria e a guerra fria) provocou uma crise profunda na credibilidade do marxismo-leninismo enquanto ideologia reitora da luta do proletariado. Khrushchev demoliu a mitologia stalinista, mas o chamado “degelo” não representou uma reformulação do sistema soviético, que continuou paralisado por contradições internas. A essas contradições esterilizantes sucedeu, no plano internacional, o cisma sino-soviético e a emergência de inconformismo em inúmeros PCs (liderados pelos eurocomunismo italiano). Moscou perdia o monopólio em todas as partes, até no Brasil: depois de um cisma histórico, surgiu um PC do B, tendência de inspiração chinesa (e albanesa) que abriu uma outra frente teórica derivada do pensamento de Mao Tsé Tung.

Qual a origem dessa crise? Onde os comunistas tinham errado? Como seria possível uma recuperação do pensamento e da práxis marxistas? Em busca dessas respostas, intelectuais brasileiros criaram perto do fim da década grupos independentes que passaram a ler Marx sem uma ótica imediatista. A partir de 1958, o grupo que se organizou em São Paulo marcou pioneiramente o estudo aprofundado do marxismo. Nesse grupo, formado pelos sociólogos e cientistas políticos Paul Singer, Fernando Henrique Cardoso, José Arthur Giannotti, Fernando Novaes, Francisco Weffort e Octavio Ianni, despontavam jovens como Michel Löwy, Ruy Fausto e Roberto Schwarz que se tornariam expoentes do pensamento neomarxista brasileiro.

Na revisão das políticas dos seus dirigentes no pós-guerra, o pesquisador concluirá que a história do PCB aparece como uma sucessão de incompreensões sobre “o que fazer” para atingir sua meta: a revolução socialista. Ainda assim, o PCB teve reconhecida importância na vida do país até finais dos anos 50. Na luta contra o subdesenvolvimento, os comunistas agitaram temas nacionalistas cruciais (como a campanha pelo petróleo). Ideologicamente, influenciou muitos segmentos das classes médias e altas (liderando movimentos sociais). Enfrentando o petebismo de Vargas, o PCB organizou como nenhum outro partido a atividade sindical e entidades de trabalhadores sem existência formal. Na esfera da cultura, atraiu escritores, artistas plásticos e músicos que emprestaram seu prestígio à causa comunista, apesar da indiferença notória com que as lideranças partidárias viam a *intelligentsia*.

No informe sobre as decisões do VI Congresso do PCB, realizado em dezembro de 1967, o Comitê Central dispõe como meta importante o recrutamento da intelectualidade, admitindo, porém, que para tanto seria preciso elaborar “com urgência” uma política de aproveitamento de profissionais capazes de mobilizar ou influenciar as massas. Os novos quadros deveriam ser educados para conhecer a doutrina, os princípios e a organização do partido. Nesse ínterim, sem quadros e sem projeto, o partido deixou de investir na área cultural. O cinema, embora fosse um veículo importante para mobilização de adeptos e formação de consciências, jamais teve prioridade na estratégia do PCB. Essa omissão se evidencia nos documentos do partido entre 1958 e 1979.<sup>106</sup> O projeto de incorporação do cinema às lutas para transformação do país só ganharia corpo com o Cinema Novo, na década de 1960. Sua inspiração, contudo, não era propriamente ou exclusivamente comunista. Ou seja, esse movimento não obedecia à cartilha do PCB nem carregava as bandeiras do socialismo soviético.

---

<sup>106</sup> A atividade cinematográfica do partido se resume à produção de cinejornais e documentários examinados no item “O (quase) cinema dos comunistas”, neste capítulo. Quanto à cultura em geral, basta assinalar que nos documentos de vinte anos do PCB, de 1958 a 1979, não há praticamente nenhum item específico sobre a atividade intelectual.

## Capítulo 3 – Imagens dialéticas: estética da fome, estética do sonho

### 3.1. Contradições do Cinema Novo e do Brasil

Ver a contradição em toda coisa amedronta um burguês. Porque é mostrar que toda coisa é uma etapa histórica e não eterna, e portanto suscetível de mudança – Karl Marx.

Desde que a civilização se baseia na exploração de uma classe por outra, todo o seu desenvolvimento se opera numa constante contradição. Cada progresso na produção é ao mesmo tempo um retrocesso na condição da classe oprimida, isto é, da imensa maioria. Cada benefício para uns é necessariamente um prejuízo para outros; cada grau de emancipação conseguido por uma classe é um novo elemento de opressão para a outra – Friedrich Engels.

O fato de que a obra não atinja, mas ao mesmo tempo supere, a realidade constitui uma contradição, [...] mas uma contradição viva e vivificadora da vida da própria arte – Georg Lukács.

Em fins da década de 1950, o cinema progressista brasileiro já adotara o *realismo crítico* como método para compreensão e representação da realidade do País. Essa opção, na sua dupla vertente do artístico e do político, fora a mais apropriada para responder às exigências da época – um tempo de guerra fria, que requeria tomadas de posição no campo ideológico e/ou no campo estético. No mundo, enquanto as superpotências emitiam sinais ameaçadores (conflito na Coréia, revolução húngara, crise em Suez, derrubada da ditadura cubana), no Brasil só periféricamente sentia-se a tensão decorrente de um eventual confronto capitalismo-socialismo, no plano bélico (a corrida nuclear URSS e EUA). O País parecia alheio ao espectro da hecatombe que rondava, ostensivo, em todas as latitudes, menos por aqui: vivíamos em ritmo de bossa nova a política ufanista dos “50 anos em 5” do Governo JK. Por conta do plano de metas juscelinista, os brasileiros descobriam, eufóricos, a modernidade da produção em série e do consumo de massa: automóveis, geladeiras, televisores, rádios de pilha, ar condicionado, máquinas de lavar. A empolgação desenvolvimentista não abafava, porém, os ecos de insatisfação das camadas mais carentes na cidade e no campo. Engels, noutro contexto e noutra época, já alertava que cada progresso na produção era, ao mesmo tempo, “um retrocesso na condição da classe oprimida, isto é, da imensa maioria”. No limiar da nossa Revolução Industrial, enquanto a burguesia se desenvolvia, aliada às cúpulas do capital, o proletariado estagnava.

Não somente o proletariado. Na verdade, as contradições (desenvolvimentismo/estagnação) atingiam todas as esferas da sociedade, inclusive o cinema, onde

comunistas como Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny buscavam alternativas para superar a estagnação e a dependência e fazer filmes brasileiríssimos, realistas e livres. Embora dispusessem de muitas idéias, expostas em congressos e simpósios, esses cineastas careciam de meios para concretizar as mudanças - e não contavam com ajuda governamental. O cinema estava atrelado a uma conjuntura desfavorável, sem condições de intervenção transformadora. Os programas de ação da militância eram justos, porém se limitavam a reivindicações de um cinema nacional-popular, ao repúdio às chanchadas e à mobilização dos profissionais em prol de espaço de exibição para nossos filmes.

Essas proposições, compartilhadas por todos os segmentos da categoria, esbarravam na inexistência de modos eficazes de produção e na ocupação inarredável do mercado pelo produto estrangeiro. A atividade cinematográfica se resumia à produção popular da Atlântida e a tentativas de grupos independentes que, não obstante sua inconsistência artística e o ceticismo do público, mantinham vivas instâncias de resistência. Contudo, no âmbito de um cinema realista e crítico, como preconizavam Nelson e Alex, a colonização cultural constituía um obstáculo quase intransponível. Ainda mais quando Hollywood multiplicava os meios de sedução das massas com inovações tecnológicas: o filme em 3D, o Cinerama e o Cinemascope, o som estereofônico, a televisão colorida. Na passagem dos anos 50 para os 60 parecia assim inexequível a concretização do projeto de um cinema brasileiro de intervenção, capaz de refletir os problemas do País e de participar do processo de lutas antiimperialistas que àquela altura já atingiam uma dimensão que não mais poderia ser escamoteada.

A radical transformação do quadro geopolítico nos 1960 – o maior abalo ideológico do pós-guerra – findaria por mobilizar intelectuais e artistas. Era a hora de engajamento. Raras vezes a arte se politizou tanto quanto nessa década – à esquerda e à direita. O cinema participaria da polarização Leste-Oeste com lemas (realidade, nação, emancipação) e imagens de inspiração marxista ou socialista. Nessa polarização, a intervenção do cinema brasileiro – que ainda não era *novo*, mas uma possibilidade - foi inevitavelmente contraditória.<sup>1</sup> Por conta dos complexos problemas colocados pela transformação político-social do País, com JK e em seguida com Jânio Quadros, a *práxis* dos nossos cineastas estava emperrada pelas mencionadas desigualdades do

---

<sup>1</sup> Conforme os ensinamentos de Engels e Lênin, e na linha traçada por Heráclito, Hegel e Marx, a contradição é a lei básica da *dialética materialista*. A “lei da contradição” remete a visões do mundo. Na visão de mundo materialista (teoria da dialética), que se opõe à visão de mundo metafísica (idealista), a dialética marxista sustenta que o desenvolvimento surge das contradições dentro de algo e, para entendê-las, devemos estudar esse desenvolvimento internamente e em suas relações com outras coisas. O desenvolvimento de uma coisa deve ser procurado em fatores internos, não em fatores externos.

nosso desenvolvimento econômico e as peculiaridades das transformações globais. Desse modo, no limiar da década de 1960, o advento de um novo cinema só poderia ser pensado com uma mudança simultânea na infra-estrutura e na superestrutura.

No âmbito brasileiro essa mudança ganhava contornos complicados. No Brasil dominado pela burguesia, a presença mais evidente era a da classe média, à qual competia a elaboração da ideologia (idéias, práxis).<sup>2</sup> Às classes subalternas cabia apenas o consumo dos valores propostos pelos grupos dominantes (elite, burguesia, classe média). Tal situação não poderia ser ignorada pelos intelectuais engajados, entre os quais os produtores de representações cinematográficas que se assumiam como marxistas ou comunistas, ideólogos ou militantes de partidos. A partir do modo como o cineasta encarava ideologicamente as contradições brasileiras é que se delinearía a representação imagética do país e de sua gente, e por conseqüência a cultura que reivindicávamos. Nesse sentido, uma das prioridades era a luta por uma “nova cultura” (não somente por uma “nova arte”), nos termos colocados por Gramsci:

Parece evidente que devemos falar de luta por uma nova “cultura” e não por uma “nova arte” (em sentido imediato). [...] A arte é sempre ligada a determinada cultura; e é lutando para reformar a cultura que se chega a modificar o “conteúdo” da arte, não de fora (pretendendo uma arte didática, de tese, moralista), mas sim de dentro, porque assim se modifica o homem inteiro, na medida em que se modificam seus sentimentos, suas concepções, bem como as relações das quais o homem é expressão necessária.<sup>3</sup>

No Governo Goulart, quando se aguçou a discussão sobre as artes e a revolução, os ideólogos da *realpolitik* no cinema (favoráveis ao mercado sob controle do estrangeiro) voltaram a confrontar os defensores da integração da cultura ao projeto de transformação de toda a sociedade (as chamadas “reformas de base”). Como setor potencialmente significativo para a vida cultural, o cinema queria ser incorporado às reformas, pois se julgava traído pelo governo de Juscelino Kubitschek.

De fato, no período em que JK abraçou “a ideologia do desenvolvimento”, a atividade cinematográfica não foi favorecida por medidas protecionistas porque ainda era vista como “aventura empresarial”. Não obstante, enfrentando as pressões da

---

<sup>2</sup> Esta é a convicção de Jean-Claude Bernardet ao analisar em *Brasil em tempo de cinema* (1967, p. 9) a situação da classe média no movimento cultural do País. No julgamento do crítico, a hegemonia dessa classe média, que não se restringia a São Paulo e Rio de Janeiro, mas era um fenômeno nacional, podia ser percebida na arquitetura, na música, na literatura, nas artes plásticas e no teatro. Toda a cultura brasileira naquele momento trazia o “estigma” da classe média, com sua vitalidade e suas fraquezas.

<sup>3</sup> Gramsci, *Cadernos do cárcere*, p. 2.109, cit. por Carlos Nelson Coutinho, in *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 78.

Motion Picture Association, dos EUA, JK propôs ao Congresso emendas para impedir o domínio selvagem do mercado por estrangeiros. As emendas foram derrubadas por parlamentares cooptados pelos *lobbies* norte-americanos. Ex-ideólogo do Estado Novo, o congressista Lourival Fontes defendia a importação de filmes, pois não se podia negar a um povo em situação degradante e miserável sua única distração. Essa distração não poderia ser sonegada, argumentava, por sua vez, o senador Alencastro Guimarães, porque ao povo só restavam “para amenizar as amarguras” o cinema e o futebol.

Esses argumentos foram denunciados com veemência por Salles-Gomes: o espetáculo cinematográfico visto a partir do Congresso – afirmava – foi convertido “naquilo que para alguns moralistas exagerados é a própria definição do cinema: ópio do povo”, um entretenimento alienante instrumentalizado pela classe dominante.<sup>4</sup>

A primeira iniciativa de JK para favorecer o cinema foi frustrada. Em compensação, o Presidente criou uma comissão para limitar a remessa de lucros das distribuidoras e modificar a proteção ao produto estrangeiro. Essa estratégia também fracassou – a Meca do Cinema não abriria mão de qualquer fatia de seus lucros. JK percebeu a dimensão do confronto. Mas, às voltas com a “política desenvolvimentista”, protelou a adoção de outras medidas protecionistas do filme brasileiro. Para agravar a situação, Harry Stone, representante da Motion Picture desde 1954, revelou a suposta conivência de JK com os interesses hollywoodianos.<sup>5</sup> Em depoimento numa CPI, o executivo norte-americano demonstrou que o governo brasileiro subsidiara o cinema estrangeiro. A classe reagiu com espanto às revelações de Harry Stone, mas não voltou à carga: desconfiada das ligações de JK com o preposto das companhias americanas, preferiu apostar suas fichas na *política de reformas* do Governo Goulart.

**Esquerda/nacionalismo.** Como os ativistas do cinema, os intelectuais nacionalistas pareciam alinhados e coesos em meio à cisão que sacudia a sociedade (nas universidades, nos meios de comunicação, nas organizações profissionais, na administração pública). Desde 1953, ainda na era getulista, essa esquerda estava convencida de ser hegemônica no quadro das forças políticas e pretendia desempenhar

---

<sup>4</sup> Essa batalha e outras do mesmo tipo são relatadas pela pesquisadora Anita Simis no seu bem documentado levantamento *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 1996.

<sup>5</sup> Para demonstrar sua influência no Planalto, Harry Stone convidou JK para padrinho de seu casamento e promoveu a vinda ao Brasil de artistas, produtores e outras personalidades hollywoodianas. Essas caravanas não eram propriamente uma novidade: desde a época da Segunda Guerra, astros do cinema e da música circulavam pelo País para incentivar nossa participação na frente aliada. Mas, ao contrário da mobilização contra o nazi-fascismo, a “invasão” do Brasil nos anos 1950 (com Kim Novak, Ava Gardner, Lana Turner, Ginger Rogers e Rock Hudson, entre outros) tinha agora natureza politico-econômica: tratava-se de defender a causa da indústria hollywoodiana, da ideologia do colonialismo cultural.

um papel decisivo nas mudanças, algo similar à atuação da *intelligentsia russa* antes da revolução bolchevique. Sem manifestar dúvidas sobre o poder da *sua* ideologia, a esquerda preconizava a criação de uma frente de ação em nome do povo. Ela estava determinada a ir “ao encontro do povo, a ensiná-lo e a deixar-se ensinar por ele e, ao mesmo tempo, oferecer-lhe um espelho onde pudesse descobrir a imagem do que era, apesar de ainda não o saber, a própria nação”. (PÉCAUT, p. 103-104)

A formulação de um “sentimento das massas” era tramada no templo da *intelligentsia* nacionalista, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), por um grupo de pensadores sem maiores contatos com o povo, porém dotados de vasta erudição em matéria de sistemas de pensamentos. Em 1955, o ISEB se tornou “o símbolo da síntese nacional-desenvolvimentista, antes de converter-se em símbolo da síntese nacional-populista e, depois, da síntese nacional-marxista”. O ISEB influenciou inúmeros grupos, provocou debates de grande repercussão e forneceu alicerces teóricos para as mais diferentes correntes – e principalmente fez da “ideologia” o equivalente do que havia sido a “organização” para a geração anterior, como registramos no capítulo 2.

Também os ideólogos do Centro Popular de Cultura (CPC) queriam chegar ao povo, veicular uma “tomada de consciência política” e contribuir para a “revolução brasileira”. Na relação com o povo, haveria uma troca recíproca, pela qual os intelectuais se apropriariam da experiência das camadas populares enquanto essas assimilariam o saber dos intelectuais. Na “pedagogia revolucionária” desses anos, o CPC teve papel preponderante. Formado por estudantes e intelectuais em geral (escritores, cineastas, pintores, professores, profissionais liberais), o CPC se dedicou à “aplicação mecânica [na arte] de esquemas ideológicos”, na crença de uma aliança com as camadas populares. Essa proposição fica evidenciada no filme *Cinco vezes favela*, produzido em 1961/62 e tido como um dos marcos iniciais do Cinema Novo.<sup>6</sup>

Como agentes do processo de “conscientização”, a vanguarda estudantil se pautava pela concepção de Lênin segundo a qual a revolução precisava de ideologia

---

<sup>6</sup> Criado no Rio de Janeiro, o movimento disseminou-se pelas grandes capitais e cidades médias. No Rio operava o CPC mais ativo, com patrocínio do ISEB e da União Nacional dos Estudantes e a participação de intelectuais do PCB. Na sua fase inicial, o principal teórico era o sociólogo Carlos Estevam Martins, que elaborou o anteprojeto de “Manifesto do CPC” e foi seu primeiro presidente. Entre os artistas encarregados dos departamentos culturais figuravam Oduvaldo Vianna Filho e Arnaldo Jabor (teatro); Leon Hirszman e Carlos Diegues (cinema), Ferreira Gullar (literatura), entre outros. Entre os estudos sobre os CPCs, assinalamos *O Centro Popular de Cultura da UNE* (Manoel Tosta Berlinck, 1984), “História do CPC” (Carlos Estevam Martins, 1980), *Vianinha, cúmplice da paixão* (Dênis de Moraes, 1991), *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (Heloísa Buarque de Hollanda, 1981), *A gênese do CPC* (Luís Werneck Vianna, 1967) e *O palco amornado* (Yan Michalski, 1979).

revolucionária: era a ideologia que aglutinava e inculcia nas massas confiança nos seus líderes, portadores de uma verdade acima de qualquer dúvida. A ideologia revolucionária não surgia diretamente da luta de classes: era “elaborada por minorias intelectuais e inculcada na classe trabalhadora por uma organização de profissionais da luta contra a polícia política, ou seja, de especialistas em manipulação da violência.”

O Brasil não era a Rússia. Nem nossos intelectuais constituíam uma *intelligentsia*. Em depoimentos recolhidos por Dênis de Moraes (1989) sobre a esquerda antes do golpe de 1964, se evidencia uma contingência perturbadora: os grupos em atividade não tinham consistência ideológica, potencial ou estratégia para o confronto. Os intelectuais isebianos achavam que tinham, e as organizações de massa não duvidavam da inexorabilidade de um manifesto *destino socialista* para o Brasil. Mas as esquerdas careciam de estratégias para sua ação política, reconhecera décadas mais tarde Hércules Corrêa, ex-dirigente do Comando Geral dos Trabalhadores: “Nossas propostas não casavam com o Brasil”. Os intelectuais, segundo René Dreyfus, confundiam o *poder da empolgação* com a *empolgação do poder* e se dirigiam às massas com arrogante auto-suficiência. Já o povo – rememora Arnaldo Jabor – “olhava embasbacado aquela multidão de jovens que lhes ensinava coisas de dedo em riste, lhes fazia equações, empurrões, gritos de estímulo, querendo transformar os operários e camponeses em revoadas de tornos heróicos” (JABOR, 1981, p. 28-29)<sup>7</sup>.

A esquerda, empolgada, não imaginava que a direita poderia inverter radicalmente os termos do problema para deter o (suposto) processo revolucionário. Com estratégias e recursos, a contra-revolução bloqueia a difusão do ideário socialista e combate os pontos essenciais da ofensiva da esquerda: reforma política, reforma agrária, reforma educacional etc. Embora sabendo que a ascensão da classe operária ao poder dificilmente se consumaria, a burguesia disseminou com sua máquina de contra-informação a crença de que os comunistas se propunham a ocupar o governo Goulart e a alinhá-lo ao bloco soviético. Foi com essa estratégia que os ideólogos da contra-revolução abriram caminho para o golpe militar – com o apoio da burguesia.

Não sem razão, Celso Furtado (1964, p. 62) recorda que em 1851, ao analisar as razões da contra-revolução na Alemanha, Marx chamou a atenção para a enorme importância da massa da população formada pela pequena burguesia, tida como classe

---

<sup>7</sup> Depoimento a Heloísa Buarque de Hollanda, in: *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

“humilde diante de todo governo forte e inclinando-se para o liberalismo sempre que sobe a grande burguesia”. Marx advertia que “essa classe é tomada de um terror abjeto toda vez que a classe situada abaixo dela, os proletários, tenta um movimento independente”. Em uma analogia sugerida por Furtado, poderíamos dizer que no Brasil de 1960, assim como na Alemanha de 1851, “as classes médias haviam substituído a pequena burguesia na constituição do maior contingente populacional do país, e aquele “terror abjeto” continuava a ser tão vivo como antes.” (FURTADO, 1964, p. 62)

**Ideologia da esquerda.** Nesse momento da história brasileira, o termo *ideologia* conhecia uma voga excepcional. A *intelligentsia* esquerdista não se referia a ideologia como uma representação deformada do real, segundo a teorização de Marx e Engels, mas sim a uma força que possibilitasse a transformação, conforme ensinava o pragmático Lênin. Os “pensadores” do ISEB (Álvaro Vieira Pinto, Roland Corbisier, Hélio Jaguaribe, Guerreiro Ramos, Ignácio Rangel, Nélon Werneck Sodré), sem assumir o leninismo, inventaram uma ideologia para a “revolução brasileira”. A intelectualidade brasileira buscava na ideologia uma coesão acima de sua diversidade de origens (havia no rol de isebianos comunistas, socialistas, democrata-cristãos, reformistas, quase todos simpatizantes de um *certo* marxismo). Esses intelectuais, abstraídos de relações concretas de classe, situavam-se, através do pensamento, à frente dessa classe universal que é o “povo-nação”. Na esfera do cinema, vale lembrar, não existiam “ideólogos”, uma vez que a ideologia mais consistente era de extração externa, ou seja, a doutrina jdanovista ou *marxista-leninista-stalinista*.<sup>8</sup>

A inserção dos ideólogos na vida política por meio *apenas* de uma idéia da classe a que pretendiam servir (o proletariado) despertava suspeitas, embora nossos intelectuais não ameaçassem o poder (como na Rússia, onde a *intelligentsia* enfrentava a autocracia czarista). O que os ideólogos pretendiam, segundo Pécaut, era ser aceitos como conselheiros e intervir na gestão da política econômica. Intelectuais gloriosos ou estudantes ativistas conviviam com o Governo, recebiam posições e conferiam legitimidade ao Estado. Essa dos ideólogos burgueses ao proletariado é referida por Max numa passagem do *Manifesto Comunista* na qual diz que quando se aproxima a “hora decisiva” na luta de classes o processo de dissolução da classe dominante e da

---

<sup>8</sup> Carlos Nelson Coutinho. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000. Entre os raros marxistas que pensavam o País, Coutinho destaca, no período que examinamos acima, Caio Prado Jr. (*Evolução política do Brasil*, 1933, *Formação do Brasil contemporâneo*, 1942, e *Colônia e História econômica do Brasil*, 1945). Já a “imagem do Brasil” proposta pelo PCB pode ser reconstruída nos documentos coletados em Edgar Carone, *O PCB*, São Paulo: Difel, 1982, 3 vols. e nas obras de Nélon Werneck Sodré, nos anos 60.

velha sociedade adquire um caráter tão violento que uma pequena parte da classe dominante se desliga desta, juntando-se à classe revolucionária. .

A hora decisiva não chegara, no Brasil. A combinação de “marcha para o povo” com a crença na “eficácia material das idéias” fora insuficiente para mobilizar as massas e provocar a revolução. A classe dominante, de qualquer modo, se rearticulou para frustrar o eventual processo de transformação pela esquerda. O golpe militar de 1964 foi a culminação da rearticulação da direita e do imperialismo, preocupados com a agitação esquerdista. Seja como for, desse período – “uma epopéia sem igual”, como recordam algumas testemunhas – resultaram lições sobre a aliança do povo com uma franja de intelectuais e estudantes e a articulação de um processo de expressão destinado a transformar a ideologia nacionalista “em uma espécie de idioma político no país”.

Para adaptar a ideologia de esquerda às peculiaridades brasileiras, os isebianos entrelaçaram conscientemente elementos emprestados de léxicos variados da economia e da filosofia (da CEPAL, do marxismo, do leninismo e de terceiro-mundismo, do existencialismo sartreano e do hegelianismo) e, numa síntese antropofágica, terminaram por elaborar “um idioma político inédito e autóctone, com seus neologismos e seus sintagmas específicos”. Esse *idioma-ideológico*<sup>9</sup> se impôs ao acomodar à *brasileira* no imaginário cultural elementos díspares como integração da nação, revolução e modernização capitalista. Por cima das contradições percebidas nessa combinação esdrúxula, o *idioma-ideológico* traduzia “uma nova sensibilidade política” no País. Foi essa, segundo Pécaut, a originalidade da efervescência nacionalista dos anos 1960.

**Ideário do Cinema Novo.** É a partir do ângulo do *idioma-ideológico* que abordaremos a problemática do Cinema Novo e de seu entendimento e representação da realidade concreta do País. Essa angulação não é reducionista, pois está conectada a outras noções propostas aqui: o esteticismo visionário, a metafísica da miséria, a fantasmagoria da política, a dialética do antropofagismo. Em qualquer dessas angulações, a elaboração cinematográfica mantém uma relação estreita com as estruturas do real.<sup>10</sup> Filmar a realidade para conscientizar o público, era a palavra de ordem. A essência da luta cinemanovista não consistia numa reação do novo contra o velho cinema, nem numa disputa pela hegemonia entre grupos (paulistas, cariocas) para

---

<sup>9</sup> Sobre esse *idioma-ideológico*, vale recordar Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que considerava que, na medida que “a realidade é estruturada como uma língua”, o cinema seria “a língua escrita da realidade”. Ver “La lingua scritta della realtà”, in *Empirismo eretico*. Garzanti, 2000, p. 198.

<sup>10</sup> Esse é também o consciencioso *approach* de Sylvie Debbs em seu estudo *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão: émergence d’une identité nationale*. Paris: L’Harmattan, 2002.

afirmar sua originalidade estética em meio à estagnação artiindustrial: ela implicava, antes de tudo, uma determinação político-ideológica, uma participação no processo da esquerda para denunciar e superar através dos filmes as contradições no País.

O antagonismo a classes hegemônicas, daqui e de fora, ia mais além da questão artística para centrar-se, decisivamente, na arena do político-ideológico. Ao entrar em cena com fervor revolucionário, o Cinema Novo depara-se com problemas estruturais complexos, não somente na atividade cinematográfica, mas, principalmente, no conjunto da sociedade: desemprego em massa provocado por conflitos econômicos, greves paralisadoras do sistema produtivo, desenvolvimentismo industrial provocador de estagnação social, instabilidade institucional e dificuldades gritantes do País na luta pela emancipação. Na época, o clima parecia ser o de revolução ou quase-revolução, como diz Celso Furtado, privilegiado protagonista dessa história.<sup>11</sup>

Embora vinculados a uma atividade prática (a realização de filmes), os cineastas se enquadravam, de fato, na categoria dos “homens de pensamento” (intelectuais). Tinham condições de pensar, analisar, agir. Esse potencial foi posto à prova quando se aguçou a discrepância entre as idéias e a práxis no processo de que participavam: no território da estética, por exemplo, eles não conseguiram sensibilizar o público para as inovações de linguagem em *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*; no campo ideológico, apenas uma parcela dos espectadores (a faixa mais esclarecida da *intelligentsia*) percebeu o sentido subversivo desses filmes. As iluminações visionárias de Glauber, o *realismo crítico* de Nelson, o alegorismo de Ruy Guerra ou o *realismo noir* de Saraceni foram incompreendidos pelas massas a conscientizar e pelas lideranças políticas com as quais pretendiam dialogar no processo “revolucionário”.

Na ânsia de participar da transformação do País, os cineastas esqueceram que as massas populares não eram homogêneas. Nelas havia aquela silenciosa pequena burguesia “que constituía a maioria da população urbana” e que deveria ser considerada um fator “extremamente importante em qualquer corpo político e em todas as revoluções modernas” (como Marx prescrevia ao analisar a *Revolução e contra-revolução na Alemanha*). A maioria silenciosa rechaçou o proselitismo dos cinemanovistas. Essa parcela significativa da população não se mostrou acessível a idéias e imagens que eram o reflexo de sua situação porque, como observava Engels, não existiam “os fatores que criam a situação pré-revolucionária”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Op. cit., p. 54.

<sup>12</sup> Karl Marx & Friedrich Engels. *Revolução e contra-revolução na Alemanha*. Paris: Alfred Costes, 1933.

Para Marx, a modificação das circunstâncias e a automodificação só podem ser efetivadas mediante a práxis revolucionária. Quer dizer, nem um indivíduo nem um grupo de indivíduos, supostamente situados fora da sociedade, podem transformar as circunstâncias como que por passes de mágica. No mesmo sentido, Michael Löwy (1985, p.25) adverte lucidamente que não se deve ingenuamente esperar “que a pregação moral ou a crítica filosófica possam transformar a sociedade”, como se deduz erroneamente da tese marxista da atuação do filósofo na transformação do mundo. O que se faz necessário, como ressalta Löwy (1985), “é uma ação revolucionária na qual irão se transformar, simultaneamente, as circunstâncias, as condições sociais, as estruturas, o Estado, a sociedade, a economia e os próprios indivíduos”.

**O marxismo da esquerda.** Com que autores marxistas os intelectuais (e os cineastas) contavam para se educar teoricamente para a missão de transformar a realidade brasileira? Para a inquieta geração de esquerda dos anos 1960, o marxismo que contava, segundo Merquior (1983), era o da estética de Lukács (a doutrina da arte como particularidade e reflexo-reflexão) e Benjamin (o “eclipse da aura”), a teoria da cultura de Raymond Williams e Ernst Fischer, o ensaísmo filosófico de Lucien Goldmann e Léfèbvre, o romance de Thomas Mann e o teatro épico de Brecht e Erwin Piscator. Esses escritores - que combinavam o sentido do social com a pesquisa estética - pareciam sofisticados e heréticos em meio à conceituação ortodoxa de marxistas como Georg Plekhanov e os cultores do realismo socialista. Em outros planos, também atraíam o interesse da *intelligentsia* o existencialismo engajado de Sartre e a aliciante teoria crítica de Marcuse, o mais difundido dos pensadores da Escola de Frankfurt.

Embora abertos à mobilização para a luta social, os jovens marxistas ou esquerdistas desejavam ampliar o espectro de sua iniciação intelectual. Pensavam com isso obter os meios para uma interpretação menos esquemática dos nossos contrastes sociais. O interesse pelo benjaminino “eclipse da *aura*” ou o distanciamento brechtiano, a preocupação com a alienação do homem moderno ou a transgressão da arte contemporânea demonstravam uma consciência dos problemas da sociedade tanto quanto a solidariedade com o povo sofrido. No entanto, a rigidez dilacerante do PCB parecia ignorar esses jovens, que reagiam com críticas aos sectarismos. Foi com esse insubmisso estado de espírito que muitos se lançaram na “aventura da revolução”, a partir de 1968. Dessa aventura, na síntese de Merquior (1983, p. 105), restou toda uma mitologia em torno dos anos de agitação e um séquito de decepções políticas, culturais, existenciais que têm no Glauber Rocha de *Terra em transe* um “sismógrafo sensível”.

A esquerda cinemanovista investia sua energia intelectual e sua criatividade artística tanto na renovação do idioma estético dos filmes quanto no combate ao conservadorismo, ao *status quo* na política e na vida social. A inflexibilidade com que encarava esse combate implicava rejeitar quaisquer críticas e restrições, ainda que viessem da própria esquerda, fosse ela a mais honorável e lúcida (caso de um cinemanovista de primeira hora, Miguel Borges, que rompeu com o núcleo duro do movimento). Os cinemanovistas miraram um inimigo, recusaram-se a fazer autocrítica e sentiram-se imbuídos de uma missão redentora. Contudo, não atentavam para uma dificuldade concreta: a já mencionada reticência do público à sua pregação revolucionária. Os realizadores mais conscientes (Nelson, Leon, Joaquim Pedro) conseguiram, porém, dar-se conta da impossibilidade de atingir seu objetivo de fazer a revolução cinematográfica de “cima para baixo” sem adesão popular.

**Realidade/conhecimento.** Nenhum cineasta constrói seus filmes no vazio ou reúne seus materiais a partir de uma inspiração sem ligação alguma com o real. Para avançar no processo de descoberta das “camadas mais profundas da realidade” ou “subir um degrau a mais no caminho da consciência real”, o cineasta, como assinala Tomás Gutiérrez Alea (1984, p. 63), não pode se considerar dono da verdade. Eis uma circunstância inescapável que atormentou os cinemanovistas: desejosos de não serem meros “revolucionários sentimentais” (Lênin) ou intelectuais pequeno-burgueses reformistas, tinham que se posicionar diante da “realidade terrível” que deparavam e adotar um método para transformá-la - não unicamente por meio da retórica crítica, porém da intervenção concreta. Tratava-se ao mesmo tempo de fazer uma opção estética (filmar o real) e atentar para uma exigência ideológica (fazer a revolução), pois

[...] todas as formas e todos os produtos da consciência não brotam por obra da crítica espiritual, mediante a redução à “autoconsciência” ou à transformação em “fantasmas”, “espectros”, “visões” etc. mas apenas podem dissolver-se pelas transformações das relações sociais reais, de onde emanam essas quimeras idealistas: de que a força propulsora da história, inclusive a religião, a filosofia e todas as demais teorias, não é a crítica, mas a revolução. (MARX-ENGELS)<sup>13</sup>.

Qual era a “realidade terrível” referida acima e como os cineastas a interpretavam? Era a realidade de uma nação complexa e contraditória que não poderia ser vista sob lentes simplistas ou generalizadoras. No período que examinamos aqui estas contradições saltam à vista, sob todos os aspectos, a partir do econômico. País com uma moderna e

<sup>13</sup> Cf. *A ideologia alemã*, op. cit., p. 36.

pujante indústria, o Brasil ainda convivia na década de 1960 com um irracional desenvolvimento econômico e um grande desajuste social. O cineasta que contemplasse essa realidade verificava a coexistência no País de vários estágios de civilização: em estreita faixa do território havia uma área de economia moderna, com forte penetração de capitais estrangeiros; na zona rural, predominavam as relações feudais. Essa coexistência do moderno e do arcaico dilacerava o Brasil, expondo-o ao colonialismo externo e ao colonialismo interno. Éramos uma nação subdesenvolvida, muito mais em decorrência de injunções coloniais que de potencial humano e de riquezas materiais. Éramos um país *em processo*, à procura da sua fisionomia e da autodeterminação.

Como inscrever essas contradições do real na pauta de preocupações do cinemanovismo? Segundo Konder (2005, p. 59), “a realidade cujo conhecimento é vital para o sujeito é a realidade humana” - uma realidade que engloba indivíduos concretos, e não espectros, fantasmagorias de seres humanos. Desse modo, ao voltar sua câmara para essa realidade plural, sem ignorar as determinações sociais e econômicas, o cineasta deveria apreender a *alteridade* e a *contraditoriedade* dos homens que nela habitavam. O que deveria ser registrado, “dentro de um quadro da realidade e não acima dele”, era uma totalidade composta dos homens e da terra. Com tantas contradições e obstáculos a superar, o *approach* totalizador dos cineastas seria inevitavelmente flexionado por uma espécie de “dialética tensional”. É essa tensão dialética que determina o ideário dos cineastas – o engajamento, o conhecimento da realidade, a invenção estética. Nas proposições relacionadas a seguir, extraídas de diversas fontes, podemos perceber como alguns expoentes do Cinema Novo encaravam esse ideário:

**Nelson Pereira dos Santos:** “Éramos um grupo de amigos que pensavam que devíamos fazer alguma coisa, que precisaríamos reagir contra a situação. Nós refletimos e decidimos: fazer um cinema útil; conhecer a realidade brasileira; expandir a cultura nacional; conhecer os problemas do país. Tudo isso era muito ambicioso, mas ainda hoje achamos que esta ambição era necessária”.

**Glauber Rocha:** “O que é verdadeiramente novo em nossa contribuição ao cinema de autor é que se trata para nós de mudar a realidade brasileira na qual estamos inseridos. [...] Eu queria mergulhar na realidade brasileira, na realidade popular, com suas lutas e suas lendas, para exprimir a alma e o potencial de um povo em toda sua complexidade [...] Nós concluímos que vivíamos numa sociedade subdesenvolvida e historicamente excluída do mundo moderno e que seria preciso conhecer mais profundamente essa realidade [...] para achar o caminho da emancipação”.

**Carlos Diegues:** “Quando, em 1963, falava-se de uma “câmara na mão e uma idéia na cabeça”, estava-se falando também de um novo modo de produção, além de uma estética. Sob a ideologia do *cinema de autor*, fizemos do filme uma expressão pessoal, um fato social, uma relação dialética entre “a alma pura e o cosmos sangrento”. Ali descobrimos, e nunca esquecemos, que o artista deve falar sempre do que vê”.

**Leon Hirszman:** “[O cinema] é um instrumento para o conhecimento da nossa realidade”. [...] O Novo é a constante transformação. E só quem traz dentro de si a constante transformação, a sinceridade, a honestidade, a procura da verdade é que pode estar ligado ao processo de transformação, ao processos da procura do NOVO. Não se quer um cinema que fique catalogado de Cinema Novo e fique Velho. Se quer um cinema que fique *vivo* e que fique sempre criando *novos valores*”.

**Joaquim Pedro de Andrade:** “A gente tinha uma preocupação de ordem cultural, social, política e tentava sempre o cinema como um meio de agir sobre a sociedade, transformando as coisas. [...] Éramos até bastante pretensiosos ao acreditar no poder do cinema de transformação das coisas. A gente queria então retratar o Brasil tal como ele era, se interessar pelos problemas realmente brasileiros”.

**Ruy Guerra:** “Eu quis mostrar a realidade social do Norte do Brasil, as ligações que impõem a tradição, o fanatismo religioso, o fatalismo, o misticismo”. [...] O Cinema Novo foi um fato real, um divisor de águas, uma postura cultural e política. [...] O Cinema Novo teve uma importância forte dentro do cinema brasileiro, mais até, dentro da cultura brasileira”.

**Paulo César Saraceni:** “Antes de tudo, para mim, o filme “novo” é o que assume a responsabilidade social – a grande responsabilidade do cinema; ou o cinema pode mudar o mundo ou ele morre”.

**Arnaldo Jabor:** “A miséria dava lucro político, denotava preocupação humanitária, aplacava nossa consciência. Nos sonhos ‘revolucionários’ dos pequeno-burgueses, a miséria era nossa bandeira. Sofríamos com ela. A miséria dos outros era nosso problema existencial”.

**Gustavo Dahl:** “O cinema deve melhorar o mundo em que vivemos; no nosso caso, o país em que vivemos. É esta convicção que assegura, muito além das diversidades individuais, a nossa unidade”.

Já assinalamos que os cineastas de esquerda sintonizados com o ideário do PCB pretendiam se inscrever no processo de descoberta da realidade e de intervenção na vida nacional. Mas foi modesta a presença do cinema nesse processo. Mesmo obras dignas

como *Rio 40 graus* e *Rio zona norte* ou *Agulha no palheiro* somente em parte veiculavam na tela uma visão de mundo socialista. Assim, houve um déficit do cinema em comparação com o superávit da literatura (Jorge Amado, Graciliano Ramos) e da pintura (Portinari, Carlos Scliar, Di Cavalcanti), cujos artistas eram apreciados pelo público e estimados pelo partido. É compreensível essa defasagem, porque a representação eficaz da realidade e a persuasão do público dependiam de condições apropriadas (educação, cultura) e de consciência adequada (ideologia), sem falar dos meios materiais necessários (uma infra-estrutura). Por isso, o cinema de esquerda terminou a década de 1950 com muitas ambições e poucas realizações concretas.

**Multicondições.** O percurso do Cinema Novo nesse contexto seria extremamente tortuoso. De fato, desde seus tumultuados primórdios, na virada da década de 1960, o cinema que ambicionava ser “novo” foi marcado pela *contradição*. Contestava o passado, remetendo a ele. Condenava o desenvolvimentismo, mas precisava dele. Construía uma nova arte, apoiando-se em preceitos antigos, numa determinada tradição. Só o impulso incontornável em direção à transformação validava todo o alarido criado em torno de seus filmes e autores. O cinemanovismo oscilava assim, ideológica e esteticamente, entre dois pólos antagônicos: a *negação* e a *afirmação*. Esse duplo movimento dialético refletia as contradições do País – contradições que até os cineastas lúcidos não conseguiram resolver, pois lhes faltavam as condições e a clareza quanto às finalidades a atingir.

Para os cineastas de esquerda, o *approach* realista era mais apropriado para refletir as contradições do País. No final dos anos 50, os diretores progressistas tinham como preocupação central a *representação* do mundo segundo os parâmetros do *realismo crítico* (ou do *realismo socialista*). Os herdeiros de Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, com outra agenda estético-ideológica, visaram algo mais que a representação: eles pretendiam inscrever o cinema no *front* da luta revolucionária. Nos anos 50, pensava-se o cinema como “modo de agir na realidade”. Na interação com a realidade, o cinema progressista montava rerepresentações informadas pela experiência neo-realista (“as coisas estão ali, por que manipulá-las?”) e pela montagem (“as coisas estão ali manipuladas, por que não desmontá-las?”). *Ver* a realidade era *negar* que ela tinha que ser assim como era, dizia o documentarista argentino Fernando Birri<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Fernando Birri, “Brevísima teoría del documental social en Latinoamérica”, in Avellar, op. cit. p. 41.

No que se refere ao cinema, a questão ideológica dizia respeito à problemática da soberania e da criação de uma cinematografia voltada para o social. No discurso e na práxis dos cineastas havia a determinação de fazer filmes sobre as “necessidades urgentes” e “a superação das condições de super-exploração e miséria em que viviam os trabalhadores, a edificação de uma sociedade socialista”. Foi em torno destes tópicos que se definiu a fisionomia, o engajamento e a luta do Cinema Novo. Mas, enquanto os diretores comunistas dos anos 50 tinham como referência ideológica o marxismo-leninismo deturpado pelo stalinismo, vários cinemanovistas se inspiravam no pensamento e na ação de Che Guevara, Mao Tsétung, Frantz Fanon, Bertolt Brecht – ou, no âmbito brasileiro, na literatura social dos anos 30, nos cientistas sociais (isebeanos, uspianos), na nova historiografia política e nas palavras-de-ordem da revolução artística já prenunciada em várias partes do planeta.

À distância da ebulição cultural brasileira da década de 60, certos críticos acham agora que o movimento do nacional e popular que se autoproclamava revolucionário “na verdade não propunha a ruptura com o capitalismo, mas a independência frente ao “imperialismo cultural”. Isto é, propunha-se o desenvolvimento autônomo da tradição cultural do “povo” brasileiro e “apesar das diferenças estéticas e políticas, as manifestações artísticas nos anos 60 tinham em comum o impulso para o debate, a luta, a ação criativa” (Marcelo Ridenti, 1993, p. 104). A intelectualidade de esquerda estava cortada de cima a baixo por aquilo que Marshall Berman (1987), aludindo ao Fausto de Goethe, chamou de “cisão fáustica” – uma cisão que no Terceiro Mundo seria marcada pela tensão entre uma vanguarda cultural moderna e a sociedade subdesenvolvida que a cerca; e impulso fáustico” como uma faceta típica de certo Romantismo – um romantismo às vezes de sinal trocado, porque não mais politicamente conservador nos países subdesenvolvidos da segunda metade do século XX.<sup>15</sup>

As ressonâncias românticas dessa “cisão fáustica” iriam caracterizar as *nouvelles vagues* cinematográficas em todo o mundo, na segunda metade do século XX. Esses movimentos, e particularmente sua relação com o Cinema Novo, serão examinados mais adiante, quando tratamos da mudança radical da fisionomia e do espírito da arte fílmica até à convulsão política no final da década de 1960.

---

<sup>15</sup> Em relação à “cisão fáustica” no estado de espírito da *intelligentsia* brasileira na realidade pós-golpe de 1964, ver Marcelo Ridenti *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. Essa noção é examinada exaustivamente por Marshall Berman em vários capítulos do já clássico *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

### 3. 2. A aventura dos novos cinemas

Cinquenta anos depois da Revolução de Outubro, o cinema americano reina sobre o cinema mundial. Em nossa modesta escala, devemos também criar dois ou três Vietnams no seio do imenso império de Hollywood-Cinecittà-Mosfilm-Pinewood – etc... e, tanto econômica como esteticamente – isto é, combatendo em duas frentes -, criar cinemas nacionais livres, irmãos, camaradas e amigos – Jean-Luc Godard.

Sem pretensão, pode-se dizer que o cinema brasileiro é o mais lúcido dos cinemas dos países subdesenvolvidos – Nelson Pereira dos Santos.

Desde fins da década de 1950, se multiplicaram por todo o planeta movimentos de renovação cinematográfica marcados por ideologias ou “concepções de mundo” de caráter contestatário e emancipador. Esse abalo profundo foi sentido em todas as latitudes – de Londres e Paris ao Rio de Janeiro e Tóquio, de Varsóvia e Montreal a Buenos Aires a Estocolmo. Na pluralidade geográfica, exprimia-se uma singularidade histórica – um fenômeno ideológico e estético que se expandia por todas as esferas da vida.<sup>16</sup> Em termos de intensidade, o sismo atingiu o grau máximo da escala no Brasil, onde o Cinema Novo se afirmou desde o primeiro momento como a mais significativa experiência fora do eixo primeiro-mundista. As reconhecidas originalidade e vitalidade do nosso cinema consistia na vinculação de sua práxis estética com um utópico projeto político-social de transformação radical do país. Nosso cinema não era, decerto, portador do espírito de descolonização e resistência verificado em outras cinematografias do Terceiro Mundo (como as dos países do Magreb ou da África negra). Mesmo assim, na sua pretensão emancipatória, a sublevação cinematográfica brasileira superava, de longe, aquela dos movimentos coetâneos (inclusive europeus) também empenhados em emprestar às formas fílmicas um sentido de revolta. Os filmes brasileiros se impuseram internacionalmente por uma dupla razão: eram impulsionados pela índole da renovação artística e por um nacionalismo de inspiração revolucionária.

Ressaltar nossa originalidade entre os vários cinemas novos que proliferaram na década de 1960 implica revelar analogias, influências e aproximações entre obras, autores, movimentos, temáticas e personagens. Neste sentido, assim como ocorre no

---

<sup>16</sup> Perry Anderson sintetiza a efervescência desse período no editorial (“Renovação”) de apresentação da nova série da *New Left Review*. número de jan-fev. de 2000.

campo da literatura, com as noções de dialogismo e intertextualidade<sup>17</sup>, podemos balizar a comparação partindo de duas grandes concepções do século XIX: a da *Weltliteratur* de Goethe (projeto de uma literatura universal em que cada nação desempenha seu papel) e da teoria da história de Hegel (a história linear e seqüencial, diacrônica e causalista de uma *Weltgeschichte* que caminha para uma completude). Nessas concepções, autores e movimentos, literaturas metropolitanas e literaturas coloniais se sucedem uns aos outros, ora repetindo, ora renovando, sempre segundo uma lógica de causa e efeito, de antes e depois, de origem e de derivações.<sup>18</sup> Os contatos de expandiam de tal modo que, para usar as palavras de Edward W. Said, em outro contexto histórico, todos os cinemas estavam mutuamente imbricados, numa heterogeneidade cumulativa onde se tornava difícil distinguir qualquer monolitismo<sup>19</sup>.

**Visão de mundo.** Em que medida o sincretismo cinematográfico replica, na década de 1960, as concepções totalizantes de Goethe e Hegel? Só em parte, pois dificilmente as características artísticas e ideológicas dos jovens realizadores poderiam ser subsumidas numa única “visão de mundo” – seja na modalidade da *Weltliteratur* goethiana ou na versão da *Weltgeschichte* hegeliana. Não havia nesses movimentos um centro unificador ou qualquer autoridade, uma voz dona da verdade que proclamasse fé inabalável no curso da História e no progresso humano. Nem existia um constante diálogo de filmes, empréstimos e trocas segundo o paradigma de Goethe. Ainda assim, todos convergiam, intuitivamente e sem acordo prévio, para uma direção: a recusa de uma situação do cinema e do mundo. De fato, nas manifestações cinematográficas que agitaram os anos 60 o denominador comum é a insurreição contra o *status quo*. Na quase totalidade dos jovens diretores, prevalece a convicção de que acabara o domínio de um cinema voltado exclusivamente para o artístico sem preocupação com os problemas gerais da sociedade, do homem e do seu destino. A “rediscussão da condição humana” que empreendem com seus filmes se coloca naquela perspectiva de uma arte utópica, de um cinema da esperança e da transformação. Por isso, adotaram como slogans o “mudar a vida” e o “transformar o mundo” de Rimbaud e Marx, que André Bréton sintetizava numa palavra de ordem: “todo poder ao imaginário”. Apesar de sua romântica crença num mundo melhor, nem todas as *nouvelles vagues* investiam

<sup>17</sup> Sobre a questão da literatura comparada, do intertexto e da antropofagia no Brasil, ver Leyla Perrone-Moisés, *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 91. E para a ficção européia, ver Franco Moretti e seu elucidativo *Atlas of the European Novel*. Londres: Verso, 1997.

<sup>18</sup> Ver Leyla Perrone Moisés, *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 91.

<sup>19</sup> Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

cegamente nos amanhãs radiantes<sup>20</sup>. Com ceticismo, alguns cineastas (sobretudo os do Leste Europeu) já pressentiam no horizonte o malogro de sua utopia num mundo dominado pela “falsa consciência”. O ceticismo utópico seria uma atitude ao mesmo tempo crítica e messiânica, negação do “ideologismo” da sociedade e promessa de um éden histórico, libertário e redentor.

No entanto, a irrupção das *nouvelles vagues* deixou traços na geologia do cinema e lições éticas, estéticas e ideológicas: na contestação artística (modos de produção e difusão, subversão formal, escolha dos temas) e na contestação existencial (a vida é insuportável, o mundo é injusto, a realidade é cruel). Em sua utopia crítica, cada cinema contestava obras, temas e gêneros anteriores de seus países. Não havia diálogo reverencioso com a tradição fílmica nacional. Ao contrário. A *Nouvelle Vague* rompia com os cânones do *cinéma de qualité* e preconizava a libertação da imaginação de todas as travas racionais; os poloneses, húngaros e tchecos adotavam uma estética antagônica à dos desgastados cinemas nacionais e sua obediência às convenções do *realismo socialista*; os ingleses do *Free Cinema* transplantavam para seus filmes os métodos dos *angry young men* do teatro e do romance, que desmascaravam implacavelmente o farisaísmo da velha *Albion*; os espanhóis da *Nueva Ola* repudiavam a moralidade fascista do franquismo inspirados nas iconoclastas visões de Buñuel; os alemães (*Junger Deutscher Film*) dissecavam a realidade do país com uma ferocidade racional que não ocultava as ressonâncias românticas; os suecos rejeitavam o bem-estar de sua sociedade social-democrata; e, no Extremo Oriente, a nova geração de cineastas japoneses se insurgia contra a institucionalizada política dos estúdios e o conservadorismo do sistema nipônico de poder. Também os argentinos, em seu *Nuevo Cine*, expressavam o desejo de se integrar à nova tendência mundial propondo abordagens originais num país ainda submetidos a toda sorte de caudilhismos (sendo o peronismo o maior deles). Entre os africanos, foi surpreendente a emergência, senão de cinematografias, mas de autores, no Senegal e na Argélia. Os cubanos, por sua vez, mesmo vivendo numa sociedade já em transformação pela revolução castrista, se alinharam à renovação, revisitando a tradição para explicar o presente.

Na experiência das *nouvelles vagues* houve uma sincronicidade histórica: todas existiram quase ao mesmo tempo na “moldura política” da década de 1960. Nessa conjuntura, a política mobilizava, efetivamente, mentes e corações em escala global. E

---

<sup>20</sup> “Cela s’appelle l’aurore” era o emblemático título do artigo do crítico francês Pierre Billard saudando a onda de renovação. Ver *Cinéma 66*, n. 102, jan. 1966.

foi no campo da política, campo de conflitos, de questionamentos e mutações, que os cineastas mais combativos travaram suas principais batalhas. Sem minimizar o “artístico”, mas atentos antes de tudo a circunstâncias políticas que exigiam intervenção, os jovens diretores procuraram tomar posição, participar de um processo histórico cuja validade ou negação condicionava todos os seus gestos e sentimentos de artistas e cidadãos. Segundo Fernando Lara (1968, p. 97), ao se incorporar a esse momento dialético, enquanto homens-artistas e artistas-homens, os cineastas vivenciariam inescapavelmente as tensões de processos que poderiam levá-los à liberdade ou à escravidão. Com seus movimentos no *front* da política, esses cineastas pareciam discordar da reclamação de Roberto Rossellini sobre o engajamento ideológico de certas tendências das *nouvelles vagues*. O realizador de *Roma cidade aberta*, *Paisá e Alemanha ano zero* priorizava o ético: “Neste período (desde a segunda metade do século XVIII até os nossos dias), a arte tem-se preocupado em denunciar fatos contingentes que nada têm que ver com a ampla visão histórica que lhe corresponde; assim, acabou por assumir uma atitude negativa, mas política que moral”.<sup>21</sup>

Na arte a que Rossellini se refere, o artista via-se obrigado a escolher – através de uma tomada de consciência – uma posição donde pudesse focar a situação estabelecida, a dita circunstância. Mas, ao menos na década de 1960, o cineasta procura criar ou cooperar no nascimento de uma situação, que poderá aparecer como resposta a outra já existente, ou que será radicalmente nova, produzida como síntese de um processo dialético. Quer dizer, conforme sublinha Fernando Lara, o cineasta “escolhe desde o princípio uma posição ativa, voluntária, criadora, histórica, superando o lugar passivo (à mercê de circunstâncias que o obrigavam) que lhe havia sido fixada durante muitos anos pelo pensamento burguês, incluindo o progressista (sem entrar no sempiterno desejo da direita: conservar o intelectual na sua torre de marfim)”. Em sua opção ideológica, a maioria dos novos cineastas descarta “a reforma das estruturas já existentes” e preconiza uma “oposição global ao sistema”, para destruí-lo e instaurar um novo tipo de sociedade. Não lhes interessa “melhorar as estruturas democrático-burguesas em que se move o neo-capitalismo ou criar educados produtos artísticos cuja origem se encontra nas culturas dos países neocolonizadores”. Ao rechaçar as posições reformistas, os setores mais radicais do novo cinema têm em vista o advento de uma nova sociedade: “O cinema não pode fazer a revolução, mas pode cooperar com ela”.

---

<sup>21</sup> Rossellini, cit. in Fernando Lara, “Pesaro, ano IV – a procura de uma nova dialética”, *Novo cinema, cinema novo* 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

**Inovação estética.** Se no campo da política as perspectivas nem sempre coincidem, no plano estético, confrontados, os cinemas europeus e latino-americanos denotam o mesmo sentido, caminham na mesma direção. Certamente que as condições de produção são diferentes: enquanto nos países do Leste (Polônia, Hungria, Tchecoslováquia) o incentivo aos jovens se processa no quadro das instituições (escolas de cinema, estúdios governamentais), no Ocidente o patrocínio fica por conta de produtores independentes (ou, como no caso do *Free Cinema*, por organismos públicos, sobretudo o British Film Institute). Mas as semelhanças são maiores que as diferenças - em termos de inventividade técnica, de liberdade estilística, de fabulação narrativa. Estudiosos tão diferentes quanto os italianos Guido Oldrini e Paolo Bertetto, os franceses Jean Narboni e Jacques Belmans, os espanhóis Román Gubern e Domènec Font ou o americano David Bordwell descartam uma definição unívoca das experiências heterogêneas dos movimentos de jovens que, nesse período, propuseram uma renovação do cinema nos planos da organização, do imaginário e da narrativa. Concordam, em linhas gerais, que o novo cinema questiona o próprio cinema, suas formas discursivas, suas estruturas narrativas, sua funcionalidade ideológica e, ao mesmo tempo, problematiza a relação do indivíduo com a história. Silvio Alovio e Paolo Bertetto (2002, p. 233)<sup>22</sup>, mais incisivos, afirmam que essa *nouvelle vague* mundial é permeada por “uma radical vocação utópica” e “uma regeneração da consciência e do imaginário” através de uma transformação da linguagem, do indivíduo e da sociedade.

Na análise de Guido Oldrini (2006, p. 429), o eixo central das *nouvelles vagues* estava na experimentação lingüística. Mas essa experimentação, começada na França e difundida de várias maneiras em todas as partes do universo cinematográfico, foi reduzida a uma expressão equívoca - a de “cinema moderno” ou “modernismo fílmico”. Para o crítico-historiador italiano, esse modernismo (inovações técnicas, improvisação, etc.) não significaria nada sem uma relação com as tendências da cultura e da arte (*nouveau roman* francês, abstracionismo pictórico, vanguarda em geral). Segundo Oldrini, seria reducionista uma renovação apenas em chave formal, de linguagem: o contraditório processo de crescimento do moderno implica uma “complicada dialética entre vanguarda e realismo”, uma transição extraordinariamente complexa. Nesse aspecto, recorda que em circunstâncias diferentes (mas que têm indiretamente relação com a questão da modernidade fílmica), Lukács formula com clareza um ponto de vista

---

<sup>22</sup> Ver “Il nuovo cinema degli anni Sessanta e Settanta”, in *Introduzione alla storia del cinema: autori, film, correnti*. Paolo Bertetto (org). Turim: UTET, 2002.

preciso ao recomendar, na sua *Estética*: “O importante é saber e querer captar na arte e na cultura a luta entre tendências realmente contrapostas”. Como são particularizados nas *nouvelles vagues* os contrastes entre vanguarda e realismo e onde se localizam em suas narrativas os agentes das narrativas (diretores e personagens, seus porta-vozes)?

Sem pretender responder a essas indagações, Alovisio e Bertetto (2002, p.234) elaboram uma tipologia desse novo sujeito. De início, observam na maioria das *nouvelles vagues* a emergência de um novo indivíduo, de um personagem às voltas com opções existenciais que não contemplam os valores tradicionais. Inquieto e revoltado, esse *angry young man* vai contra a corrente, na medida em que rejeita as convenções, as regras, as tradições da sociedade organizada. Ao mesmo tempo, o jovem “herói” descobre sua condição de “estar no mundo” sem referências, sem segurança, sem percursos predeterminados – um modo *easy rider* de existência. A nova subjetividade deste cinema se fundamenta na negatividade e exprime uma crítica da sociedade contemporânea, que às vezes é uma crítica ideológico-política, às vezes é uma rejeição pessoal, nem por isso menos radical.

**Outros valores.** Esse novo cinema propugna como valor central a *autenticidade* – uma atitude franca contra todos os condicionamentos e por uma valorização dos “impulsos do inconsciente” e das energias dos instintos, “bloqueadas pelo policialismo ético e político”. Na busca dessa *autenticidade*, a liberdade é componente essencial. Mas a liberdade tem uma tripla articulação, segundo argumentam Alovisio e Bertetto: “ela é, por um lado, liberdade condicionada pelo contexto social; por outro, é uma liberdade difícil, negativa, que pode angustiar; e finalmente é abertura e disponibilidade para experiências existenciais. Na perspectiva de Jean Narboni (2001, p. 9), em contraposição à opinião de outros críticos e historiadores, o cinema descrito pelos dois estudiosos italianos é mais existencial do que político, mais ético que ideológico.

A representação desse “herói problemático” (Lukács) perfilada por Alovisio e Bertetto implicaria transformações significativas na estrutura narrativa e no imaginário do mundo narrado. Num sentido inverso ao hegeliano, as narrativas deixam de ser organizados em sistemas fechados de encadeamento dos acontecimentos e dos gestos e assumem articulações mais abertas, desenvolvimentos mais soltos, às vezes até desconexos. Em vários filmes, os percursos narrativos não levam a conclusões definitivas mas, ao contrário, a desfechos em aberto (Umberto Eco, 1969, p. 40). Outro dado significativo: as reações psicológicas e as impressões contam mais que os fatos. Alovisio e Bertetto atribuem a mudança na estrutura narrativa nas diferentes tendências

das *nouvelles vagues* à transformação dos paradigmas de decifração da complexidade do mundo e das contradições dos comportamentos humanos. O esquema de representação do pensamento-ação consagrado pelo cinema clássico cede lugar a uma *mise en scène* organizada segundo novos critérios ou novos processos de semiotização e de agenciamentos de enunciação (para usar a definição de Felix Guattari)<sup>23</sup>.

Como exemplos dessa nova metabolização visual e narrativa, dessa nova “constelação conceitual e imagética” (segundo a noção de Benjamin<sup>24</sup>), podemos assinalar as técnicas de filmar e de montar, o modo como os diretores potencializam os enquadramentos longos e os planos-sequências, a mobilidade da câmara e a recusa do campo-contracampo – em resumo, a recusa da gramática expressional do cinema hegemônico. Essa nova modalidade de *mise en scène*, de estruturação das ações, parece assim romper com todas as regras para inventar suas formas de representação do mundo, para propor outras metáforas comunicacionais, reflexivas e dialéticas.

Procurar restringir em uma definição unívoca a aventura do novo cinema é algo substancialmente impossível, conforme assinalamos acima; e por outro lado parece pouco oportuna também uma esquematização das estruturas ideológicas e formais mais freqüentes, pela extrema heterogeneidade das experiências que mudam de significado, de embasamento e de caracteres em diferentes situações. Na linha da *nouvelle vague* francesa, e de Godard em particular, predominam em alguns cinemas novos a experimentação formal e o nomadismo da *mise en scène*. A vontade de invenção na práxis vira o signo da liberdade no cinema. Filmando fora dos estúdios, em ambientes naturais, e sem apoiar-se num roteiro rígido, os cineastas elaboram estratégias de encenação favorecidas pelas novas tecnologias. Graças à mobilidade da câmara, os diretores redefinem o registro da realidade visível. Não é gratuita essa preferência pela câmara em movimento: a liberdade no ato de filmar reflete uma visão do mundo aberta, voltada para uma visualização do real que ignora os códigos estabelecidos. Assim, a escritura prevalece sobre o sistema de representação tradicional. E, impregnadas do desejo de *autenticidade* em todas as instâncias da realização fílmica, a liberdade e o nomadismo determinam o imaginário dos cineastas.

---

<sup>23</sup> Felix Guattari. “O novo paradigma estético”. In: *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Dora Fried Schnitman (org.). Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. P. 121.

<sup>24</sup> Benjamin desenvolve essa noção em vários textos, e particularmente no ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, in *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

**Novo humanismo.** A *autenticidade* e o engajamento do discurso contestatário, antagônico ao sistema dominante, não são exclusividade dos jovens: Marcel Martin (1966) as percebe em realizadores experimentados, como o francês Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*/1958; *O ano passado em Marienbad*/1960), os italianos Michelangelo Antonioni (*A aventura*/1960) e Federico Fellini (*Oito e meio*/1963), Luchino Visconti (*Rocco e seus irmãos*/1960), ou no polonês Andrzej Wajda (*Cinzas e diamantes*/1958; *Os inocentes charmosos*, 1960), que trabalhavam dentro do sistema. Desses autores, os jovens aprenderam a técnica da descrição do mundo interior e a articulação de diferentes níveis de realidade (presente e passado, recordação e imaginação) – uma realidade que é focalizada com “o mesmo grau de objetividade e sem o habitual aparato dos processos de linguagem destinados a fazer compreender ao espectador que se está a passar de uma realidade a outra”. Assim, argumenta o crítico francês, “todas as imagens se acham dotadas do mesmo coeficiente de realidade plástica, seja qual for seu nível de existência dramática”<sup>25</sup>. Tais imagens se integram num fluxo de consciência liberado de referências ao realismo convencional e à cronologia. Para Martin, nessa liberdade reside o fascínio de muitos filmes das *nouvelles vagues* do Leste Europeu, sobretudo os da Tchecoslováquia (*Diamantes da noite/Démanty noci*, 1964, de Jan Nemeč), da Hungria (*Os sem esperança/Szegénylegények*, 1966, de Miklos Jancsó), da Polônia (*A terceira parte da noite/Trzecia czesc nocy*, 1971, de Andrzej Zukawski) ou da Romênia (*A reconstituição/Reconstituirea*, 1969, de Lucian Pintilie), que utilizam uma parafernália de metáforas para exprimir sensações físicas ou mentais e driblar a censura stalinista, como aponta Barthélemy Amengual (1973) ao analisar agudamente as alegorias no cinema socialista das repúblicas soviéticas nos primórdios dos anos 1960.<sup>26</sup>

Articulando reflexões de Lukács e Benjamin sobre a alegoria e considerações de Brecht sobre as artes plásticas, Amengual dissecou obras importantes dos cinemas tcheco, húngaro e soviético. Nessas obras, o hermetismo kafkeano da expressão estética funciona como uma estratégia ideológica: a consciente recusa da imanência (da concretude realista, da clareza da mensagem) significa um artifício não para dar aos filmes uma transcendência mística, um caráter evasivo, mas para emprestar, por meio da alegoria, um sentido crítico às suas fabulações. Amengual, com argúcia, demonstra de que modo virtuosos da *mise en scène* como Miklos Jancsó e Jan Nemeč, István Gaal e

<sup>25</sup> Cf. Marcel Martin, “Les voies de l’authenticité”, in *Cinéma 66*, n. 104, março 1966.

<sup>26</sup> Ver a propósito “Allegorie et stalinisme dans quelques films de l’Est”, in *Positif*, n. 146, jan. 1973.

Vera Chytilová caíram na armadilha de que tentavam escapar: na pretensão de elaborar filmes anti-stalinistas, de emprestar um sentido alegórico crítico ao regime de seus países, esses cineastas terminaram por mergulhar na incoerência, na contradição, na inoperância. É que, segundo Amengual, o stalinismo perverteu de tal modo as relações de significação que o bem virou o mal, e o preto virou o branco. No caso desses filmes, Amengual argumenta que o caráter fantasmático do mundo representado alegoricamente está mais consoante o perverso “fantástico” stalinista do que da crítica ideológica.

Quaisquer que sejam os defeitos que resultam da “esquizofrenia” desses filmes, de sua fabulação ambígua, não há dúvida de que o cinema do Leste Europeu adquiriu durante os anos das *nouvelles vagues* uma ressonância significativa, em termos estéticos. E até no sentido de visão de um certo socialismo de “face mais humana”.

Nesses filmes reformistas e alegóricos do Leste Europeu também era possível a defesa do homem. Mesmo na Itália, onde o Neo-realismo tinha encerrado seu ciclo e o neocapitalismo se consolidava, havia uma certa renovação no interior do sistema. Muitos críticos chegaram a falar de um renascimento do cinema italiano quando Fellini fez *La dolce vita* (*A doce vida*, 1959), Rossellini realizou *Il generale della Rovere* (*De crápula a herói*/1959) e o Mario Monicelli de *La grande guerra* (*A grande guerra*, 1959) era laureado em Veneza. Alguns filmes, como por exemplo os de Visconti, exibiam em sua estrutura narrativa a complexidade do realismo crítico segundo a acepção luckáciana.<sup>27</sup> A “renovação” não entusiasma os setores radicais da crítica, como aquele representado por Goffredo Fofi (1974), que acusa o cinema italiano de tenta impor os valores da burguesia e alienar o povo-espectador. Para Fofi, as empulhações “místicas, caóticas e às vezes sadomasoquistas” da maioria dos filmes de veteranos e desviou o cinema italiano do seu compromisso com a sociedade.<sup>28</sup>

**Engajamento total.** Enquanto os jovens "revoltados" proclamam profeticamente o advento de uma nova era e os politólogos proclamam o "fim das ideologias", diretores estreados como Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano/O bandido Giuliano*, 1962), e Valentino Orsini, Paolo e Vittorio Taviani (*Un uomo da bruciare*, 1962) assumem seu engajamento contra um cinema da alienação, da incomunicabilidade, da solidão, da angústia. A arte não pode ignorar o compromisso com a transformação da realidade,

<sup>27</sup> Ver "Il cinema político e le nostre posizioni". Editorial de *Cinema Nuovo*, n. 221 – jan./fev. 1973 - Ano XXII. O editorial foi escrito pelo luckásiano e gramsciano Guido Aristarco, diretor da revista.

<sup>28</sup> Goffredo Fofi. *Amos y siervos en el cine: o caso italiano*. Buenos Aires: Schapire editor, 1974. (*Il cinema italiano: servi e padroni*. Milão: Giangiacomo Feltrinelli.)

insistem esses realizadores. Rosi adota uma poética brechtiana, uma perspectiva de um socialismo em progresso, sem a mística das certezas pré-fabricadas. Já os irmãos Taviani seguem a lição gramsciana ("A renúncia ao esquema do herói totalmente positivo, ao mito populista" em prol de uma síntese histórica das lutas proletárias). Guido Aristarco nota que no novo contexto histórico a arte e a crítica não podem ignorar a ameaça atômica, o neocapitalismo e a crise do movimento operário.<sup>29</sup>

O engajamento ganha uma nova feição nos filmes de Bernardo Bertolucci, já a partir de sua estréia em *Prima della rivoluzione*, e Marco Bellocchio, em *I pugni in tasca*, nos quais esses diretores inserem tópicos inabituais no cinema de esquerda, como a relação entre sexualidade e ideologia. No tocante à "provocação" desses autores, Guido Aristarco adverte: nem tudo produzido pela *Nouvelle Vague*, o *New American Cinema*, o *Free Cinema* e outros "movimentos" análogos pode ser considerado vanguarda autêntica, inovação positiva. Examinados com um olhar rigoroso, afirmava o crítico, as formas de muitos filmes das *nouvelles vagues* são ideologicamente negativas, decadentes. Na mesma perspectiva, Giulio Carlo Argan<sup>30</sup> admite não ter percebido no ano das grandes manifestações de 1968 os objetivos dos jovens e intelectuais. O reputado historiador e crítico marxista italiano temia que, ao invés de conduzir à tomada do poder, a impaciência e a contestação da juventude levassem ao desengajamento político e à instrumentalização de sua revolta pelo sistema. Menos cético, mais confiante na juventude, o veterano Antonioni declarava em 1968 antes de realizar *Zabriskie Point* sobre a rebelião estudantil nos EUA: "Meu novo filme representará para mim um engajamento moral e político mais às claras [...] Atualmente me sinto voltado mais para a parte do protagonista do que da testemunha [...] Para nós, diretores, se trata de achar um novo acordo entre realidade e imaginação, entre documento e fantasia".<sup>31</sup>

Escrevendo em 1960 sobre o engajamento e a condição social do realizador, Michèle Firk observava que os intelectuais rebeldes do começo da década pretendiam colocar a Arte acima dos partidos, da vida política e social. Para a jovem crítica francesa

---

<sup>29</sup> Segundo Jean-Paul Sartre, naquele momento não existia outra ideologia senão o marxismo, pois a ideologia burguesa brilhava pela ausência. Aos intelectuais que achavam que o marxismo foi superado, Sartre recorda Che Guevara, que lhe dizia: "Não é minha culpa se a realidade é marxista". Sartre acrescenta: "Ele pretendia me dizer que o marxismo não será superado, como não será superada sua interpretação da história entendida como luta de classes, até o momento em que não sejam eliminadas as estruturas econômicas e sociais que geraram rigorosamente tais lutas e que provocaram o surgimento da ideologia que o analisa e o julga". Ver *Cinema Nuovo*, n. 172, novembro-dezembro.

<sup>30</sup> In: *Cinema Nuovo*, n. 194, julho-agosto 1968.

<sup>31</sup> Michelangelo Antonioni, cit. em "Il cinema político e le nostre posizioni". Editorial de *Cinema Nuovo*, n. 221 - janeiro/fevereiro de 1973 - Ano XXII.

(que morreu na Guatemala ao participar do movimento guerrilheiro), a crença numa arte desengajada equivalia àquela crença no amor platônico, era um mito cultivado pelas sociedades interessadas em desmobilizar os espíritos combativos.<sup>32</sup> Na sociedade de classes, afirmava Michèle Firk, citando uma resolução do partido bolchevique em 1925, “não há nem pode haver arte neutra”. No entanto, “o cinema é uma indústria, e é portanto a esfera artística mais fortemente organizada enquanto empresa capitalista. Mais ainda do que o escritor – que Marx, de um ponto de vista estritamente econômico, definia como “um operário produtivo não porque produz idéias, mas porque enriquece o livreiro-editor e é então assalariado por um capitalista” -, o realizador de filmes é um assalariado produtivo, cuja condição se assemelha àquela do engenheiro na produção industrial: empregado pelo patronato (os produtores), às vezes como especialista de uma técnica e como dirigente de um grupo de pessoas (a equipe), ele se encontra pela dualidade desta função, mas também graças à importância de seu salário, e à sua posição de criador intelectual, numa zona privilegiada e ambígua.

**Utopia romântica.** O individualismo romântico, a noção do artista como autor e a autonomia estética da obra estão no horizonte no momento em que Paolo Bertetto (1970) investiga o caráter utópico da vanguarda cinematográfica. Na reconstrução das experiências mais significativas da *Nouvelle Vague* ao *Free Cinema*, do *New American Cinema* ao *Cinema Novo*, Bertetto destaca a inovação estética, o aprofundamento do discurso, a nova utilização ideológica do cinema.<sup>33</sup> O novo cinema é constituído pelas experiências de jovens realizadores e por um restrito grupo de obras que, indo além das generalidades, da opção indeterminada pela inovação, representam uma meditação essencial sobre a ontologia do cinema. Nessa perspectiva, o caminho do novo cinema está na superação do cinema-espetáculo pelo cinema-ensaio e numa pesquisa que abrange desde a revolução formal até o aprofundamento ideológico. Como cinema de idéias, o novo cinema propõe uma relação dialética e crítica com a realidade - tanto a do mundo como a da obra. Por isso, levanta questões que, ao invés de respostas, ampliam o processo de conhecimento. O processo de conhecimento do cinema moderno implica, por conseguinte, um discurso sobre as contradições do mundo.

Era inevitável que, depois da fase destrutiva do sistema antigo, houvesse uma acomodação. Os cinemas novos não conseguiram “acabar com os mitos sinistros da civilização mercantil” nem mobilizar os homens contra a razão política e científica que

<sup>32</sup> Michèle Firk, “Cinema et politique 2”. In: *Positif*, n. 34, maio de 1960.

<sup>33</sup> Cf. *Il cinema dell'utopia*. Salerno: Rumma Editore, 1970.

levou o mundo à catástrofe da Segunda Guerra. Mas, enquanto os cineastas tinham em mente “a necessidade de construir [...] através das gigantescas fendas de um mundo devastado”<sup>34</sup>, Ernesto Sábato (2003) nos recorda que os estadistas e políticos consignavam, noutro pólo, a intenção de levar adiante o projeto da racionalidade que proporcionaria à civilização mecanicista bem-estar material, segundo uma pauta de referência liberal, capitalista. Depois do desmoronamento da engrenagem nazi-fascista, a burguesia entrevia no horizonte a possibilidade de consumo e ordem. Por isso, resistiu aos alaridos humanistas de cineastas e filmes que, como espectros, perturbavam as alienadas e acomodadas sociedades europeias do Pós-Segunda Guerra. Ao invés de filmes que comunicavam uma ansiosa investigação do caos e pretendiam retratar a condição humana em meio às ruínas da civilização (Benjamin), os burgueses preferiram, como diz Sábato, os “falsos valores de uma sociedade regida por fetiches”.

Assim, o projeto de transformação cinematográfica se desfez em pedaços, e junto com ele a idéia de uma ordem mais humana em plano global. Os sentimentos otimistas se diluíram no clima de desilusão pós-1968. O novo cinema se encerrou antes de virar uma academia - e embora tenha influenciado nos rumos da arte fílmica, não se tornou um dogma estético-ideológico. A verdade é que o movimento de (re)construção cinematográfica, assim como aconteceu com as vanguardas do século XX, acabou por cansar o público. Espectadores formados na plácida contemplação do cinema clássico se incomodavam com a retórica romântica e a linguagem festiva dos filmes das *nouvelles vagues*. Além disso, os autores desses novos cinemas involuntariamente foram envolvidos num incômodo culto da personalidade: o diretor virou superstar. Esse fenômeno, entre outros, acaba por reduzir o impacto estético ou por confundir o significado de suas idéias, como se verifica – em proporções diferentes, mas com o mesmo sentido - nos casos de Godard e Solanas, de Oshima e Glauber, de Saura e Anderson, de Wajda e Jancsó, de Straub e Bertolucci, de Widerberg e Kluge, de Herzog e Sembène. Tudo isso contribuiu para distanciar das telas os povos dos países onde, durante uma década, os filmes pareciam pressagiar uma nova aurora da sétima arte.

Sem esconder certa nostalgia, Jean Narboni (2001, p. 9), ativo ideólogo do maoísmo nos *Cahiers du Cinéma* anos-1970, repele o revisionismo da historiografia que reduz o movimento das *nouvelles vagues* a uma agitação inconseqüente (um *chienlit*, como se dizia da revolta de maio de 1968). Para os revisionistas, os filmes dessa época

---

<sup>34</sup> Cf. Ernesto Sabato, *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 117.

eram “rascunhos pretensiosos” e alucinados cujos autores agridem a narrativa clássica por “imaturidade política e desprezo do espectador”. Embora reconheçam que nesses anos (de contestação, de lutas anti-coloniais, de movimentos antiimperialistas) houve uma saudável reação contra hábitos engessados, os novos historiadores acusam as *nouvelles vagues* de utopismo ingênuo na representação da sociedade contemporânea. Assim, mesmo quando desmascaravam males da sociedade, sua denúncia era moralista e, no fundo, servia apenas para que exorcizassem sua “consciência infeliz” (Hegel). Ou, como sugere uma *boutade* cáustica, esses cineastas seriam meros oportunistas que, para agradar um público ansioso por inovações estéticas e ideológicas, concebiam seus filmes segundo um esquema que compreendia “zoom existencial e social”.

**Confluências, influências.** Da relação do Cinema Novo brasileiro com as *nouvelles vagues* mundiais, o que nos interessa, mais que a experimentação lingüística (intertextualidade, dialogismo, processo de produção e recepção<sup>35</sup>) são as confluências ideológicas e as convergências de temas que estão ligadas ao momento histórico-sócio-cultural. É notória a influência dos franceses e italianos sobre alguns dos diretores do movimento cinematográfico brasileiro. Nelson, Glauber, Leon, Saraceni, Dahl reconheceram seus vínculos com as fontes européias ou as influências de determinados autores. Com os franceses, havia uma simbiose cultural histórica. Desde o século XVI, o Brasil passou a interessar à França seja em termos de geopolítica (a França Antártica), seja pelo atrativo que o exótico exerce sobre os franceses (vide as elaborações de Montaigne e até de Rousseau), seja, enfim, pela incorporação à língua francesa de palavras indígenas sem intermediação do português (como registrou Lévi-Strauss).

O diálogo entre os novos cinemas do Brasil e da França é bem mais complexo “do que deixariam pensar as simplificações”. As relações se desenvolvem sob o signo da dialética, através de um movimento no qual introduzem-se elementos de catálise cultural: o Cinema Novo deixa de imitar a *Nouvelle Vague*, liberta-se aos poucos de sua influência, substituindo-a por uma afirmação de seus próprios valores estéticos e ideológicos. A intercorrência artística, qual seja, a aceitação da influência francesa, acaba rechaçada pela constatação de que, permanecendo essa situação, nosso cinema abdicaria de sua autonomia. O dialogismo estético que poderia ser enriquecedor

---

<sup>35</sup> De acordo com as propostas de Bakhtin, retomadas por Julia Kristeva, Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Gérard Genette, entre outros, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos: ele é uma escritura-réplica (função e negação) do outro (dos outros) texto(s)”. As influências se processam no âmbito de um vasto sistema de trocas de natureza formal. Ver Perrone-Moisés, *Flores da escrivantina*, SP: Companhia das Letras, 2006, p. 94.

ocultava, na verdade, um atrelamento ideológico inadmissível, porque no cinema francês quase sempre inexistia preocupação com a mudança do quadro político-social. Noutras palavras: o cinema francês não era politizado. Não sem razão, a *Nouvelle Vague* foi acusada em certa época de ser uma tendência burguesa e perigosamente alienante<sup>36</sup>.

Não houve, pois, uma recepção passiva do Outro nem a admissão de hierarquias valorativas. Este é um aspecto relevante do nosso cinema, que não se deixou intimidar pela supremacia tecnológica do cinema europeu e subverteu o conceito de influência. Nesse sentido, o Cinema Novo foi originalíssimo, inscrevendo-se na perspectiva da antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade (1928), que significava “devoração e absorção da alteridade”. A devoração proposta por Oswald seria uma devoração crítica. Assim como os índios, na metáfora antropofágica, não devoravam qualquer um, os cineastas também selecionavam países, filmes, cineastas para absorver suas qualidades. Nessa devoração, há uma seleção como nos processos da intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto antropófago* diz: “Só me interessa o que não é meu”, diz também: “Contra os importadores de consciência enlatada”. De qualquer modo, devorando ou não, estávamos livres de traumáticas dívidas para com o passado europeu. Os pressupostos eram outros e remetiam à autonomia política.<sup>37</sup>

Não havia entre nós, *stricto sensu*, “ansiedade da influência”.<sup>38</sup> Os cineastas brasileiros assumiam nossa compósita herança cultural (lusitana, indígena, negra) e o nosso “europeísmo” sem qualquer complexo de inferioridade. Em arte, não se pode ser categórico quanto a originalidade ou pioneirismo, pois tudo se constrói sobre o anterior. Os materiais culturais básicos vieram de Portugal e da França, mas igualmente da Espanha e da Itália, da Inglaterra e da Alemanha, e até da Holanda. Desse modo, no curso da nossa história, os poetas românticos e os romancistas realistas, os pintores e os

<sup>36</sup> Desde a década de 1960, a crítica de esquerda da França (*Positif, Nouvelle Critique, Miroir du Cinéma*) acusava a Nouvelle Vague de voltar as costas para a política e o social, de assumir uma atitude evasiva e burguesa. Mas, no clima de euforia criado pelo movimento, as restrições eram descartadas como expressões rancorosas de marxistas, comunistas e socialistas incomodados com o sucesso de Godard, Chabrol, Rivette e Rohmer, críticos dos *Cahiers du Cinéma* que viraram cineastas. Na década de 1970, numa reviravolta ideológica, a revista troca o direitismo pelo maoísmo e renega o passado. Mais recentemente, até historiadores conservadores vêm submetendo a trajetória do movimento a uma análise elucidativa de suas inclinações políticas. Exemplo deste revisionismo é o capítulo “Oh, moi, rien!” La Nouvelle Vague, la politique et l’histoire”, do livro *L’histoire-caméra*, escrito por um ex-redator-chefe dos *Cahiers*, Antoine de Baecque. Paris: Gallimar, 2008.

<sup>37</sup> Octavio Paz: “Antes de ter existência própria, começamos por ser uma idéia européia. Não é possível entender-nos se se esquece de que somos um capítulo da história das utopias européias”. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>38</sup> Essa expressão foi cunhada pelo crítico norte-americano Harold Bloom (em *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Nova York: Oxford University Press, 1979) para designar a relação dos escritores ocidentais com a problemática “de quem disse algo primeiro e alguém que veio depois e repetiu ou contestou, ficando de qualquer modo devedor de quem disse primeiro”.

músicos, os dramaturgos e os arquitetos assimilaram todo o material estrangeiro possível. Quando não “recebíamos” em casa, íamos buscar lá mesmo, em solo europeu (caso dos inovadores do modernismo). Essa herança, legada por uma época em que ainda não se teorizava sobre internacionalismo dos povos, não pode ser renegada, mas transfigurada, enriquecida com o hibridismo ideológico do nosso idioma estético.

**Focos de renovação.** Para alguns críticos, como Jacques Belmans (1972), em certo sentido a atitude dos cineastas brasileiros se assemelhava não exatamente à dos franceses mas com aquela dos *angry young men* do *Free Cinema*: em nenhum outro movimento, argumenta Belmans, o cinema moderno registra tal agressividade no que concerne a reivindicação individualista, a denúncia de pseudo-valores modernos e ao questionamento das relações sociais que se estabelecem entre os homens. Segundo o crítico francês, este estado de espírito explode de modo similar em *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962), de Tony Richardson, e em *Os fuzis*, de Ruy Guerra, em *Tudo começou num sábado* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), de Karel Reisz, como em *Vidas secas*, em *This Sporting Life*, (1963) de Lindsay Anderson, como em *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla - e até no melodrama existencial *Darling* (1965), de John Schlesinger, Belmans vê similitude com o drama *São Paulo S.A.* (1965), arquitetado com aguda consciência crítica por Luiz Sérgio Person. O crítico francês reconhece que no plano estético a analogia proposta entre Cinema Novo e Free Cinema não se sustenta: a representação da sociedade nos filmes ingleses é flexionada por um realismo agudo, pela amargura lúcida e pela individualização dos problemas enquanto nos filmes brasileiros há uma violência social coletiva que explode em exasperação alegórica e numa poética da crueldade – numa “estética da fome”.

Não obstante, Belmans mantém a convicção de que a vontade de desmistificação do cinemanovismo o aproxima mais do movimento dos “jovens zangados ingleses” do que da “escola” burguesa francesa. Paradoxalmente, foi essa *Nouvelle Vague*, com seu absentismo político e sua “ontologia da dor de cotovelo”, para usar uma expressão de Carlos Diegues, que os cinemanovistas mais emularam – desde os primeiros (como Glauber e Diegues) aos últimos a operar sob o seu signo (como Maurício Gomes Leite).

Entre as contradições das *nouvelles vagues* na tentativa de criar formas estéticas e de participar das mudanças ideológicas na década de 1960 uma delas foi a crença na permanência do seu cinema de *imaginação-ação*. Enquanto os jovens promoviam sua revolução, o sistema antigo se rearticulava para retomar o controle do imaginário popular – e queria os jovens do seu lado. Do mesmo modo como na década de 1950

modernizou o aparato tecnológico para enfrentar a televisão e o fim da era dos estúdios, Hollywood busca converter os rebeldes. Assim, já em fins dos anos 1960, os *angry young men* (Richardson, Reisz, Anderson, Schlesinger, Richard Lester) transferiram-se para Hollywood, seguindo as pegadas de neo-realistas também cooptados (Rossellini e De Sica). No mesmo passo, contestadores do Leste Europeu (os poloneses Roman Polanski e Jerzy Skolimowski, os tchecos Milos Forman e Ivan Passer, o húngaro István Szabo) iriam engrossar o contingente dos artistas atraídos pela “usina dos sonhos”. Foram esses rebeldes dos “novos cinemas” que, contraditoriamente, contribuíram para que Hollywood voltasse ao primeiro plano da indústria do entretenimento.

Seja como for, na periferia ainda persistiam focos de resistência estético-ideológica. No Japão, jovens autores (Nagisa Oshima, Susumu Hani, Yoshishige Yoshida, Shohei Imamura, Hiroshi Teshigahara, Masahiro Shinoda, Ko Nakahira, Eizo Sugawa) romperam com o sistema semifeudal dos grandes estúdios e se lançaram na produção independente, politizada e inovadora. Na América Latina, entre Brasil e Argentina continuava em andamento o projeto de um *tercer cine*, cuja existência contrariava, global ou parcialmente, os interesses norte-americanos – que já não toleravam a existência de uma cinematografia autenticamente socialista e popular como a cubana, modelada segundo o influxo ideológico da União Soviética (cf, Michael Chanan<sup>39</sup>) e reveladora de forte personalidade estética. Já os mais notórios epígonos das novas tendências, os franceses da *Nouvelle Vague*, diluíram, por sua vez, o ímpeto revolucionário inicial de seus experimentos ao se subordinar às regras do sistema francês (no fundo, um braço dos capitais dos Estados Unidos) e ceder aos encantos de Hollywood. Obrigada a se integrar a um sistema estético que abalava sua hegemonia, a Meca do Cinema mudou de estratégia e, como acertadamente definiu Glauber Rocha: “Hollywood resgatou o sonho [dos outros] – e o colonizou”.

### 3.3. A singularidade estética do Cinema Novo

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais - Glauber Rocha.

---

<sup>39</sup> Michael Chanan, “Cinemas in Revolution: 1920s Russia, 1960s Cuba”. In *Understaing Film: Marxist Perspectives*. Mike Wayne (ed.). Londres: Pluto Press, 2005.

Na década de 1960, pela primeira vez, o cinema brasileiro se projetou além das nossas fronteiras. Noutras épocas, apenas esporadicamente a imagem do país circulou cinematograficamente no exterior. Apesar da barreira da língua (ininteligível até na matriz lusitana), da nossa peculiar situação social (uma desigualdade gritante, incompreensível ao olhar estrangeiro) e da subalternidade da produção local (quantitativamente inferior à mexicana, por exemplo), alguns raros filmes conseguiram mostrar ao mundo algo do jeito de ser brasileiro, da nossa luxuriante paisagem tropical e de sua democrática miscigenação étnica – sem falar da folclórica alegria carnavalesca. A imagem do País até então ficara por conta das *extravaganzas* de Carmen Miranda em musicais da Fox (*Uma noite no Rio/That Night in Rio*, Irving Cummings, 1941) ou das estripulias de Zé Carioca em desenhos de Walt Disney (*Você já foi à Bahia?/The Three Caballeros*, 1944). Nos anos 1940/1950, algumas chanchadas da Atlântida levaram nossa comicidade tropical à Argentina e a Portugal. Já *O cangaceiro*, “melhor filme de aventuras” em Cannes-53, projetou em todo o mundo o banditismo sertanejo em ritmo de *Muié Rendêra*. Por sua vez, o abolicionismo de *Sinhá moça* (Tom Payne, Oswaldo Sampaio, 1954) alcançou relativa repercussão até em países com tradição escravagista.

Credenciado pela “Palma de Ouro” de 1962 e outros prêmios em festivais, *O pagador de promessas* (1962) mostrou internacionalmente aspectos da intolerância religiosa no Brasil. O êxito do filme de Anselmo Duarte só em parte corrigiu a visão folclórica do nosso País - em particular do Rio de Janeiro, cenário exótico de outra controversa “Palma de Ouro”, a concedida ao francês Marcel Camus de *Orfeu do carnaval* (1958). Sem produção regular (vivíamos de ciclos ou *surtos*) e nenhum apelo cosmopolita (na linha “universalista” dos franceses, italianos e ingleses), e sem uma forte tradição estética (como a dos japoneses) ou uma marca exótica peculiar (como a dos mexicanos), a presença brasileira nos maiores mercados se diluiu sem maiores expectativas.<sup>40</sup> Apenas nos *sixties* voltaríamos às telas mundiais – com um Cinema Novo que expunha agressivamente o “Brasil profundo” ao colocar na tela pobreza,

---

<sup>40</sup> Apenas o historiador Georges Sadoul (1904-1967) e o crítico André Bazin (1918-1958), na França, e alguns críticos da Itália (Guido Aristarco, à frente) acreditavam na potencialidade do cinema brasileiro. O primeiro, visitando nosso país nos anos 60, se entusiasmou ao conhecer a arte de Humberto Mauro, que passou a exaltar em sua história e no seu dicionário de cineastas. Bazin esteve em São Paulo no Festival Internacional de Cinema, quando viu os melhores exemplares da produção local. Já os italianos nos conheciam através dos filmes mostrados em festivais no Leste Europeu (como o tcheco Karlovy Vary, que consagrou *Rio 40 graus*) ou em Veneza (onde projetamos *Sinhá Moça*). A rigor, nas histórias do cinema mundial não merecemos nem uma nota de pé de página até o surgimento do Cinema Novo.

atraso, misticismo. Sem a “visão tropicalista” que os estrangeiros tinham de nós e que, de nossa parte, encorajávamos com a “imagem folclórica sobre nós mesmos.”<sup>41</sup>

**Na origem, um slogan.** Esse Cinema Novo começou a surgir espontaneamente em meados dos anos 1950 em meio à agitação política e social que sacudia o Brasil. Foram seus precursores Néelson Pereira dos Santos e Alex Viary, cujas experiências examinamos mais atrás. Embora não resultasse de um pensamento artístico prévio ou de uma doutrina revolucionária, o movimento cinemanovista se consolidou progressivamente com uma práxis que, mais que um *slogan* (“uma câmara na mão e uma idéia na cabeça”), era uma atitude estética (“através de sua linguagem, de sua forma, de sua expressão”, que situava o cinema no plano da ação política e cultural). Se a estética antecedia a técnica era justamente porque, na visão de Glauber<sup>42</sup>, a estética tinha mais a ver com a ideologia que com a técnica. Por isso, os filmes mais ambiciosos e importantes eram precedidos ou acompanhados de uma teorização (em manifestos, artigos, entrevistas) disseminada como expressão de uma nova consciência do cinema brasileiro. Esse movimento se desenvolveria com os filmes, mas na fisionomia final haveria uma constelação de influências configuradas por Arnaldo Jabor ao recordar que

[...] O Cinema Novo nasceu como um eco ‘modernista’ temperado pelo desenvolvimentismo dos anos 50 e pela esperança que o marxismo utópico do ISEB nos legou. Este marxismo utópico foi desastroso para a política e 64, mas foi muito fecundo para a poesia e o cinema. O Cinema Novo foi a última onda da Semana de 22. Não existiria sem o Neo Realismo italiano, a Nouvelle Vague e sem a cultura pós-Juscelino do concretismo de São Paulo e do neoconcretismo do Rio. Na literatura, muito do que fizemos já tinha sido revelado. Vínhamos depois de Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, João Cabral do Melo Neto, mas a ‘imagem’ ainda estava virgem. Tirando Mário Peixoto e Humberto Mauro, o país era um parente distante de si mesmo. (JABOR, 1995)

À imagem do governo Jango, cujas realizações eram inflacionadas por planos de metas, os cinemanovistas também pretendiam ter um “programa”. Com diretrizes programáticas, caracterizavam a natureza do movimento e proclamavam seu compromisso com as mudanças estruturais no País. A profissão de fé do Cinema Novo foi explicitada no manifesto “Estética da fome”, formulado por Glauber mais com raiva profética do que com coerência ideológica. Não havia nesse documento a fria

<sup>41</sup> Sobre os estereótipos estrangeiros e nacionais, ver o importante (e definitivo) estudo de Tunico Amâncio *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

<sup>42</sup> In: “Tricontinental”, *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 77.

objetividade de uma reflexão sobre a conjuntura, porém fervorosas visões de um devir. De qualquer modo, a plataforma apontava problemas e propunha soluções: advertia contra a “industrialização a todo custo”; denunciava a colonização do mercado exibidor; defendia um “cinema de autor”; propunha a reabilitação de temas e figuras brasileiras desaproveitados ou escamoteados nas décadas anteriores; e, enfim, exortava a uma intervenção violenta, *positiva*, em prol de uma revolução estética e ideológica. O diagnóstico era acertado, como se depreende das linhas gerais do Manifesto:

O condicionamento econômico nos conduziu ao raquitismo filosófico, à impotência às vezes consciente, às vezes não: o que engendra, no primeiro caso, a esterilidade, e no segundo, a histeria. Daí resulta que nosso equilíbrio, em perspectiva, não possa surgir de um sistema orgânico, mas antes de tudo de um esforço titânico, autodestrutivo, para superar esta impotência. [...] Apesar de tudo, esta violência não está impregnada de ódio, mas de amor, mesmo se se trata de um amor brutal como a própria violência, porque não é amor de complacência ou de contemplação, mas amor de ação, de transformação.<sup>43</sup>

Dialeticamente, o Manifesto sublinhava que um cinema brasileiro nacional-popular não poderia ignorar o passado, nossa história sócio-política, mas se assumir enquanto *projeto* para o futuro, em termos de cultura e de uma idéia de nação. Embora o programa cinemanovista visasse o futuro, seus diretores já estavam em ação, desde os primórdios de 1960. Mesmo sem a expectativa de consenso em torno de suas idéias, Glauber acreditava na pluralidade de enfoques da realidade. À primeira vista, a coexistência entre o engajado experimentalismo cinemanovista e o conservadorismo da velha guarda parecia difícil, improvável. Na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicada em 1963, Glauber acusa a maioria dos diretores de incompetência ou populismo demagógico.<sup>44</sup> Paradoxalmente, já que não conhecia o filme à época, o crítico reverencia Mário Peixoto e seu mítico *Limite*, tido por muitos como vanguardismo elitista, que se auto-alimentava sem considerar o gosto do público.

---

<sup>43</sup> Apresentado primeiramente no seminário *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, dentro da Rassegna del Cinema Latino Americano organizado pelo Columbianum de Gênova, “Estética da fome” foi publicado pela *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, julho de 1965, e logo traduzido e divulgado em todo o mundo.

<sup>44</sup> O equívoco dos produtores brasileiros antes do Cinema Novo – e especialmente o dos estúdios fazedores de chanchadas, como a Atlântida e a Herbert Richers, a Cinedistri e a Cinelândia Filmes – foi acreditar, entre outras coisas, que a dieta de comédias e melodramas oferecidos ao público atendia plenamente às suas necessidades. Para eles, bastava satisfazer um mínimo de exigências de consumo e de atendimento à legislação. Desse modo, limitaram drasticamente o horizonte de sua produção: mas o público queria mais, tinha outros desejos, outras necessidades.

No Manifesto, a política desenvolvimentista é descartada: o Cinema Novo não queria ser “contaminado” pelo industrialismo da modernidade ocidental. Glauber repelia a idéia de uma produção de filmes para abastecimento e satisfação de um mercado interno (algo proposto por Celso Furtado para a indústria e a agricultura). Deveríamos fazer filmes para aumentar a produtividade e a formação de mão-de-obra, porém sem preocupação com o consumo ou a geração de divisas. O êxito externo de *O cangaceiro* e *O pagador de promessas* constituía para Glauber uma perigosa idealização da receptividade dos nossos produtos. A exportação deveria ter como parâmetro o antiimperialismo, ou seja, essa difusão se limitaria às obras cinemanovistas.<sup>45</sup> Para Glauber, os parâmetros estéticos e ideológicos dos filmes de Nelson, Ruy, Leon, Diegues, Saraceni e Joaquim Pedro eram os únicos válidos para demonstrar a multicontração da nossa sociedade. Ao invés de uma hipotética identidade brasileira, filmes como *Vidas secas*, *A falecida*, *Deus e o diabo* e *Os fuzis* visualizariam problemas cruciais (a miséria, o sofrimento, a violência) do País com uma “estética da fome”, um approach original que constituiria a marca distintiva do cinemanovismo em relação às demais *nouvelles vague*. Esse approach, na definição glauberiana, traduzia a maneira como “cineastas colonizados podem instrumentalizar a técnica do cinema desenvolvido e promover uma expressão internacional” (GLAUBER, 1981, p. 77).

**Frieza no Brasil.** A calorosa receptividade aos primeiros exemplares cinemanovistas mostrados no exterior não reverberava no Brasil. O grande público reagiu com indiferença às polêmicas suscitadas pelos filmes – com exceção de *Os cafajestes* (pela nudez provocadora de Norma Bengell) ou de *O assalto ao trem pagador* (pela vigorosa reconstituição de um episódio da crônica policial) – e não sintonizou nem com a proposta política nem com a experimentação estética do Cinema Novo. Os sonhos e ilusões importados do estrangeiro continuavam a seduzir os espectadores mais que os delírios de beatos e a violência de cangaceiros. Em 1967, ao apresentar o ensaio *Brasil em tempo de cinema*, de Bernardet, o crítico e historiador Otto Maria Carpeaux (1900-1978) lastimava a incompreensão do público e a hostilidade da crítica em relação ao “heróico idealismo” do cinemanovismo. Carpeaux ressaltava a criatividade dos diretores ao “dar expressão a um realismo crítico da situação brasileira” e via na sua síntese de poesia e de engajamento a manifestação do mesmo espírito

---

<sup>45</sup> Estas posições já figuravam na *Revisão crítica do cinema brasileiro* de forma menos articulada.

combativo dos intelectuais e líderes que se insurgiam “contra a infame opressão estrangeira e contra os apoios dessa opressão dentro do País” (CARPEAUX, 1967).

Se é verdade que as gerações/vanguardas “inevitavelmente se revezam ao surgir com o manifesto habitual, repetindo palavra por palavra o que os anteriores já haviam proclamado”, com o Cinema Novo foi diferente. No seu manifesto, o Cinema Novo não “desqualifica a geração precedente”, da qual eram, por assim dizer, continuadores. De fato, ao invés de protótipos imaginários, Alex e Nelson foram pontos de referência e não desapareceram do front com a emergência dos jovens cinemanovistas. Ambos se incorporaram ao movimento, que os reconhecia como precursores.

A geração cinemanovista desejava-se mais que renovadora: revolucionária. Nesse sentido, lutou contra a “desnacionalização mental” e reivindicou a afirmação da nossa autonomia como país livre de colonialismos. Buscou uma expressão artística inovadora, em relação à linguagem do cinema vigente. Conscientes da necessidade de participação num movimento mais amplo, os cinemanovistas precisavam de uma forte liderança. Juntamente com Nelson, Glauber assumiu esse papel. Para Ruy Guerra, por temperamento Glauber tinha necessidade de liderança – e foi essa compulsão para liderar que, segundo ele, o desgastou no movimento.<sup>46</sup> Seja com for, ambos se completavam enquanto protagonistas ativos e imaginativos, com a mesma visão sobre o que fazer. Em que consistia essa *que fazer?* Na visão de Glauber, numa sociedade como a brasileira, subdesenvolvida e excluída do mundo moderno, a primeira providência seria conhecer profundamente nossa realidade para achar o caminho da emancipação.<sup>47</sup>

Em sua atitude romântica, numa expectativa algo messiânica no estilo de Benjamin, o cinemanovista considerava irreversível a redenção dos brasileiros oprimidos por meio da revolução. A História assim o exigia, era um direito reparador. Competia ao intelectual engajado que fazia filmes contribuir com sua parte no resgate de uma realização durante tantos séculos protelada ou traída. Essa convicção messiânica transparece nas declarações dos diretores, que não falam de uma filosofia da história – no sentido marxista -, mas numa espécie de emancipação política e moral (ainda na acepção benjaminiana). A *ética da solidariedade* dos cineastas derivava da crença, nos meios de esquerda, de que existia uma dívida social para com as populações carentes, que tinham necessidades gritantes de comida, moradia, de terra.

---

<sup>46</sup> Ver depoimento de Ruy Guerra a Alex Viany, em que ele discute o papel de Glauber no Cinema Novo. In: *O processo do Cinema Novo*. José Carlos Avellar (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 379.

<sup>47</sup> In: *Cahiers du Cinéma*, n. 195, nov. 1967.

A realidade da miséria doía e implicava um certo paternalismo dos cineastas no trato dos “carentes”. Para alguns críticos, nesse paternalismo estava embutida a idéia do assistencialismo social pelo qual os filmes indicavam como questão essencial dar aos carentes algo determinado que definia a humanidade dos homens, definindo-lhes, dando-lhes identidade, nordeando-o rumo ao que tinham a receber ou empreender. Ao interpretar essa realidade dolorosa, Renato Janine Ribeiro (1986, p. 7) observa que os grupos sociais mais pobres, os carentes, eram os nordestinos e as “classes desafortunadas” das metrópoles, aos quais faltava o essencial para a subsistência. A classe média era designada como “remediada” (o que leva a pensar que pobreza seria uma doença), enquanto a pobreza era doença, desfavor, desgraça, falta, necessidade.<sup>48</sup>

No pensamento cinemanovista de esquerda, a tarefa prioritária não consistia em administrar impasses artísticos ou crises econômicas, mas lutar “para a construção de uma nova ordem social”. Nessa perspectiva, ao invés de *negativista*, foi indiscutivelmente *positiva* a determinação de inscrever o cinema na frente das lutas ideológicas travadas naquela conjuntura histórica. Contudo, essa inscrição implicava contradições. Os cinemanovistas atraídos pela política chegaram a participar de organizações como a CGT dos trabalhadores intelectuais. Eles julgavam que ao se integrar nessas entidades se distanciariam do imobilismo político e se aproximariam das classes populares e dos trabalhadores. Mas essas organizações, com seus geniais “planos salvadores” do País, tiveram vida efêmera. E eles ficaram à deriva, entregues ao público. Mas esse público, como dissemos, queria distância deles. O público não estava aberto às novidades, ao vanguardismo, ao ideológico.

Para explicar a frustração de Glauber com o público, precisamos remontar a um momento da história do cinema particularmente representativo: o cinema revolucionário soviético. Nos anos 20, conforme ensinam os historiadores, o regime soviético pré-stalinista encorajou o cinema de vanguarda – mas as massas russas continuavam a preferir as películas à Hollywood. Como em outras partes do mundo, as aventuras de Douglas Fairbanks e as comédias de Mary Pickford arrastavam multidões às salas exibidoras. O próprio Lenine apreciava os filmes norte-americanos e não entendia o vanguardismo de Eisenstein, Dziga Vertov ou Pudovkin. O fato ilustra a extensão do enraizamento do *kitsch* no imaginário das massas. Isso não significa dar razão aos distribuidores que alegam dar ao povo “o que ele quer”: chanchada e melodrama. Trata-

---

<sup>48</sup> Renato Janine Ribeiro. “Liberdade, liberdades”, in: *Lua Nova*, v. 2, n. 4, janeiro-março 1986, p. 7.

se, isso sim, de “penetrar mais fundo na geologia moral do homem da massa e de seu antepassado cultural imediato, o burguês”.

**Reflexão vs. emoção.** Em contraposição à arte cinemanovista, explosiva e reflexiva, dedicada a explorações metalingüísticas e à mobilização dos espíritos, o cinema comercial oferecia distração alienada, deleite digestivo ou excitante vulgar – aqueles ingredientes denunciados por Adorno e Horkheimer como a perversão na “indústria cultural” (vide sua caústica análise do entretenimento de massa em *A dialética do esclarecimento*, 1985). Da finalidade ideológica de Glauber e Nelson não constava compromisso com o emocionalismo tranqüilizador ou o efeito cosmético para enganar os olhos, mas uma genuína disposição para a doutrinação pela “estética da fome”. Mesmo o público mais infenso a fulgurações arquivcomplexas de signos (plásticos, musicais) percebia nos filmes do Cinema Novo qualidades estéticas inexistentes na produção corriqueira, nacional ou estrangeira. Não obstante, era essa produção rotineira que desfrutava do consenso “cultural” dos espectadores.

Seria reducionismo considerar o Cinema Novo como um movimento empenhado unicamente em incitar à troca de idéias nas cabeças das pessoas. Na fase inicial, os filmes mais engajados se inscreviam mais ou menos diretamente no quadro de referências do marxismo através de sua proposta de mudança nas relações de produção artística (de filmes) e ao mesmo tempo de mudança nas relações econômicas (a atitude concernente à transformação da realidade nordestina, do problema da seca). É no primeiro sentido que deve ser entendido o lema “Uma câmara na mão, uma idéia na cabeça”, que convocava à revolução em termos de produção de representações (idéias) e da modalidade de registro da realidade (da tecnologia cinematográfica).

Na práxis cinemanovista, inicialmente os diretores mais dogmáticos investiram em apenas um tipo de abordagem da realidade: o da imagem de choque, destinada a sacudir o espectador alienado. Eles pretendiam causar impacto com imagens fortes, com uma representação agressiva e com idéias contundentes. Não acreditavam em métodos diferentes para resolver contradições diferentes. Para denunciar os problemas da metrópole, a representação deveria ter uma complexidade diferente daquela de filmes voltados para os dramas rurais, em princípio mais esquemáticos e de compreensão menos elaborada. Há exceções: a complexidade de *Porto das caixas*, por exemplo, estava longe de ser entendida pelo espectador urbano, mesmo tratando-se de um melodrama sobre um episódio de ampla repercussão (o “crime da machadinha”). A quase totalidade do público frustrou-se com a complexidade do tratamento de Saraceni.

Há outros casos de filmes dos primórdios do Cinema Novo (e adjacências) nos quais, apesar do empenho comunicacional de seus autores, parece ter existido um curto-circuito na relação com o público: *Canalha em crise* (1964), de Miguel Borges, *Selva trágica* (1963), de Roberto Farias, *A falecida*, de Leon Hirszman, e *Vereda da salvação* (1965), de Anselmo Duarte, foram recebidos com reservas por causa de sua representação inconvençional da realidade, distante do modelo narrativo consagrado. Tais filmes, diferentes entre si na abordagem da realidade, tinham em comum apenas o fato de que o espectador os rejeitou, talvez pela insuficiência estética ou talvez pela brutalidade de sua representação. A incompreensão do público atrasaria a mudança, transformando-a numa grande confusão e frustrando expectativas otimistas. Mas os cineastas também tiveram responsabilidade por não terem administrado as contradições.

Bertetto (1970, p. 121) atribui essas contradições ao utopismo cinemanovista. Esse utopismo se revestia de caráter político e se manifestava ao mesmo tempo na luta contra o colonialismo ideológico e na luta em prol da cultura nacional-popular. A opção utopista por um cinema político e a opção pela cultura popular nacional eram, na verdade, uma só coisa. Por isso Carlos Diegues (1970, p.121-122) defenderia o envolvimento do Cinema Novo com a cultura popular, que considerava a “antítese do gosto colonizado da oligarquia antinacional”. As formas populares, segundo Diegues, eram ignoradas pela cultura oficial, que, ou a proibiam por ser subversivas, ou a rejeitavam como manifestações primitivas ou tribais de um povo inculto.

**Violência/brasilidade.** Movimento crítico, o Cinema Novo foi marcado pela índole destruidora, teve um sentido criador e original em seu *idioma ideológico*. Evitando o esteticismo, este cinema distinguiu-se desde o primeiro instante por “uma procura consciente e sistemática da brasilidade”. Distinguiu-se por ser “sociológico” na sua pretensão de uma nova interpretação as realidade social. Quanto à sua tendência para o nacionalismo, ela poderia ser caracterizada, ao mesmo tempo, como fonte e consequência de uma completa mudança nos espíritos: os vinte anos da vida brasileira que se estendem de 1960 a 1980 são os anos do nacionalismo político, das revoluções inspiradas na idéia de reforma social e de uma pesquisa febril sobre a realidade brasileira. O Cinema Novo, de modo similar ao Modernismo à sua época, os anos vinte, respondeu em grande parte a esses anseios, ao mesmo tempo em que os incentiva.

Na época da revelação do Cinema Novo na Europa, a crítica apoiava-se nas palavras-chave cunhadas por Glauber - “Estética da fome”, “Estética da violência” – para julgar os filmes do movimento. Mas essas expressões carregadas de implicações

sugestivas - *estética, fome e violência* - foram empregadas de modo discutível. Os cineastas não usavam a fome e a violência para “fazer arte”, para espetacularizar a miséria brasileira. Dos raros críticos a compreender que essa perspectiva significava inverter dialeticamente a natureza do problema, René Prédal (1972) não tinha dúvida sobre a sinceridade dos diretores ao abordar a fome e a violência em seus filmes - eles não pretendiam “estetizar a miséria”, mas extrair de sua representação da revolta contra a opressão uma estética viva e original centrada em problemas cruciais do País.<sup>49</sup>

Paralelamente, seus cineastas visavam emprestar a seus filmes uma forma que despertasse a consciência do espectador. Não se tratava de expor didaticamente soluções acabadas, como propunha o CPC em sua fase mais radical. O cinema deveria produzir um choque: “Um filme do Cinema Novo é polêmico antes, durante e depois de sua projeção, e o dado concreto de sua existência é um choque no paraíso da inércia” (Glauber).<sup>50</sup> A conseqüência direta desta vontade de provocação é a recusa da objetividade: “Eu penso agora que é mais importante odiar o que está diante de mim do que analisar friamente, porque as condições objetivas requeridas para isso não podem ser cumpridas no cinema brasileiro”, assinalava Carlos Diegues (1966), precisando: “Nosso desejo de ser brasileiros, de fazer filmes brasileiros não é outra coisa senão o desejo de mostrar o ódio e a exasperação provocada por este estado de coisas”.

A violência cinemanovista não se manifesta somente na representação do mundo do cangaço, da favela e da miséria rural. Também são violentas as relações humanas nas selvas das metrópoles: a luta de classes em *São Paulo S.A.*; a voracidade do ambiente publicitário em *Bebel, garota propaganda*; o entrechoque existencial em *Os cafajestes*. O primeiro filme de Ruy Guerra causava impacto ao mostrar uma moça (Norma Bengell) correndo nua, durante vários minutos, atrás de um automóvel numa praia deserta. A pintura da violência nas relações humanas parece, com efeito, uma das constantes temáticas do Cinema Novo – seja em *Selva trágica* ou em *São Paulo S.A.*, em *Menino de engenho* ou em *A falecida*. Mas esta violência é acusadora: o estilo dos realizadores não é alusivo: eles querem provocar o espectador, chocá-lo e perturbá-lo em seus hábitos para que tome brutalmente consciência dos problemas abordados.

---

<sup>49</sup> Cf. René Prédal, “Une tradition populaire vivante ou l’esthétique de la révolte”. In: *Études cinématographiques*, n. 93-96, “Le “cinema nôvo” brésilien” 1. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1972. Ver também, do mesmo autor, “Le cinéma novo, esthétisme et réalisme”, in: *Image et son – La revue du cinema*, n. 218, jun./jul. 1968.

<sup>50</sup> Cf. Glauber Rocha, in *Cahiers du Cinéma*, n. 195, nov. 1967.

Audacioso no plano formal e na representação sexual, *Os cafajestes* explodiu nas telas em 1962 como uma bomba e enfureceu à direita (“escandaloso”, “pornográfico”, acusavam as ligas da moral e dos costumes) e à esquerda (“burguês”, “decadente”, fulminavam os dogmáticos stalinistas). Ruy Guerra não pretendia provocar revolta social, mas refletir artisticamente sobre as angústias do homem moderno. Do mesmo modo, Glauber Rocha não pensava em chocar o público ao desnudar em *Barravento* a alienação de uma comunidade de pescadores na Bahia. Na verdade, o diretor pretendia mostrar *Barravento* a um público tão analfabeto quanto os personagens do filme. Ele esperava conscientizar o público sobre a exploração a que são submetidos pescadores negros e a alienação provocada pela escravidão e a superstição religiosa. Mas a forma artística de *Barravento* não surgia da realidade analisada, e sim da atitude de Glauber face à realidade. Essa atitude estética resultava de uma tomada de posição política preexistente à obra: era a partir da ideologia que o cineasta achava a forma mais eficaz e podia aplicá-la à realidade examinada.

**Retorno ao passado.** Essa atitude já aparece nos primórdios do Cinema Novo. Assim como Nelson e Diegues, Leon Hirszman vê no cinema um instrumento de conhecimento da realidade. Glauber compartilha deste ponto de vista: “O que é verdadeiramente novo em nossa contribuição ao *cinema de autor* é que se trata para nós de mudar a realidade brasileira na qual estão inseridos”. No entanto, é intrigante que nesse cinema voltado para a transformação da realidade haja um paradoxal retorno ao passado: a ação de *Vidas secas*, de *Deus e o Diabo na terra do sol* e de *Selva trágica* (1964), de Roberto Farias, transcorre nos anos 1940, e a de *Ganga Zumba rei dos Palmares*, no século XVII. Esse olhar sobre o passado não é evasivo, porém um retorno às origens para explicar o presente. O retorno ao passado torna-se, assim, um reexame de um estado de coisas que remonta a séculos. Joaquim Pedro, que revisitou a História do país em *Os inconfidentes* e *O homem do Pau Brasil*, justifica a insistência com que o Cinema Novo e Glauber refletiram sobre o passado:

[...] *Deus e o Diabo na terra do sol* aborda os problemas pessoais atuais do cineasta, mas os dá a compreender enquanto que problemas coletivos e tendo recorrido a um passado que, se bem que recente, é um passado. Em nossa formação, os elementos deste passado recente ou mesmo remoto são tão vivos que se acham os reflexos dele no presente do mesmo como os mostramos. Esta é, eu creio, uma das características do Cinema Novo: abordar temas que pertencem ao passado mas que, já que esse passado não está imobilizado, nos remetem ao presente. (ANDRADE, 1966)<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Joaquim Pedro de Andrade, entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, n. 176, março 1966.

Alguns analistas viram nesse retorno ao passado um alibi para simbolizar um presente que não se ousava abordar. Diegues, por exemplo, ao focalizar em *Ganga Zumba* uma revolta negra no século XVII, alega ter pensado em metaforizar uma crítica aos liberais brasileiros dos anos 1960: originalmente – diz ele – “*Ganga Zumba* era um filme sobre a liberdade (1963, antes do golpe militar) que tomava como tema um episódio da rebelião dos escravos negros no século XVII”. Apesar da analogia forçada, a lição do filme de Diegues parece pertinente, conforme sugere uma frase dita por um personagem e que não é datada: “O problema não é ser escravo dos brancos ou dos negros, mas é ser dono de si mesmo”. O próprio cineasta admitiu que o retorno ao passado implicava riscos, mas o considerou uma estratégia válida à época: as gerações anteriores – afirmava Diegues – tinham procurado ocultar tudo o que dizia respeito à cultura brasileira e ao passado histórico. Era necessário redescobri-lo.<sup>52</sup>

Em *Deus e o diabo na terra do sol* e em *Os fuzis*, as situações podem ser diretamente transportáveis para nossos dias sem nenhuma modificação: a exploração do camponês nordestino é sempre uma realidade. Essa dialética passado/presente é particularmente sensível em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (situado em 1938, segundo precisa o próprio Glauber), onde todo mundo vive voltado para o passado (o novo cangaceiro cultiva a lembrança de Lampião e Corisco, Antonio das Mortes recorda suas façanhas passadas). Mas Glauber, num sincretismo temporal ousado, mostra a certa altura caminhões na estrada e coloca o matador de cangaceiros, que percorrera a pé os espaços de *Deus e o diabo na terra do sol*, em cima de um jipe azul. É o próprio Antonio das Mortes que, ao encontrar um “novo cangaceiro” em roupa “de combate”, o provoca dizendo: “Essa vestimenta ridícula não me impressiona”. O cangaceiro responde afirmando que deveria impressioná-lo, pois a roupa representava a permanência da pobreza, da crueldade, da miséria. Antonio das Mortes, redimindo-se, assumirá (sem pagamento) a revolta do cangaceiro e enfrentará o “dragão da maldade” (o latifúndio, a exploração). Na dialetização dessa atitude do ex-cangaceiro, Glauber o conscientiza e justifica o resgate do passado – não como fuga, evasão, mas como dissecação de problemas que continuam a fantasmagorizar nosso mundo.

**Misticismo/revolução.** Assim como se nutre da história do Brasil, o Cinema Novo extrai das outras artes – e mais amplamente do contexto cultural e religioso –

---

<sup>52</sup> Ver “Perspectives du Cinéma Novo”. Entrevista de Carlos Diegues e Sergio Muniz a Louis Marcorelles, *Image et Son*, n. 218, junho 1968, p. 53.

grande parte de sua substância. Raramente unificadas num conjunto homogêneo e harmonioso, diversas influências se conflitam na maioria dos filmes brasileiros que justapõem, sem os ligar, elementos provenientes da cultura européia, do cristianismo e da cultura popular, sem esquecer o folclore africano, o ritual indígena, a música, a herança do romanceiro português, a poesia, o teatro de bonecos e até a ópera... A tradição cultural do Brasil – explicava Glauber – “é extremamente complexa e permite aos cineastas, além de uma base comum, uma grande variedade de estilos”.

O cinema ocidental exerceu um papel significativo na formação dos jovens diretores brasileiros. Alguns chegaram ao cinema através do cineclubismo e da crítica. Nelson, o pioneiro do movimento, manteve uma relação intensa com o cinema, ditada antes de tudo pela sua crença no poder ideológico dos filmes. Foi com esse espírito que chegou a escrever artigos candentes na revista *Fundamentos*, editada pelo PCB nos anos 1950. Na sua obra inicial, a influência do Neo-realismo e dos soviéticos é crucial. Quanto à cinefilia, ela se reflete em particular em Walter Lima Júnior (*Menino de engenho* está repleto de alusões a John Ford e ao soviético Mark Donskoi); em Glauber, há referências e homenagens a Eisenstein, a Welles, a Godard e ao *western*<sup>53</sup>; já Leon Hirszman reconhece a filiação neo-realista. E Saraceni, admirador de Visconti (que ele emulou em *Porto das caixas*), não ocultava a sintonia com o *realismo poético* francês (de Marcel Carné, Julien Duvivier). Miguel Borges e Marcos Farias tinham participado de movimentos cineclubistas – e o primeiro chegou a escrever críticas, como Gustavo Dahl e David Neves, historiador do movimento<sup>54</sup>. Enfim, Carlos Diegues, mesmo sem atividade crítica, era um refinado cinéfilo e brilhante articulista.

Esses ecos de filmes e autores europeus no Cinema Novo não constituem uma imitação deliberada de modelos preexistentes, mas encontros inevitáveis. Passado o momento inicial de confraternização dialógica, os diretores brasileiros começaram a voltar-se para nossas raízes culturais. Essa guinada mais uma vez conduz ao passado, às origens do Brasil (*Pindorama, Como era gostoso o meu francês, Anchieta José do*

---

<sup>53</sup> Em diferentes entrevistas a revistas francesas (*Cahiers du Cinéma, Positif*), Glauber explicou sua relação visceral com o *western*, gênero que cultivou desde a infância. “Se filmo um cangaceiro no deserto, se inclui na operação uma determinada decupagem-montagem, fundada no *western*, e que remete antes de tudo ao *western* que a Ford ou a Hawks” [...] “*Antonio das Mortes* se junta a uma certa tradição cultural e cinematográfica [...]. No Brasil, já existem todos os elementos do *western*”. Quanto a Lautréamont, a referência aparece numa entrevista (a *Positif* n. 91, jan. 1968) na qual revela que originalmente pensara em dar o título de “Maldoror” ao filme que se chamaria *Terra em transe*. O livro o impressionara porque lhe parecia “uma tortura permanente” com seu “realismo do vômito”.

<sup>54</sup> Crítico no jornal *O Metropolitano*, da UNE, o futuro cineasta de *Memória de Helena* foi dos primeiros a contar a saga do movimento, no ensaio *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1966.

*Brasil*) e à literatura nacional, especialmente a do ciclo do *romance social* dos anos 30. Nelson adapta Graciliano (*Vidas secas*), Walter Lima homenageia José Lins do Rego (*Menino de engenho*), Diegues redescobre João Felício dos Santos (*Ganga Zumba*), Leon Hirszman dialoga com Nelson Rodrigues (*A falecida*), Joaquim Pedro “viaja” com Mário de Andrade (*Macunaíma*). O interesse cinemanovista pela literatura se explica contraditoriamente pelo fato de que, embora fosse considerado um *cinema de poesia*, era na ficção romanesca que encontrava a matéria prima para suas fabulações sociais.

**Radicalismo/comunicação.** Por desprezar a compreensão e a identificação que presidiam à recepção dos filmes estrangeiros, o cinemanovismo radicalizaria na experimentação estética. Sob o influxo do romantismo, alguns cineastas cultivam o despotismo do “autor como herói” e por isso suas visões artísticas estão carregadas de um contraditório subjetivismo. A liberação da imaginação estética e a apoteose autoral conduziram a uma obscuridade formal e a uma complicação semântica que dificultariam a comunicação. Embora não admitissem, já que desejavam conscientizar o público, os cinemanovistas emprestavam a suas metáforas e alegorias uma auto-suficiência expressiva que parecia dispensar a clareza comunicacional. Nesse aspecto, pareciam seguir Benjamin, que teorizou esse enigmatismo como “a marca do reprimido na carne do texto ou da imagem moderna” e conceituou o modernismo como “uma poética secretamente alegórica, isto é, um estilo de significado oculto” (2000)<sup>55</sup>.

Na sua fase inicial, o Cinema Novo se expressa de forma poética a partir de romances. Não tem maiores vínculos com a pintura do passado nem com o teatro tradicional. Glauber incorpora elementos da dramaturgia brechtiana, manifesta inclinação operística e reverencia as formas populares de encenação/comunicação (o cordel, o romanceiro de tradição ibérica). Diegues, por sua vez, evoca elementos do circo e das escolas de samba. Em danças, combates e festejos são privilegiadas as tradições ancestrais. Para Glauber, exprimir a alma e o potencial do povo brasileiro significava mergulhar “na realidade popular, com suas lutas e suas lendas”<sup>56</sup>. Esse desejo de captar a realidade profunda das coisas, de descobrir a verdade por trás das aparências, poderia contribuir para a comunicação – não tivesse esse procedimento sido encoberto por uma floresta de símbolos, muitos dos quais desconhecidos dos brasileiros, habitantes de um país continental com uma miríade de tradições.

<sup>55</sup> Cf. Benjamin, in *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

<sup>56</sup> In: *Image et Son*, n. 175, julho 1964.

Nelson obtém um poderoso efeito comunicacional sem recorrer a hermetismos ao mostrar a morte da cadela Baleia em *Vidas secas*. Glauber mobiliza emocionalmente o público em inúmeras passagens de *Deus e o Diabo na terra do Sol* nas quais sublinha com música (Villa-Lobos, Sérgio Ricardo) os confrontos nos grotões. Walter Lima converte em pura empatia a educação sentimental do seu *Menino de engenho*. Leon Hirszman reveste de patetismo comovedor o fatalismo de *A falecida*. Ruy Guerra injeta densidade humana no inferno noturno dos seus *Cafajestes*. Saraceni transmite um sentimento de esperança ao público na cena final de *O desafio*, com as canções do show do Opinião. Diegues convoca a platéia à apoteose enquanto encerra *A grande cidade*, crônica de uma metrópole de sonho e de terror. Essa profusão de imagens líricas, frenéticas, eróticas, exasperantes ficaram na memória de toda uma geração – que não se reduz a estudantes ou intelectuais, mas ao brasileiro que acreditava no Cinema Novo.

**Sertão/cidade.** País de contrastes econômicos, sociais e geofísicos, durante muito tempo a única imagem que o Brasil oferecia na tela era a de um povo feliz, folclórico e musical. Com o Cinema Novo, houve uma mudança: o sertão e a favela foram convocados à cena. E também o subúrbio da metrópole e o lugarejo do interior. A paisagem deixou de ser aquela ensolarada e sorridente de *Orfeu do carnaval* ou das reportagens turísticas sobre o “Brasil eterno”: virou um retrato em preto e branco, de altos contrastes. A ontologia desta imagem exprime a ontologia cinemanovista. *Porto das caixas* revela ao espectador recantos lúgubres (uma velha estação, um túnel desativado, casas em ruínas, um parque de diversões abandonado). *A falecida* descreve um subúrbio cinza, com estações ferroviárias decrepitas. Tudo é miserável na vila de *Os fuzis*, onde uma multidão faminta reza por comida. É inóspita, fantasmagórica, a caatinga de *Vidas secas*. Os beatos, cangaceiros e pistoleiros de *Deus e o diabo na terra do sol* perambulam, aflitos e sedentos, por entre mandacarus e vilas abandonadas.

No Cinema Novo não há lugar para emocionalismos. O gesto raivoso de voltar “a câmara para a fome, o subdesenvolvimento e a revolução” diferencia o cinemanovista do neo-realista. Ao invés da representação compassada dos italianos, temos uma determinação radical da intervenção, a incidência destrutiva, a violência da negação. No cinemanovismo, a crítica social é interpretada e reelaborada em termos estéticos para conferir à narrativa um impacto que só pode ser obtido pelo estilo: os acontecimentos são descritos com uma visualização explosiva, brutal e até certo ponto poética. A poesia ou o esteticismo, contudo, não os movem para fora da realidade. Ao

contrário, Glauber, Nelson e Leon nunca deixam de nos lembrar a necessidade de seus filmes referirem de alguma - ou de todas as maneiras - à realidade.

Depois de uma primeira fase em que se destacam a generosidade humanista de *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*, o desencanto sincero de *O desafio* ou o lirismo de *A grande cidade* e *Menino de engenho*, o Cinema Novo passa a uma segunda fase mais reflexiva. Como exemplos de reflexão crítica, Jacques Belmans (1972, p.51) situa filmes que traduzem sem desvios aspectos da realidade brasileira. Na linha do *cinéma-verité* (“cinema direto”), ele inclui *Couro de gato*, *Garrincha*, *alegria do povo* ou *Subterrâneos do futebol*, que sublinham a alienação de uma coletividade para a qual o futebol é uma paixão que conduz à alienação. Sem atingir extremos de realismo, Arnaldo Jabor radiografa a burguesia urbana em *Opinião pública*. E Saraceni documenta o problema étnico em *Integração racial*. Na ficção reflexiva, *A grande cidade*, de Diegues, oferece uma multidão de notações sugestivas sobre a zona sul e a favela, e *A falecida* mergulha no subúrbio com uma heroína cujo ideal se resume a ter um “belo enterro” enquanto seu marido se volta de corpo e alma para o jogo.

O Cinema Novo se coloca em dois pólos. De um lado, os filmes que tratam do universo da grande cidade; de outro, os filmes que têm como referência o mundo rural. Como verdadeiros manifestos sobre a zona geográfica do “polígono das secas”, *Vidas secas*, *Deus e o diabo* e *Os fuzis* deram a entender que essa era a face única do movimento. Somente mais tarde, e depois de ter fotografado o sertão sob todos os ângulos, os realizadores perceberam que as realidades urbanas não podiam ser ignoradas e que elas também ofereciam matéria prima para a tomada de consciência coletiva.

Com a fragmentação do movimento em fins da década de 1960, os cinemanovistas iniciaram um tortuoso embate para preservar suas individualidades e seu ideário. Nelson, Leon e Joaquim, os mais politizados, levaram suas tendências às últimas conseqüências. Saraceni, o mais discreto, recolheu-se a uma carreira intimista de altos e baixos. Cacá Diegues desvendou-se: era um cineasta sem identidade particular: em alguns momentos (como *Bye bye Brazil*), foi glauberano, e em certos casos revelou uma sensibilidade romântica (*Chuvvas de verão*). Alguns outros, como Jabor e David Neves, sem uma posição filosófica explicitada, mantiveram sua procura estética e existencial enquanto Gustavo Dahl proclamava a crença no mercado.

Sem Glauber, não haveria Cinema Novo? A equação “uma câmara na mão, uma idéia na cabeça=cinema revolucionário” não pode ser solucionada de modo redutor. O fenômeno cinemanovista pode ser explicado como uma formação de pessoas que,

mesmo sem ter o mesmo itinerário político se agruparam em torno da crença no cinema como instrumento de revelação/transformação. Não obstante, os integrantes desse movimento foram amalgamados num grupo supostamente homogêneo porque, embora tivessem estilos diferentes, era movido ideologicamente pelas mesmas razões. Em torno do estado-maior (Nelson, Glauber, Leon, Cacá, Joaquim, Saraceni), nem todos os militantes cinemanovistas eram marxistas. Ao contrário, havia poucas cabeças categoricamente marxistas. No geral, os cinemanovistas acreditavam no marxismo enquanto ideário de participação nas correntes de denúncia da sorte do operariado no século XIX e na pregação do comunismo como sistema para melhorar a vida humana. O líder de todos, Glauber, era um pouco de tudo isso – e, acima de tudo, era um visionário, que discutiremos no capítulo seguinte.

### 3.4. A “estética do visionário” em Glauber Rocha

Glauber Rocha é profeta alado. Profeta não tem obrigação de acertar, sua função é profetizar – Paulo Emílio Salles-Gomes.

O pensamento revolucionário admite uma dúplice modalidade: a racionalidade científica de Marx, a imaginação visionária de Hölderlin – Peter Weiss.

Entre as múltiplas facetas da *dramatis personae* de Glauber Rocha, tanto a do artista genial como a do homem controverso, historiadores e críticos brasileiros ressaltam uma peculiaridade que, quase como um *leit motiv* hagiográfico, refere ao seu chamado “profetismo”. Esse “profetismo”, derivado de uma famosa *boutade* de Paulo Emílio Salles Gomes (citada na epígrafe acima), acabou sendo incorporado à exegese da convulsiva obra glauberiana sem maiores aprofundamentos. Ou, quando muito, serviu para revestir extrapolações teóricas sobre o “messianismo”, o “utopismo” e o “onirismo” do autor de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*. Em torno destes aspectos vamos examinar neste capítulo uma problemática conexa à do “profetismo”, e que nos parece significativa para explicar tanto Glauber como a essência de seus filmes: o *visionarismo*. *Visionário* não é categoria filosófica, inexistente nos dicionários filosóficos – mesmo naqueles que definem termos afins. *Visionário* tem relação com a estética – e mais propriamente com a literatura e as artes plásticas. Não obstante, remete-nos também, ou antes de tudo, à religião, porque é na esfera da transcendência religiosa que se encontra uma explicação para a categoria em todas suas implicações epistemológicas (místicas, míticas, messiânicas). Ao examinar neste

capítulo a categoria *visionário*, esperamos elucidar alguns dos motivos pelos quais Salles Gomes, Darcy Ribeiro e outros admiradores de Glauber viam nele um “profeta”. Ao mesmo tempo, apontaremos em seus trabalhos – em suas “visões” – elementos que o definem como um artista romântico em oposição ao artista realista do Cinema Novo.

A *visão* é percepção do mundo pelos órgãos do sentido, um mecanismo fisiológico pelo qual as radiações luminosas dão origem a sensações. Trata-se, mais precisamente, de uma “ação de ver”. Em termos de visão como representação, o ato *visionário* significa ter uma visão confusa do futuro, ou uma visão épica, poética, da realidade. O que remete à visão dos grandes místicos e às suas representações imaginárias, alucinatórias. O *visionário* é, pois, a pessoa que tem ou acredita ter visões, revelações sobrenaturais, ou que tem idéias extravagantes. Ou, enfim, é uma pessoa capaz de antecipar, que tem uma visão justa do futuro, conforme acreditava Delacroix: A criação artística – diz o pintor – “assemelha-se, em certos aspectos, à contemplação mística, que pode ir também da oração confusa a visões precisas”.

Servindo-se de uma autoclassificação de Victor Hugo (“*Je suis le grand voyant des profondeurs sinistres*/Eu sou o grande vidente das profundidades sinistras), Henri Bénac (1972) caracteriza como *visionário* o artista ou escritor que inventa um universo próprio e cujo espírito é sobressaltado por imagens oníricas, irreais.<sup>57</sup> O escritor francês, autor de uma “fabulosa” história da humanidade, *La Légende des siècles*, não se assumia como *visionário* ou profeta, mas como *vidente* – como um artista que descobria coisas reais escondidas, não reveladas aos homens comuns. Já os poetas ingleses William Wordsworth (1750-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), quase contemporâneos de Victor Hugo que se colocaram na linha de frente do movimento romântico europeu, não eram nem se consideravam videntes, porém *visionários*.<sup>58</sup>

Caso exemplar de *visionário* é o de William Blake (1757-1831), que norteava sua criação (desenhos, gravuras, aquarelas e livros) segundo lampejos iluminadores, alucinações ou visões deste mundo e do além. Na vida real como na arte, esse “narcisista epistêmico” (Britton, 2003)<sup>59</sup> insistia na realidade perceptiva de suas visões. Para ele, a visão era a verdade e a eternidade: “Só as coisas mentais são reais”. O olho era “um órgão para projeção, não para a percepção”. Por isso, Blake sentenciava:

<sup>57</sup> Ver *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires*. Paris: Hachette, 1972, p. 215.

<sup>58</sup> Sobre o movimento romântico inglês, ver do historiador marxista E.P. Thompson (1924-1993) *Os românticos: a Inglaterra na época revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

<sup>59</sup> Ver Ronald Britton, “William Blake e o narcisismo epistêmico”, in *Crença e imaginação: explorações em psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

“Qualquer coisa passível de ser acreditada é uma imagem da verdade”. O poeta abominava os filósofos empiristas Locke, Bacon, Newton, que discordavam de sua crença no poder da visão. Por essas crenças, e mais pela sua pregação do amor livre e da contestação das autoridades constituídas, Blake influenciou as artes contemporâneas e os espíritos libertários. No mesmo plano do inconformismo e da espiritualidade de Blake, poderíamos inscrever os poetas Lautréamont e Rimbaud, figuras paradigmáticas do artista maldito, do errante, do foragido e do desenraizado. Os três teriam inspirado os escritores românticos, os pré-rafaelitas ingleses e os simbolistas franceses - e os surrealistas de todas as partes, que sempre os viram como seus notáveis precursores.

Artistas e videntes seriam também os brasileiros Murilo Mendes (1901-1975), virtuose “conciliador de contrários”, e Sousândrade (1833-1902), o “vidente maranhense” de *O guesa errante*, que “antecipou toda a poética contemporânea”, ou o baiano Pedro Kilkerry (1885-1917), tido como precursor do surrealismo, com suas convulsivas incursões no subconsciente.<sup>60</sup> Também há traços *visionários* em inúmeros pintores do século XX (como Paul Klee) e no ator-escritor Antonin Artaud (1896-1948), “um vidente falido, uma consciência angustiada à procura de um corpo, um profeta delirante” (cf. André Breton). Nesses artistas (pintores, poetas, teatrólogos), a vidência caracteriza um desejo de ir mais além da experiência estética e da forma de vida - o artista, diz Adolfo Casais Monteiro (1965), “quer transfigurar o real em ideal, o vidente quer anular o falso real e penetrar ele próprio até à última realidade”.

**Profeta/visionário.** Para Blake, “a arte ou é a espada da justiça e o sonho da liberdade ou então é o ouro dos otários”. Como Blake, Glauber parecia possuído por uma fúria sagrada que o impelia a tomar a espada (a palavra, a imagem) para defender seu sonho de liberdade (pessoal, nacional). Não queria ser *otário*, mas revolucionário, fazendo de sua arte uma arma. Certamente que a trajetória político-existencial do cineasta não pode ser confundida com a de um profeta, nem *stricto sensu* nem em sentido figurado. Vejamos porquê. Para a Bíblia, profeta não é quem prevê ou adivinha o futuro. “Profeta é aquele que, movido por profunda experiência espiritual, intui os desígnios divinos” (Frei Betto, 2005). Quais eram as intuições que justificariam o profetismo glauberiano?<sup>61</sup> O protestante Glauber conviveu no espaço familiar (no interior de uma catolicíssima Bahia) e no âmbito escolar (o internato numa escola

<sup>60</sup> Cf. Franklin de Oliveira, in *Literatura e Civilização*, p. 23.5

<sup>61</sup> Para os idólatras glauberianos, o “profeta” anteviu a abertura do regime militar já no governo Geisel. Essa antevisão foi anunciada em uma polêmica carta à revista *Visão*. Nela, Glauber elogia a política de Geisel e exalta o estrategista da distensão, Golbery do Couto e Silva, qualificado de “gênio da raça”.

americana) com impressivas narrativas sobre milenarismos, messianismos, profetismos. Mais tarde Glauber rememoraría essa atmosfera ao ler *Les chants du Maldoror* [*Os cantos de Maldoror*] (1898) de um Lautréamont que, como ele, se assombrava com a religiosidade túrgida e repressiva dos internatos entre o Uruguai e a França.<sup>62</sup> O que recordava o jovem Glauber quando, anos mais tarde, se embrenhava pelos sertões com suas miragens e suas visões, suas lembranças religiosas e poéticas?

Em aulas de religião ou nas leituras da Bíblia em casa, enquanto divagava se imaginando herói de faroestes, Glauber provavelmente deve ter ouvido falar dos profetas, maiores ou menores, do Velho Testamento - Samuel, Jeremias e Ezequiel, pregadores da esperança e da justiça. A leitura dialética das profecias bíblicas é rica em ensinamentos sobre as relações entre oprimido e opressor, pois o que caracteriza o profeta, salienta Frei Betto (2005), “é o espírito crítico”.<sup>63</sup> Os profetas mais engajados nas causas da libertação sempre se chocaram com as autoridades – de sua tribo ou dos opressores. Cabe ao profeta denunciar a violência e os abusos dos poderosos. Porém, o profeta é sempre sinal de contradição (Jeremias 15,10-15). Revolta, contradição, desafio aos poderosos, engajamento em movimentos libertários. Talvez se acredite, como Salles Gomes, que coexistem em Glauber alguns traços de “profetismo”. Mas...

Glauber é *visionário*, e não profeta. De fato, ele parece preferir ao mundo como ele é “uma realidade superior e transcendente, que só os olhos do espírito, supra-sensoriais, são suscetíveis de contemplar”. Essa percepção transcendental, contudo, não o priva de referência à realidade, como acontecia com os *visionários* Blake, Wordsworth ou Coleridge, entregues às suas fantasias sobre o mundo e o real. Os aparentes jogos de obscuridade e de inconsciência em alguns de seus filmes não ocultam uma determinação comunicacional: o cineasta quer compartilhar com o público idéias e emoções. Desse compartilhamento depende a eficácia de sua “mensagem” – que incita à transformação, à revolução. Não uma revolução para reinstaurar o Reino dos Céus, depois do Juízo Final (como pregava o gnóstico Blake), ou “a utopia de uma república livre e comunitária que conservasse a inocência do nativo latino-americano” (como imaginava Sousândrade<sup>64</sup>), mas para questionar a realidade e, por meio das imagens e sons do cinema, devolver aos espectadores “a anti-razão que comunica as

<sup>62</sup> Mais que com Blake, achamos que a analogia de Glauber pode ser com Lautréamont (Isidore Ducasse), o poeta francês nascido no Uruguai e que fez dos *Cantos de Maldoror* uma poderosa alegoria, impregnada de intertextualidade e de dialogismo (cf. Perrone-Moisés, *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 125).

<sup>63</sup> Cf. Frei Betto, “Profetismo e poder”. *Jornal do Brasil*, 5/10/2005.

<sup>64</sup> Cf. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*. 39ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos, que é a pobreza” (GLAUBER, 1987)<sup>65</sup>. Para exprimir essa anti-razão, a passagem do inconsciente para o consciente, a experiência não poderia ser individual, mas coletiva. Até o *visionário* Lautréamont reconhecia, em relação à poesia, que a obra tinha ser “feita por todos e não por um” – o que significa, por corolário, que a criação artística exige identificação, requer compartilhamento. O artista moderno, e mais especificamente o cineasta, para dar à imaginação criadora o caráter de uma *fantasia exata*, precisa fazê-la comunicável, razão - *Reason in her most exalted mood*, como dizia Wordsworth (1770-1850), paradoxalmente um extremado subjetivista, um irracionalista.

Mas, como exigir *razão* do vidente, do *visionário*? Para Glauber, a “arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”. Se a realidade é absurda, deve-se representá-la com um olhar *visionário* - com os olhos da alma, em detrimento do olhar empírico, submisso à arte como *mimese*, imitação objetiva do real. Altivamente, Glauber rejeitava a intervenção da razão em sua vida/obra. E justificava sua insubmissão ao projetar para fora os antagonismos que o agitavam. Essa projeção catárquica era “uma forma de liberar Deus e o Diabo ao mesmo tempo. Solto às vezes os meus demônios interiores para cima do mundo. Não quero que eles habitem em mim”. O cineasta propugnava obsessivamente por uma arte da *des-razão*, por um cinema capaz de devolver “a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza”. Essa combinação de “des-razão” com impulso revolucionário iria colocar o cineasta num dilaceramento que converteria o ato de filmar e viver numa espécie de *via crucis*, de padecimento. Tal contradição se manifestaria mais agudamente na medida em que Glauber via frustrados o seu diagnóstico da transformação brasileira pela revolução e sua expectativa otimista de uma aceitação dos seus filmes pelo público. “Consciência antecipadora”, vivenciando com inquietude a revolução cinemanovista e o movimento político pelas reformas, ele não se dava conta de que, embora precedendo a humanidade, se se pode dizer, as multidões não o ouviriam (como não ouviram os profetas).

**O político/o existencial.** A rica e contraditória atividade de Glauber, o *visionário*, se entrelaça em três núcleos: a vida pessoal, a vida social e a busca de uma

---

<sup>65</sup> In: *Glauber Rocha*, Sylvie Pierre. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1987. E também ver Raquel Gerber, *O mito da civilização atlântica, Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

linguagem adequada à investigação desses tópicos. Sua obra pode ser vista como “um construto semiótico” em que se confundem, ou para onde confluem, a personalidade do artista e sua criação artística. Não há dicotomia *arte/vida*: a arte e a existência se justapõem. E, como ocorre no caso dos artistas geniais – o que ele era, indiscutivelmente -, essa justaposição se realiza de forma intensa, exasperada, trágica. Tal exasperação atinge uma dimensão perturbadora quando o artista se frustra no confronto com a realidade – a dura realidade da luta de classes, do subdesenvolvimento, da estagnação. Com suas “visões extraordinárias”, Glauber tinha um pé nessa dura realidade e nos caminhos imaginários do futuro (e do passado). Como entendê-lo? Dele, parafraseando o que Jean Starobinski (1955) escreveu sobre o filósofo do *Contrato social*, Jean-Jacques Rousseau,<sup>66</sup> poderíamos dizer: Glauber não separou “o seu pensamento e sua individualidade, suas teorias e seu destino pessoal. Devemos tomá-lo como se oferece, nessa fusão e nessa confusão da existência e da idéia”. É assim como deve ser vista sua criação cinematográfica - “como se ela representasse uma ação imaginária, e seu comportamento como se constituísse uma ficção vivida”.

Na obra de Glauber, pode ser percebido aquele “conflito entre *impulso político e impulso existencial*” que caracterizou a trajetória de um outro subversivo: o cineasta italiano Pier-Paolo Pasolini.<sup>67</sup> A cachoeira de filmes, documentos, projetos, declarações, defesas, denúncias, cartas abertas, entrevistas, gestos, viagens e livros deixados por Glauber revela sua ânsia de marcar presença no cinema e na arte, na cultura e na política. No seu momento mais criativo (a fase de *Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e até *Terra em transe*), ele atingiu o patamar da genialidade, projetou-se no âmbito teórico-existencial e no artístico-político. Depois da acidentada incursão pela Europa (*Cabezas cortadas*) e a África (*Der Leone have sept cabezas*), com escala em Cuba (*História do Brasil*), essa inquietação produtiva se diluiu progressivamente num contexto e numa época cada vez mais refratários às provocações e fulgurações glauberianas. Na ebulição para criar o que seria seu *opus* definitivo, *A idade da terra*, ele se indispôs com amigos e admiradores (“Todos os diretores do Cinema Novo me traíram”). Assim, quanto mais se agitava, mais se contradizia, divagava, acusava, mais se tornava difícil aceitá-lo como líder do movimento que ajudou a criar, o Cinema Novo. Como entender essa negação do

<sup>66</sup> Cf. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, 1957.

<sup>67</sup> Goffredo Fofi. *Amos y siervos en el cine: o caso italiano*. Buenos Aires: Schapire editor, 1974. (*Il cinema italiano: servi e padroni*. Milão: Giangiacomo Feltrinelli.)

cineasta que projetou nosso cinema? Essa rejeição pode ser atribuída, entre outros fatores, à exasperação de Glauber num processo de contradição visível, antes de tudo, na sua relação de amor-ódio com sua classe social e com sua condição de artista num país que ignorava suas vidências (ou profecias, como querem alguns).

De origem pequeno-burguesa, Glauber construiu sua carreira declarando (em filmes, na vida) solidariedade aos oprimidos, ao povo, ao país (Em meus filmes quero dar a “consciência exata do País, dos problemas primários da fome e da escravidão regionais”). Mas, contaminado por uma tradição romântica que inflacionava o ego do artista, Glauber virou ídolo, ícone de uma geração, e o prestígio lhe subiria à cabeça, como escreveu em seu diário com atordoada sinceridade:

[...] a imprensa brasileira me transformou numa vedete. E a imprensa francesa também. Porra – como o mundo é imbecil. Como as pessoas necessitam da fama para ir agüentando a barra. Acontece que já não preciso mais de fama. No Brasil às vezes tinha até vergonha, porque a fama me sugere sentimento de odiosa inveja para mim. [...] Eu tenho medo da fama, minha medida humana não é maior do que a destas pessoas anônimas pronunciando mascaradas os nomes famosos. (GLAUBER, 2003)<sup>68</sup>

**O artista/o mito.** Esse foi o pecado até dos iconoclastas surrealistas, que cabotinamente adoravam escandalizar (como no caso de Salvador Dali). A imagem de Glauber, a *dramatis personae*, era reconhecível de imediato: o artista de cabelos ondulados, barba por fazer, mal-vestido, o olhar dissimulado. As fotos de Glauber mostram um homem que era muito visto, e até amplamente reconhecido, entre nós e lá fora. Essas imagens correspondiam somente parcialmente ao caráter, ao jeito de ser do verdadeiro Glauber. Conhecíamos dele apenas o mito que criou para impor sua *persona*. Na verdade, não se deve procurar o artista por trás do retrato público, do que proclamava ser sua visão de vida em entrevistas, textos, intervenções em debates. Nelas há, certamente, muito de autêntico e, igualmente, muito de provocação, de fabulação, uma mescla de fato e fantasia. Tem sido essa a impressão causada pelas revelações nos livros que tratam de sua vida: uma personalidade contraditória, capaz de extravasar o mais sinceramente tanto quanto possível paixões e intuições, bem como de ocultar aspectos intrinsecamente problemáticos e que, portanto, seriam suscetíveis de mudar nossa

---

<sup>68</sup> “Os diários do exílio de Glauber”. Maurício Stycer. *IstoÉ*, 2/4/2003, p. 8.

opinião sobre Glauber, “herói” do Cinema Novo. Não se poderia esperar algo diferente de um homem tão paradoxalmente apaixonado pela vida como fascinado pela morte.<sup>69</sup>

Assim como Freud, que desejava tornar-se um grande homem, atingir a glória e a fama, Glauber também queria ser “herói”, virar o mundo de ponta-cabeça. Havia nessa dupla aspiração um impulso contraditório: primeiramente, a ambição de criar uma arte transformadora, que denunciasses as condições de subdesenvolvimento do país e que, através de filmes de impacto, contribuísse para conscientizar um espectador avesso a vanguardismos políticos ou estéticos; em seguida, a pretensão de se assegurar uma posição ímpar nesse cinema, tornando-se o líder de uma práxis como o País jamais tinha visto. Enquanto foi possível progredir nessa dupla direção, ideológica e estética, Glauber parecia inventivo, inspirado, mobilizador – ele era a própria alma e o próprio corpo do movimento cinemanovista. [“O Cinema Novo era Glauber no Rio”, dizia um bem-humorado Nelson Pereira dos Santos.] E muito do que tivemos de mais significativo nos primeiros momentos do Cinema Novo, indubitavelmente traz a marca ou a influência de sua presença irradiadora e conflituosa.

Em Glauber, a mística da sua importância histórica, nos primeiros tempos do Cinema Novo, é incontestada – até pelo “papa” do movimento, o mencionado Nelson. Mais tarde, porém, ela se converteria em “consciência mistificada” de um artista embriagado pela celebridade. Apesar do seu ânimo participante em todos os processos de transformação por que passava o País na década de 1960, Glauber se exasperava com as contradições reais do Brasil, que não se resolviam – a estagnação persistente na sociedade (“nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”) e a lentidão da revolução cinemanovista (“o cineasta nacional é um homem sempre a caminho da inutilidade. A sua luta diária com os subsistemas de produção toma o tempo todo. Não resta tempo para ler um livro, ver um filme. Vai-se estiolando culturalmente”).

Distanciando-se progressivamente de tudo e de todos, Glauber isolou-se existencialmente e artisticamente. O *visionário* da “estética da fome” repleta de fulgores e invenções, de apelos à violência e convocações ao combate, resvalou para uma

---

<sup>69</sup> Sobre Glauber há uma copiosa bibliografia estrangeira e brasileira. Destacamos aqui apenas alguns ensaios monográficos crítico-biográficos mais conhecidos, como *Glauber Rocha*, de René Gardies, Paris: Seghers, 1974; *Glauber, o mito da civilização atlântica*, de Raquel Gerber, Petrópolis, RJ: Vozes, 1982; *Glauber, um olhar europeu*, de Claudio M. Valentinetti, Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardí, 2002; *Glauber Rocha*, de Sylvie Pierre, Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1987; *Glauber Rocha, esse vulcão*, de João Carlos Teixeira Gomes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997; *Glauber Pátria Rocha livre*, de Gilberto Filisberto Vasconcellos, São Paulo: Senac, 2001; e *A poética polytica de Glauber Rocha*, de Teresa Ventura, Rio de Janeiro: Funarte, 2000;

“estética do sonho” cuja inflexão no onírico parecia distanciá-lo da violência revolucionária (de *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, e, de modo menos efetivo, *Barravento*). O Glauber *visionário*, artista que, acordando ou sonhando, introjeta a consciência do mundo, se contempla no espelho de Narciso e já não distingue o reflexo da pessoa. Isso transparece numa anotação em seu diário: “Glauber Rocha” – diz sobre sua *persona* – “é uma expressão inquietante e conflagrada no Brasil. Em outros lugares é mítica, entre comunista e homossexual. No Brasil, é duro pra mim, mesmo com a proteção dos amigos”.<sup>70</sup>

Envolvido em projetos de “Revolução”, Glauber certamente atentava para os movimentos da História. Mas o que passa a movimentar o cineasta depois do fracasso do projeto “revolucionário” não são forças externas (a realidade, a política), mas sim suas próprias projeções, seus lampejos dialéticos (ou lisérgicos<sup>71</sup>) do mundo e da existência (como ocorria com outro grande *visionário*, Walter Benjamin). Verificamos essa dicotomia na representação do poeta (Paulo Martins, em *Terra em transe*): o personagem não tem existência concreta, é essencialmente um produto de sua imaginação, que confere ao intelectual papel de relevo na vida nacional. Glauber via nesse intelectual a expressão de uma classe orgânica capaz de interferir no processo da História. Na realidade, essa visão não se justificava, mas explica explicava o comportamento do personagem-autor. De fato, somente a intuição (a espontaneidade) flexionava sua consciência: o próprio cineasta admitiria em 1962 numa espécie de “autobiografia precoce” que, às vezes, seu comportamento era instável, levando-o ao irracional. Essa irracionalidade romântica transparece nos gestos e falas do poeta Paulo Martins, o “herói” de *Terra em transe*, que mergulha em alucinações diante da revolução num mundo horripilante, sobre o qual não tem nenhum domínio – o mundo de uma distópica Eldorado, ilha de todos os horrores.<sup>72</sup>

O herói de Glauber sonha com o poder puro, porém acaba aceitando um compromisso com uma ética pouco ética. Ao conscientizar-se da impossibilidade de viver nesse mundo, se revolta pateticamente. Ao final de *Terra em transe*, o gesto do poeta Paulo Martins, metralhadora em punho disparando paroxisticamente para o vazio,

<sup>70</sup> Cf. “Os diários do exílio de Glauber”. Maurício Stycer. *IstoÉ*, 2/4/2003, p. 12.

<sup>71</sup> Durante seu exílio nos anos 1970, Glauber revela que consumiu drogas (maconha, haxixe, LDS) e justifica. “O ácido subverte vários métodos de especulação, reduz a cultura a zero, destaca a natureza, o homem e provoca visões iluminadoras relacionadas com as informações do subconsciente [...]” “A unidade da linguagem é codificada pela droga. É a descoberta de um caminho por zonas fora da História”. Ver “Os diários do exílio de Glauber”. Maurício Stycer. *IstoÉ*, 2/4/2003, p. 12.

<sup>72</sup> Op. cit., p. 28-29.

é uma celebração não do *beau geste* do sentido clássico-político da palavra, ou da revolta prometética, porém da resignação angustiada, da impotência. Glauber não atentou para o fato de que no processo revolucionário (que inclui vitórias e derrotas, avanços e recuos) o que o espírito combatente “reclama não é *pathos* – é antes um *ethos* crítico, suscetível de proteger o humano dos súcubos e sereias da alienação”. Referimo-nos, é claro, a uma alienação política, não a uma alienação religiosa.

**O sonho/a religião.** O protestante Glauber tinha consciência de que a religião “é uma entidade eminentemente pragmática que só é afirmada porque concorre para sustentar uma ordem social ou narcotizar os espíritos”. Algo dessa noção anti-religiosa transparece em *Barravento*, em *Deus e o diabo na terra do sol* e em *Terra em transe*, que reelaboram em abordagens separadas uma crítica ao catolicismo, à umbanda e à religião como um todo. Na visão agnóstica de Glauber, o homem deve livrar-se de Deus e do Diabo e, ao invés de buscar conforto na resignação mística, precisa é de “uma comunhão com a História, abandonar a angústia existencial e aderir ao processo histórico”. Nesses filmes de Glauber, segundo as lições de Feuerbach e Marx, o sagrado não alimenta a fome nem ameniza a angústia existencial, que só podem ser apaziguadas com ações concretas e a consciência do humano. Na crítica à religião, Glauber milita ao lado de Ruy Guerra, outro *visionário*: ambos interrogam os acontecimentos (Glauber, em *Barravento* e *Deus e o diabo*; Ruy, em *Os fuzis*) a partir de problemas sociais concretos, não em nome de uma eticidade religiosa ou de uma nebulosa metafísica.

Depois do seu terceiro filme, o agônico *Terra em transe*, decerto parecia que Glauber perderia o rumo ideológico. Houve desde então – e após o hiato revigorante de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* - um descompasso entre seu projeto coletivo (o movimento cinemanovista) e seu projeto pessoal (sua afirmação “heróica”). Ele refugiou-se no mundo da imaginação e da imprecação. O *visionário* que procurava obstinadamente a fama assegurou seu estatuto de grande artista ao formular algumas das definitivas teorias sobre nosso cinema (e do Terceiro Mundo), como a celeberrima “Estética da fome”. Para sustentar a “heroicidade” adquirida com os dois filmes iniciais (e ao menos num curta genial, *Maranhão 66*), Glauber contou com uma audácia poderosa que o levava a confrontos incessantes com meio mundo (companheiros, críticos, autoridades). Vivendo com intensidade infatigável em sua determinação de construir um cinema de autor e engajado, ele apresentava lucidamente “suas idéias com metáforas persuasivas e retóricas”. Essa lucidez era insuficiente, porém, para evitar que nosso cineasta-herói se enredasse em suas próprias projeções e em seus sonhos:

O cinema deve ser como diz Buñuel: “Você sonha e no sonho vê imagens, coisas que se sucedem. Quando você escreve uma poesia, um conto, ou faz um filme, não faz mais que a materialização desse sonho, desse produto do inconsciente que não é controlado pela razão”. (GLAUBER, 1975)<sup>73</sup>

Em Glauber, a materialização do onírico passa por aquele “pensamento dialético” visualizado por Benjamin como órgão do “despertar histórico”. No estado onírico, a imaginação corre livremente, rompe-se o frio das paixões, o poder da vontade fica em suspenso, e, como observa F.C. Prescott<sup>74</sup>, vemos surgir, como revelações inesperadas, o que noutros momentos excluímos de nossas cogitações. No sonho, se interpenetram elementos de memória ou adivinhação, de consciência ou presciência num processo complexo que suscita as mais diferentes interpretações, desde as psicanalíticas até às vulgarizadas leituras populares. Com respeito ao que nos interessa, a criação artística em sua relação com o mundo, a atividade onírica de Glauber remete ao que dela ele extrai para suas fabulações sobre a realidade.

**Surreal/crítico.** No Glauber *visionário* lateja o impulso revolucionário cristalizado na aliança surrealismo e dialética, imaginário e práxis. Para enfrentar o mundo, não basta o onirismo, a evasão no sonho - nem considerar a alucinação “uma forma exaltada de engajamento”. Contraditoriamente, a condição de *visionário* não o tornava menos lúcido, ou menos crítico: no *visionário* (ou no profeta) podem coexistir modalidades de realismo e de crítica, não exatamente à maneira de Blake ou Wordsworth, mas numa concepção próxima de Lautréamont ou Sousândrade. Glauber “percebe o mundo através de suas perturbadoras visões, lente de aumento para apreendê-lo melhor”. *Visionário*-observador, o cineasta desenvolve “uma estratégia de atenção, de alerta e de alarma” pela qual ele nunca entra em pânico, somente a obra. Porém se “a obra entra em *pânico*” é porque o seu criador, ao se abrir ao mundo, “à dura realidade contemporânea”, foi agitado com ela. Decerto que se trata de uma contradição, porque o artista parece ter perdido o controle, a capacidade de organizar sua visão do mundo. Mas talvez seja melhor dizer, com Merquior (1965, p. 54), que se trata de uma dialética caracteristicamente surrealista.

Na dialética surrealista, o cineasta pode apreender a realidade com a mesma profundidade que o realismo *stricto sensu*. Por isso seus teóricos, críticos e poetas (e

<sup>73</sup> “Conversazioni con Glauber Rocha”. Entrevista a Judita Hribar, *Filmcritica*, n. 256, agosto de 1975.

<sup>74</sup> F. C. Prescott trata da invenção poética e do sonho em *The Poetic Mind*, citado por Fausto Cunha, in *Aproximações estéticas do onírico*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

também cineastas, como Buñuel) abominavam o *approach* do neo-realismo, que se concentrava numa rigorosa captação do real sem aparente intermediação da imaginação, do devaneio e do onirismo. Como técnica subversiva da revelação do desejo, das pulsões reprimidas, o surrealismo privilegiava uma estética das “iluminações profanas” que, para eles, uma abordagem do real capaz de penetrar além da fachada do real e convulsioná-lo (em cinema, os paradigmas dessa visão são os buñuelianos *Un chien andalou* e *L'âge d'or*, filmes de cabeceira de Glauber). Por isso, Breton definia a beleza como *convulsiva*. Para o líder surrealista, o gesto artístico não poderia ser disciplinado pelo pensamento estético burguês, subordinado a uma inaceitável representação da objetividade do mundo, pois a ação criadora era essencialmente uma aventura em busca do “acaso objetivo”: daquele momento *iluminado* em que a realidade desperta, inesperadamente, “a força indômita do desejo”. É nesse sentido, conforme anota Merquior<sup>75</sup>, que a exploração surrealista do onírico e do inconsciente como vozes do censurado e do reprimido se inscreve na “diretriz mais fecunda do pensamento freudiano” – a da natureza recalcada e reprimida do inconsciente.

Glauber foi aclamado pelos surrealistas por conjugar em seus filmes a estética do onírico e o espírito da revolta política. Para eles, o cineasta brasileiro não procurava, numa orientação lukacsiana, conferir um sentido positivo à representação da realidade – e sim em penetrar o mais fundo possível no desvendamento da miséria do mundo existente (o Brasil dos seus primeiros filmes, a Europa e África e a Europa de *Cabezas cortadas* e *Der Leone have sept cabezas*). Glauber parecia seguir o axioma da visualização em negativo. Nesse impulso estético negativista, de evidentes ressonâncias benjaminianas, havia a expectativa de que, se o mundo fosse mostrado em toda a sua “sinistra carga de violência”, o choque resultante levaria à revolta contra a injustiça. Benjamin e Adorno acreditavam ser esta “a verdadeira contribuição da arte à libertação dos homens”<sup>76</sup>. Em sua vertente *visionária*, Benjamin elaborou algumas noções, dispersas em vários escritos, pelas quais a “dialética do choque” teria uma força transformadora das consciências: os homens, imaginava ele, confrontados com “as ruínas do humano, poderiam se recordar das promessas da felicidade”. Noutra perspectiva, Glauber projetava a felicidade num mundo sem Deus nem o Diabo, numa sociedade sem classes. Mas, assim como o Benjamin da vertente *surrealista*, o cineasta

<sup>75</sup> José Guilherme Merquior. *Formalismo & tradição moderna: o problema da Arte na crise da Cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária/São Paulo: EDUSP, 1978.

<sup>76</sup> *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro, GB: Tempo Brasileiro, 1969.

estava consciente de que a técnica mais apropriada para sua “dialética do choque” consistia numa explosiva, convulsiva representação do real – numa estética que, em síntese, conciliasse Brecht e Eisenstein, Buñuel e Godard. E até Marx e Freud.

Existe uma modalidade de *visionário* que se identifica com a denúncia da crise, da miséria e do conflito modernos. Há outra, romântica, que se enreda no irrealismo, na fantasia lunar. Glauber cultivava ambas. Na sua concepção, a realidade é uma colagem, uma montagem, um *universo misto* – “será a realidade/um conjunto de alucinações?”<sup>77</sup> Nesse hibridismo dialético “convivem o insólito e o natural, o maravilhoso e o vulgar”. Essa heterogeneidade dinâmica é visível nos filmes de Glauber, nos quais elementos contraditórios colidem num processo semelhante ao daquela constelação saturada de tensões referida por Benjamin na sua definição de “imagem dialética”. Nesse universo, ainda que flexionado por alucinações ou vertigens, o homem nunca perde “a liberdade de sua consciência”. Daí podermos afirmar que, mesmo contraditório, o *visionário* sempre preserva um sentido inteligível – o que, de certo modo, resgata ou explica o irracionalismo de *Terra em transe*, cujo sentido final aponta na direção de “uma lógica do acontecer, de uma razão histórica”.

**História/Utopia.** O *visionário*, surrealista e neo-romântico Glauber tinha igualmente algo de utópico. No caso dele, tratava-se de uma utopia flexionada pela idéia de revolução – na arte e na sociedade. Sem profetismo, ele imaginava o advento de um novo cinema e, simultaneamente, a instauração de um regime socialista no País. Tudo isso parecia *possível* na conjuntura em que Glauber se entregou às suas *previsões utópica* ou a astuciar o mundo. A utopia, segundo a formulação do humanista marxista Ernst Bloch (1885-1077), seria um *topos* da atividade humana voltada para o futuro, um *topos* da consciência antecipadora e não o platônico “lugar celeste onde moram as idéias”.<sup>78</sup> Na consciência antecipadora do utopista, “o futuro deixa de ser insondável para se vincular à realidade como expectativa de libertação e de desalienação”. Com essa formulação revisionista, que o aproximava de alguns *insights* do seu amigo Benjamin, Bloch provocou uma furiosa reação de marxistas ortodoxos, entre os quais Lukács e Adorno. Bloch não era *visionário*, nem tinha alucinações, mas utopias flexionadas por uma consciência antecipadora. Em direção oposta, Lenine dizia que a

<sup>77</sup> Murilo Mendes, “Texto de consulta”, do livro *Sintaxe e convergência*. O poema consta de *Murilo Mendes: ensaio crítico/antologia/correspondência*, Lair Corrêa de Araújo. São Paulo: Perspectiva, 2000.

<sup>78</sup> Ernst Bloch, citado por Pierre Furter, in *Dialética da esperança*. RJ: Paz e Terra, 1974, p. 94. Ver também Luiz Bicca, *Marxismo e liberdade*. Belo Horizonte: Loyola, 1987, p. 23-24.

utopia em política é uma espécie de aspiração que não é possível concretizar, nem no presente nem no futuro, uma aspiração que não se assenta nas forças sociais e que não se apóia no crescimento, no desenvolvimento das forças políticas, das forças de classe. A utopia populista é um devaneio de intelectual populista. Por isso, os marxistas são hostis a *todas* as utopias. Mas é claro que os marxistas sabem separar cuidadosamente da casca das utopias populistas o núcleo são e valioso do democratismo sincero, resoluto e combatente das massas trabalhadoras”.<sup>79</sup>

Essa reação de Lenine denota incompreensão da natureza da utopia pois, conforme argumenta Gian Carlo Calvagno (1993, p. 102), a função do utópico não é produzir profecias nem previsões nem ser operativa, num sentido pragmático-político. Segundo Calvano, o fato de assumir a forma de “programa” ou papéis proféticos não atribui ao utópico uma função operativa. A “finalidade” do utópico (assim como a do profeta) seria eminentemente *crítica*. Não se trata, todavia, de um criticismo estático ou paralisador, mas de um criticismo dinâmico e projetístico. Mas para efeitos estratégicos “os utopistas operam em condições históricas precisas e determinadas”. Essa estratégia tem a ver com o fato de que, em muitas situações, para eludir a censura do poder, ao invés de apresentar um projeto revolucionário em toda sua transparência, o utopista prefere remeter a “um lugar que não existe”, àquela platônica morada celeste.

O *visionário* volta-se “muito mais para que o vai acontecer” do que para aquilo que já aconteceu. Ou seja, suas cogitações “e seu olhar parecem desligados do espaço próximo” e voltam-se sempre para o desconhecido, um além. Contra a servidão tenebrosa do real, contra a limitação dos acontecimentos a um pragmatismo empírico, o *visionário* reage com fabulações dos fatos e imagens idealizadas das pessoas e das coisas. Fora Glauber, raros cinemanovistas vivenciaram a experiência artística em chave *visionária* ou associaram sua práxis à sublimação onírica (Ruy Guerra, já citado, é uma exceção). Cautelosamente, a maioria se esquivava de externar seu inconsciente naquele momento histórico de conflitos sociais (os anos 60), pois temia ser qualificada de alienada, de burguesia decadente – como aconteceu com o Paulo Cesar Saraceni de *Porto das caixas*. Glauber, contudo, sem abandonar a ambição revolucionária, não hesitou em entrar em contato com seu próprio inconsciente ao enriquecer de notações pessoais a trajetória do “herói” de *Terra em transe*, o jornalista Paulo Martins.

O *visionário* e o *utópico* foram aspectos indissociáveis da obra glauberiana. Nem sempre essas declinações estético-ideológicas foram entendidas como parte de um

---

<sup>79</sup> V. Lênin. “Duas utopias”. In *Lênin e a revolução chinesa*. Apresentação de Arrigo Cervetto. Niterói: Editora Intervenção Comunista, 2004.

processo dinâmico, dialético, em que a poesia e a política ocupavam funções idênticas na criação artística. Se a revolução fracassar, salvemos a arte. Essa perspectiva foi questionada pelos editores da revista *Cine Cubano*. Glauber contestou a crítica argumentando (no número 71/72) que em vista da impossibilidade de ordenar o caos social, dever-se-ia mesmo instaurar uma ordem poética: a ordem poética, explicava, contribui para “a criação de uma nova linguagem cinematográfica latino-americana”. E, depois de dizer que não se sentia culpado por ser cineasta, afirma que

o cinema não faz a revolução. O cinema é um dos instrumentos revolucionários e para isso deve criar uma linguagem latino-americana, libertária e reveladora. Deve ser épico, didático, materialista e mágico. Para mim, a revolução significa a vida e a plenitude da existência é a libertação mental: isto transforma a fantasia do inconsciente em novas realidades revolucionárias. Os artistas revolucionários são tão necessários ao novo mundo como os engenheiros.

Glauber é apoiado nesse sentido por Benjamin. Nas “Teses sobre o conceito de história”, Benjamin combina materialismo histórico (no que ele supunha fosse brechtiano) e teologia (derivada do contato com seu amigo cabalista Gerhard Scholem). Em 1925, o crítico escreve: “Eu não posso abarcar a totalidade do horizonte obscuro ou claro que adivinho senão no interior dessas duas experiências”. A seus olhos, “não há fins *políticos* sensatos”, e os fins comunistas são “um *non sense*”, quase inexitem. Mas “isso não tira nada da ação comunista, porque ela é o corretivo desses fins” Em sua atitude romântica, numa expectativa algo messiânica, Benjamin parece estimular o cinemanovista a considerar irreversível a redenção dos brasileiros oprimidos através da revolução. A História assim o exigia, era um direito reparador. Competia ao intelectual engajado que fazia filmes, vinculado a uma *ética da solidariedade*, contribuir com sua parte no resgate de uma realização durante tantos séculos protelada ou traída. Essa convicção messiânica transparece nas declarações dos diretores, que não falam de uma filosofia da história – no sentido marxista -, mas numa emancipação política e moral.

O contraditório *visionário* Glauber Rocha “desarrumava o arrumado” com metáforas e visões da realidade. Como a esquerda brasileira, leninista, coexistia com um artista de reputação mundial e notoriedade nacional que se declarava marxista e ao mesmo tempo investia com fúria bíblica contra os comunistas? Sem se enquadrar na definição gramsciana de “intelectual orgânico”, Glauber se assumia, porém, como ativista político – um militante em prol da “revolução mundial”, sem qualquer ligação partidária. Apesar de afirmar que seus filmes eram sempre de esquerda, suas relações

com os comunistas oscilavam muito: “A esquerda sou eu”. Foram os comunistas, porém, que o premiaram em Karlovy Vary, festival na então socialista Tchecoslováquia.<sup>80</sup> Em Cannes, contudo, um soviético, presidente do júri, preferiu o encanto do musical *Os guarda-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*/Jacques Demy, 1964) a *Deus e o diabo na terra do sol*, que o chocava por ser “muito subversivo”. Em compensação, Che Guevara o classificou de “tão importante para a América Latina quanto o Don Quixote para a Espanha”.

Muitos ortodoxos críticos comunistas discordam do enquadramento de Glauber como “autêntico intelectual de esquerda”, a despeito de suas críticas ao imperialismo, à miséria e ao subdesenvolvimento. Os seus primeiros filmes já prenunciavam o surgimento de um artista de rara lucidez e inventividade fílmica. Em *Barravento*, apesar da indisfarçável insuficiência da formação marxista, Glauber investia lucidamente contra a alienação religiosa ao denunciar a impossibilidade de mudança num vilarejo de pescadores dominado por crenças místicas (a umbanda). [“Feitiço é negócio de gente atrasada. Já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada não!”, dizia Firmino Bispo dos Santos, porta-voz de Glauber.] Já em *Deus e o diabo na terra do sol*, fazendo uma difícil “conciliação dos contrários”, o diretor embaralhava misticismo e materialismo, religiosidade e ateísmo, conformismo e revolta. A proposição dele era subversiva: o enfrentamento do problema da exploração do camponês deveria priorizar a luta contra a religião, a violência, a autoridade. Foi um triunfo de *realismo crítico*, de um marxismo esteticamente inovador, porque colocava o Cinema Novo sob o signo de uma vanguarda artística terceiro-mundista: éramos o passado dos países desenvolvidos e eles o “espelho do nosso futuro”<sup>81</sup>. Sobre esta perspectiva de *Deus e o diabo na terra do sol*, Ismail Xavier (1993, p. 13) escreve que no horizonte do seu discurso universal

[...] Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem projeto. (XAVIER, 1993, p. 13)<sup>82</sup>

<sup>80</sup> Em 1962, o prêmio especial concedido a *Barravento*, como obra de estreante, abriu-lhe as portas para o Leste Europeu. À época, Glauber tinha livre trânsito nos países socialistas.

<sup>81</sup> Tomamos emprestado esta expressão de Ferreira Gullar, em *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

<sup>82</sup> Cf. Ismail Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

Para Ismail, os filmes-síntese de Glauber propõem uma *teleologia* da história correlata “a uma constelação de grandes esperanças ligadas ao clima anterior a 1964” e, ao mesmo tempo, ambicionam uma radical invenção formal, que amplie o horizonte estético do cinema e o “diagnóstico totalizante” do Real. Essa totalização seria pautada nos termos da unificação feita por Breton a partir das instruções de Marx e de Rimbaud – e das palavras de Lautréamont (“a poesia deve ter como fim a verdade prática”). Sem esquecer a lição de Brecht segundo a qual o critério de amplitude estética e não o de restrição é o que mais convém ao conceito de realismo.<sup>83</sup> Jorge Enrique Andoum (1979) completa que esse critério é o que mais convém também à “realidade, posto que inclui o homem (que pensa e sonha), é infinita, e na América Latina toda realidade, incluída a visível, ainda está por ser descoberta: nem sequer se sabe onde ficam as fronteiras de alguns países. Muito menos os limites entre o real e o fantástico.”

A opção pela via romântica, irracionalista, o levaria a *Terra em transe* e à apologia da morte enquanto afirmação da vida. (O poeta Paulo Martins, nos espasmos de agonia, enlaça-se com a *Belle Dame sans Merci*, a morte amada dos poemas românticos). Desse filme em diante, Glauber se dedica a um cinema meta-histórico, distante do mundo concreto, apesar de suas vagas declarações/alusões à realidade terceiro-mundista. A sublimação desesperada e masoquista, de impossível solução dos contrastes em “outro mundo” fora das responsabilidades da história e da angústia da psique, culminaria em *A idade da terra*.

### 3.5. Estetismo e realismo no “sertão metafísico”

Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente. Pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas – Graciliano Ramos.

Embora *Vidas secas*, *Deus e o diabo* e *Os fuzis* sejam muito diferentes, em determinado sentido pode-se considerá-los como complementares. Nelson tem um enfoque muito realista e até neo-realista do sertão e de seus habitantes. [...] Glauber fez um filme de síntese, ao nível da epopéia. [...] Eu fiz um filme contemporâneo, muito mais analítico – Ruy Guerra.

Formulamos a seguir uma explicação diferente sobre filmes realizados no limiar do Cinema Novo em torno da fome, miséria e violência no “Polígono das secas”. Em abordagens diferenciadas, mas interligadas, Nelson, Glauber e Ruy propuseram visões

---

<sup>83</sup> Ver Jorge Enrique Adoum, “O realismo de outra realidade”. In *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva. 1979, p. 201.

estéticas reveladoras da estética cinemanovista na *busca da verdade* e da *evasão da verdade* com respeito ao lancinante fenômeno da seca. Com *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Os fuzis*, eles ambicionam criar um cinema político e revolucionário – mas um revolucionário pela via do *estético*, entendido como expressão de visibilidade do real, de interpretação do mundo através de uma forma significativa. O esteticismo deles não excluía o processo de conscientização, a elucidação da práxis real, o desvendamento das relações de classe. Assim, *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Os fuzis* resultaram importantes porque seus autores, enquanto intelectuais e portadores de uma ideologia de esquerda, não se deixaram subsumir por falsas idéias sobre o que os homens nordestinos socialmente eram ou faziam e reverteram as imagens falsas, convertendo criações “fantásticas” em instrumentos de luta.<sup>84</sup>

A compreensão do marxismo em Nelson, Glauber e Ruy não pode ser considerada sob um prisma doutrinário ou reducionista. Já mostramos em linhas gerais como esses cineastas revisaram em seus filmes a teoria marxista clássica de ideologia para adequá-la às suas necessidades gnoseológicas. Como lidavam com imagens, representações da realidade em imagens fílmicas, eles as transformaram numa força determinante de sua práxis voltada para a afirmação do cinema enquanto processo de conscientização. Esta perspectiva, que se insere num marxismo sem dogmatismos, pode ser entendida ao compararmos sua práxis com os conceitos de Gramsci sobre as relações entre intelectuais e classes populares; a presença da história e da memória; os aspectos alienantes do folclore e da religiosidade no contexto da cultura da nação; e a questão da inovação estética e do significado do artístico a serviço do povo

Nos seus filmes sobre o Nordeste, Glauber, Nelson e Ruy incursionaram num espaço onde, *a priori*, parecia ter sido vetado qualquer vôo da imaginação. Segundo um postulado comunista vigente à época, para escrever sobre a seca, a miséria e a violência os escritores não precisariam *imaginar*, bastava ver. Mas, como prevenia José Américo de Almeida, o romancista de *A bagaceira*: “Ver bem não é tudo: [o importante] é ver o que os outros não vêem”. Por isso, vendo o que os outros não viam, José Américo traduziu “em páginas dantescas o drama da terra queimada e da gente triturada até os

---

<sup>84</sup> Marcia Landy. “Gramsci, Sembène and the Politics of Culture”. In: *Understanding Film: Marxist Perspectives*. Mike Wayne (org.). Londres: Pluto Press, 2005, p. 58. Se a práxis e a ideologia política desses cineastas seguem a perspectiva gramsciana é porque, para eles, como sugere Marcia Landy, existem transformações que se tornam impossíveis sem uma correspondente *forma* de conhecimento da realidade, compreensão dos valores históricos e da própria vida.

ossos pelo fogo e pela desgraça” (Tristão de Athayde, 1980).<sup>85</sup> A narração impressionante de José Américo nesse romance seminal do “ciclo nordestino” nascia da exasperação diante da “realidade terrível, da natureza e dos homens semibárbaros”. Foi com esse sentimento que Mário de Andrade se recusou a representar em suas crônicas em *O turista aprendiz* (1943) a calamidade climática do Nordeste: o drama inumano nessa região onde a imaginação ou a ilusão eram neutralizadas “pela violência dos instintos” só poderia, quando muito, ser presenciado - jamais imaginado.

**Imagem falsa.** O autor de *Macunaíma* tinha razão sobre as dramatizações imprecisas ou representações falseadas da realidade nordestina. O fator climático foi transformado no grande adversário a combater, na causa principal de todos os males que castigavam o nordestino. A maioria dos filmes e romances sobre as secas se concentra precisamente na face mais visível do flagelo, o drama dos retirantes. Mas se ignora, ou se minimiza, um fator igualmente determinante: os exploradores da seca (latifundiários, políticos), que criam a falsa imagem de “fatalidade da natureza”. Para reverter a “falsa imagem”, escritores ou cineastas deveriam apreender *diretamente* a realidade complexa da região, sem os filtros da demagogia ou do paternalismo. A reversão da “falsa imagem” implicaria, portanto, o necessário conhecimento dessa realidade.

Vejamos, em síntese, qual era o Nordeste a ser conhecido. Na época da trilogia cinemanovista, o “Polígono das secas” contava com mais de 23 milhões de habitantes, que em sua maioria viviam no campo em comunidades de unidades familiares ou de vizinhança. Tudo era rudimentar, não havia expressão política ou inconformismo. Sem consciência de que o mundo em que viviam poderia ser transformado com sua atuação pessoal, os camponeses submetiam-se passivamente aos “donos do poder”. Os horizontes do camponês eram limitados pela probabilidade de que, tendo nascido no canavial, nesse lugar morreria. Submetido a um regime quase escravocrata, o camponês levou uma existência miserável até 1962-1963, quando surgiram as Ligas Camponesas, movimento social que se propagou rapidamente e mudou a história da região.

As Ligas Camponesas e esporádicas melhorias sociais reduziram o sofrimento na Zona da Mata e numa faixa de transição conhecida como o Agreste. Mas aonde o fardo da existência se tornava insuportável era na Caatinga (“floresta branca”, na língua indígena). Nessa região, a atividade vital se reduz na maior parte do ano (as “vidas secam”) e a paisagem se transforma numa “floresta fantasmagórica” (cenário do filme

---

<sup>85</sup> Cf. Tristão de Athayde. *Teoria, crítica e história literária*. Sel. e apres. Gilberto Mendonça Teles, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980, p. 338.

de Néelson). O trabalhador do Agreste (personagem do filme do Glauber) vivia em pequenas comunidades e tinha consciência de sua relação com a terra. Assim, a luta dele se orientou no sentido da posse da terra. No seu espírito, havia a idéia de que lhe caberia algum direito a essa terra, que não era nem de Deus nem do Diabo, mas do homem que dela tirava o sustento. Tanto ele como os “vivos” nas Zonas da Mata e da Caatinga só lentamente tomaram consciência de seus problemas. No seu rudimentarismo, na sua dispersão, os camponeses viviam submersos na realidade social do latifúndio. A única autoridade reconhecida era a do coronel e de seus prepostos, servindo as autoridades estaduais para dar legitimidade formal à sua vontade (como mostra Ruy em *Os fuzis*).

No “Polígono das secas” o camponês ou o retirante exibe a resignação de quem não sabe o que fazer ou desejar. A carência absoluta corroía a resistência dos sobreviventes e dissipava os vestígios de dignidade humana, que levam à prostituição (explorada em *Seara vermelha* e *O canto do mar*). Celso Furtado estimava que dificilmente o homem da cidade poderia captar o complexo psicossocial do homem dessa região. Se os cineastas do sul do País, ao incursionar pela Zona da Mata, pelo Agreste ou pela Caatinga, pretendessem ir mais além da compreensão epidérmica do que viam deveriam colocar suas câmeras numa relação *frontal* com essa realidade, sem escamoteá-la artisticamente. Como penetrar então nessa geografia armado unicamente de compaixão ética e impulso ideológico? Foi esse o desafio afrontado pelos três cineastas, intelectuais engajados que habitavam a região mais rica do País: o baiano Glauber, o paulista Nelson, o moçambicano Ruy – sem esquecer o italiano Alberto D’Aversa e o brasileiríssimo “cidadão do mundo” Alberto Cavalcanti.

**Cinema/literatura.** Numa primeira instância, Glauber, Nelson e Ruy se aproximaram do Nordeste com uma *visão* estética, ficcional – uma visão que não correspondia à da realidade empírica, porém a de um lugar com características “míticas” (o mundo da seca miserável, arcaico, religioso etc.). Em um esforço de compreensão, aproximaram suas idéias, suas fantasias, da realidade da região, de modo a emprestar aos filmes o valor testemunhal, ensaístico e reivindicativo dos estudos de Euclides da Cunha, José Américo, Mario de Andrade, Celso Furtado ou Guerreiro Ramos. Independente do teor de verdade de sua obra, Glauber converteu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* numa aventura estética cuja dimensão alegórica jamais a impede de ser uma representação profunda e “real” do Nordeste. Nelson, por sua crença no realismo, serve-se de efeitos artísticos somente para corroborar a visão de Graciliano do mundo

material de *Vidas secas*. Já em *Os fuzis*, a transação de Ruy com a realidade não obedece a conhecimento factual e funda-se essencialmente na imaginação.

Os problemas de abordagem da realidade nordestina já tinham sido enfrentados e resolvidos décadas atrás pela literatura brasileira. Essa proeza fora obtida no vigoroso ciclo romanesco e poético do chamado “realismo dos anos 1930”, constituído por José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Jorge Amado, além de José Américo. O êxito de obras como *Vidas secas*, *Menino de engenho*, *O quinze* e *A bagaceira*, sem ignorar os seminiais *Os sertões* e *Casa Grande & Senzala*, alimentou toda uma mitologia em torno da região. Até a década de 1960, o romance realista nordestino era a referência incontestável da nossa literatura mais participante, engajada. No Nordeste dos anos 60, quando foram feitos os filmes que analisamos, persistiam as mesmas condições descritas no “ciclo da cana-de-açúcar”, mas ninguém mais escrevia sobre o mundo sertanejo. A ficção se urbanizara, buscando outras alternativas, além das narrativas sobre retirantes e o flagelados. No cinema, por sua vez, o público queria uma representação psicológica da tragédia, já que os problemas psicológicos eram vistos como problemas políticos na medida em que resultam das estruturas sociais. Ademais, o brasileiro que vivia em ritmo da industrialização do Governo JK, preferia ver menos o sofrimento do nordestino do que outras modalidades de marginalismo.

**Tensão crítica.** Nos primórdios da década de 1960, “a crise da sociedade brasileira apresenta-se no Nordeste com cores vivas e intensas quanto no resto do Brasil”, afirma Carlos Nelson Coutinho (2000). Enquanto por todo o País esboçavam-se ou expressavam-se movimentos de renovação e de transformação, no Nordeste as iniciativas tendentes a mudança no quadro de estagnação chocavam-se com obstáculos quase intransponíveis. De fato, na medida em que aí as contradições eram mais “clássicas” (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil – “sua crise expressava, em toda a sua crueza, a crise do conjunto do País” (COUTINHO, p. 157). E por vários motivos *Vidas secas* era a obra mais representativa dessa “tensão crítica” entre as personagens e a geografia sócio-econômica em que vivem.

Os cinemanovistas se sentiam desafiados a penetrar nesse território onde, por sua exasperante situação sociológica (para não dizer econômica e política), teriam matéria-prima para realização de filmes que correspondessem às suas aspirações revolucionárias. Tornava-se determinante o desvendamento do “Polígono das Secas” e de suas camadas de Brasil profundo (místico, miserável, violento). Em dois movimentos, simultâneos e paralelos, o Cinema Novo descobriu o Nordeste e o

Nordeste se desvendou ante as câmaras. Essa relação, que extrapolou a esfera da mitologia e do folclore em torno do Nordeste e de sua gente, era condicionada tanto por uma visão de mundo como pela precariedade material – por “uma câmara na mão e uma idéia na cabeça para pegar o verdadeiro gesto do povo” (GLAUBER, 1961)<sup>86</sup>. Lutando contra a tendência para mistificação da fome e da miséria, os cineastas pretenderam fazer filmes rústicos e agressivos, mesmo expondo-se às vicissitudes da incompreensão do público e às limitações de ordem artística e ideológica. Na verdade, eles não pensavam que essa práxis e essa visão de mundo seriam incompreendidas.

Mas foi o que ocorreu. Espectadores do Nordeste ou do Sudeste reagiram aos “paroxismos retóricos” desses filmes que, numa linguagem inovadora, convocava os humilhados e ofendidos, os famintos e deserdados da terra à mobilização pela violência. Houve, de certo modo, um curto-circuito no sistema comunicacional. O nordestino não queria ver filmes sobre os extremos de sua condição e resistiam a ver-se na tela. Testemunhamos, numa capital nordestina, à perturbação do público ante duas obras-primas da “estética da fome”: enquanto *Deus e o Diabo na terra do sol* nos parecia uma explosão de criatividade equivalente à da *Sagração da primavera*, de Stravinsky, e *Vidas secas* recordava a ficção gigantesca de Máximo Górkki (o de *A mãe*, *Ganhando meu pão*), os espectadores cobravam verossimilhança na representação do cangaço, no primeiro caso, ou se impacientavam com o ranger das rodas do carro de boi, no caso do segundo. Não obstante, Glauber não se deixou intimidar pela contrastante reação popular porque uma nova linguagem nem sempre é entendida pelo espectador:

Como pode o povo entender a revolução em processo se a revolução é a própria luta para libertar estas consciências fechadas que não conceituam nem a fome? Não devemos considerar a dificuldade de comunicação com o público como um defeito do cineasta, uma espécie de defeito à semelhança de um pecado original [...] Nem devemos esquecer a dificuldade de inserir filmes revolucionários num mercado estruturado pelo imperialismo. (GLAUBER, 1983<sup>87</sup>)

Embora discretamente acolhidos pelo grande público, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis* seriam determinantes para a inscrição do cinema no processo revolucionário em curso e para projetar o Brasil aos olhos do mundo. Nos festivais (Cannes, Berlim, Veneza) e nas metrópoles européias (Paris, Roma, Londres), os filmes brasileiros provocaram uma reação frenética. O Cinema Novo se tornara o mais original

<sup>86</sup> In “Arraial, Cinema Novo e câmara na mão”, Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 12/8/1961.

<sup>87</sup> “Espaço funeral”, in *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

e audacioso dentre todas as *nouvelles vagues* e abriram-se espaços generosos nas principais publicações francesas (*Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Cinéma*), italianas (*Cinema Nuovo*, *Filmcritica*, *Bianco e Nero*) e espanholas (*Nuevo cine*, *Dirigido*). No Brasil, os filmes de Glauber, Nelson e Ruy tiveram entusiástica recepção junto aos espectadores mais politizados e tornaram-se parte significativa do movimento cultural que sustentava as políticas de reformas do Governo Goulart. As imagens da pobreza, da miséria e da seca escancaravam as contradições de um Brasil que pretendia ser moderno e poderoso e, ao mesmo tempo, essas imagens contribuíam para provocar indignação e intensificar as reivindicações políticas – todas no sentido de reformas estruturais.

Com olhar estrangeiro, mas sensível à problemática desse cinema de expressão do nacional ancorado no drama nordestino, Sylvie Debs (2002) ressalta a originalidade com que Glauber, Nelson e Ruy integraram à sua *mise en scène* elementos de cultura erudita e tradição popular. Como outros franceses (Robert Benayoun, Louis Marcorelles, Marcel Martin, Michel Ciment), esta estudiosa vê na *simbolização* do sertão um fator determinante na eclosão da linguagem inovadora do Cinema Novo. Para Sylvie, é significativo que a nascente cinematografia de intervenção tenha buscado no sertão, na caatinga, a matéria de seus filmes: lá não existia nada, tudo estava para ser inventado. “Donde o mito da recriação do mundo, muito perceptível em Glauber Rocha, a possibilidade da reinvenção do cinema e, com ela, da reinvenção do país. O sertão, por sua especificidade brasileira e por sua dimensão mítica, oferecia assim um espaço favorável a uma projeção nacional”. (DEBS, 2002, p. 200)

Glauber definiu como o “mais alto nível de engajamento com a verdade” uma representação de choque da fome e da seca. Para Nelson, segundo Sylvie Debs, as razões de sua decisão de adaptar a obra de Graciliano para o cinema eram categóricas, indispensáveis: no momento em que ele realiza *Vidas secas*, não havia nenhuma produção acadêmica que tratasse de maneira tão clara e rigorosa da questão da população nordestina, microcosmo da sociedade brasileira.<sup>88</sup>

**Temas & idéias.** Filmados quase simultaneamente, mas sem articulação programática, *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na terra do sol* e *Os fuzis* se constroem em

---

<sup>88</sup> Sem alarde, aliás em condições obscuras, os paraibanos Linduarte Noronha, João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho já tinham começado a concretizar essa aspiração ao realizar em 1959 *Aruanda*, documentário sobre um microcosmo nordestino, cujas imagens ásperas, cruas e persuasivas apontavam o caminho de uma nova estética – de um cinema flexionado por uma luz mais autêntica, mais natural, mais brasileira. Sintomaticamente, *Aruanda* e *Arraial do Cabo* (1959), feito por Paulo Cesar Saraceni à mesma época, são tidos como marcos inaugurais desse novo movimento em direção à realidade brasileira.

torno de três temas ou ideários: a defesa do conceito de autor, o conteúdo centrado na realidade brasileira e a denúncia do subdesenvolvimento. No entendimento de Nelson, Glauber e Ruy, a ideologia desenvolvimentista dominante na Era JK, reelaborada por Jânio e mantida no Governo Jango, visava integrar o País à modernidade. Mas essa integração se processava às custas da exclusão de uma parte da população mais atrasada ou marginalizada, precisamente os sertanejos e os favelados. Visualizando nessas populações um potencial revolucionário, foi para elas que os cinemanovistas voltaram suas câmeras. Dessas camadas esquecidas saíam os combatentes da revolução.

O equívoco não tardaria a ser percebido já nas fases exploratórias do campo. Os homens de rostos sulcados pela desnutrição, figuras trágicas de uma cultura da submissão às oligarquias e vítimas da alienação religiosa, se mostraram infensos à mensagem revolucionária. A alquimia cinematográfica que consistia em produzir imagens de choque para provocar a reação do espectador não surtiu efeito: assim como o metropolitano anestesiado pelo sonho consumista na nascente sociedade da abundância, o nordestino abúlico era incapaz de reagir politicamente, de participar de uma virada pragmática. Os ideólogos das Ligas Camponesas já tinham percebido isso ao revestir sua ação mobilizadora de objetivos práticos (relação de trabalho, posse da terra, educação e saúde, abastecimento). Nas metrópoles, contudo, os cineastas não sabiam como desintoxicar espectadores habituados a doses aliciantes do mau cinema de consumo. Acometidos de neurose na busca desesperada de público, os cineastas discursavam em “pátios dos milagres” sobre comunicação popular e conscientização.

A preocupação dos três filmes com o subdesenvolvimento se torna mais aguda com a instauração de uma dramaturgia cujos componentes básicos são, de acordo com um esquema de José Carlos Avellar: a *(in)dependência* da realidade; a mescla de documentário e de ópera; o reflexo e a reflexão da realidade; a articulação pela razão e a desorganização pela emoção. Assim, *Deus e o diabo* espelharia uma nova face do cinema proposto por Nelson em *Vidas secas*. Ambos os filmes se questionam e se complementam: a ficção próxima do documentário de Nelson “não se limita à aventura diante dos olhos: pretende discutir a condição brasileira como um todo”. Já em uma ficção mais próxima do sonho, Glauber documenta um “pedaço de realidade a que se refere (não retrata nem reconstitui: se refere): a aventura que passa na tela”, em ritmo operístico (AVELLAR, 1995, p. 101).

De *Vidas secas*, dizia Fernando Birri que era uma obra clássica – na clareza da denúncia ideológica, na austeridade das imagens intensas, na serenidade anti-

espetacular do mecanismo dramático, [que] sintetiza a consciência cultural. Já *Deus e o diabo*, apesar de seu caos neo-romântico, ressalta a ruptura suscitada pelo filme ao sobrepor à denúncia a incitação à Revolução. Por isso, segundo Birri, não existe diferença entre a estética da fome e a ética da violência:

*Deus e o diabo na terra do sol*, na teoria cultural da revolução brasileira e na teoria e práxis do Cinema Novo, é a proposta operante mais original de um cinema integralmente revolucionário. Não há, pois, nenhuma oposição entre *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, mas continuidade histórica em dois ciclos diversos, estes sim, opostos seqüencialmente entre si; dos quais *Vidas secas* reflete o término do primeiro e *Deus e o diabo na terra do sol* a violenta abertura do outro. (BIRRI, 1968)<sup>89</sup>

Cada um à sua maneira, estes filmes – e mais *Os fuzis* - oferecem então uma imagem amplificada da consciência ou da inconsciência do povo e elucidam os processos de conhecimento da realidade de onde emanavam, um Nordeste que, conforme Debs, se tornava o *epos* da revolução cultural e política do Brasil dos anos 60. Mas tanto a epistemologia cinematográfica quanto a realidade investigada comportavam contradições desafiadoras que contém discutir antes de examinarmos os filmes.

**Realismo/conhecimento.** O apregoado realismo com que esses e outros filmes pretendiam representar a realidade da seca e a verdade dos homens, para não deformá-las ou para delas não se desviarem, era ao mesmo tempo uma teoria de conhecimento e uma *ontologia* (uma demonstração do que existe e do que é real no mundo). Pela sua peculiaridade estética, diz Lukács, o cinema pode exprimir a realidade absoluta do próprio momento, pois dispõe de possibilidades para isso. “Possibilidade e realidade estão postas no mesmo plano, se identificam. Tudo é verdadeiro e real, tudo é igualmente verdadeiro e real: isto é o que nos ensina a seqüência cinematográfica”, afirma o filósofo húngaro. Para Alain Badiou (2005), a experiência direta do Real proporcionada pelo cinema, como oposição à realidade social diária, expõe o real em sua violência extrema – este é o preço, afirma Badiou a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade.<sup>90</sup>

O processo de desvendamento da realidade, essa operação de retirada das camadas enganadoras a que alude Badiou, se efetiva, para usar a proposição de Gaëtan Picon, “no sentido de uma exploração mais completa e mais audaciosa do real”. Com a

<sup>89</sup> Fernando Birri, “Apuntes sobre la “guerra de guerrillas” del nuevo cine latinoamericano”, *Ulisses*, Roma, 1968 e *Cine cubano*, 1968. Incluído na coletânea *El rostro de América Latina*, 1971.

<sup>90</sup> Ver *Le Siècle*, Paris: Éditions du Soleil, 2005, p. 79.

mediação de um material artístico (película, palavras, imagens, gestos), o cinema nos remete assim ousadamente à captação da instantaneidade do mundo (Dominique Noguez, 1977)<sup>91</sup>. Alguns pensadores acham que o âmago desse real pode ser atingido por um intuicionismo de viés emocional e/ou por um viés racional, intelectual (como no marxismo). Para penetrar no âmago do real, Nelson, Glauber e Ruy preferem o viés do racional, sem incidir porém num empirismo primário que, deturpando Hegel, atribui realidade a tudo que é racional, e racionalidade a tudo o que é real.

Esses cineastas não ignoram que a realidade é captada mecanicamente pela câmara, sem interferência humana: a realidade é vista pelo olhar humano, é retificada, reduzida e amortecida a tal ponto que vira o signo de uma intransponível distância que separa o cineasta do flagelado, do retirante, do camponês. Não há realidade em si mesma: só existem visões, que sofrem o influxo da experiência. Por isso a representação da realidade estaria sujeita a “erros” e “distorções”.

O fato de não termos acesso direto ao “real”, segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 263), não exclui referências implícitas ou explícitas a uma vida social comum, um compartilhamento entre os cineastas e as gentes que filmam. Mas, de que modo poderia haver uma comunidade de sentimentos e experiências entre o artista, homem urbano, civilizado e educado, e o homem do campo, inculto e primitivo? Em determinadas ficções cinematográficas, cineastas solidários procuram estabelecer relações sinceras, espontâneas com os tipos humanos que habitam o quadrilátero da seca (acreditamos que seja este o caso de Nelson, Glauber e Ruy, sem desconsiderar a atitude generosa de José Carlos Burle ou Alberto D’Aversa). Não obstante, por maior que seja seu despojamento de preconceitos, inevitavelmente vêm à tona visões flexionadas segundo “estereótipos e distorções”, sobretudo na caracterização do homem nordestino (o que parece ser a situação do Alberto Cavalcanti de *O canto do mar*).

Para se contrapor aos estereótipos, os artistas progressistas adotam um método realista crítico pelo qual, a partir de uma perspectiva de “dentro”, oferecem uma visão da realidade supostamente mais autêntica. Mas a “realidade”, conforme ressaltam mais uma vez Stam e Shohat, “não é *evidente* e a *verdade* não é imediatamente apreendida pela câmara.” Assim, deve-se distinguir o realismo como objetivo (o “desmascaramento das redes de relações causais” de Brecht) e o realismo como um estilo ou uma constelação de estratégias que têm o objetivo de produzir um “efeito de realidade”

---

<sup>91</sup> Dominique Noguez, in *Le cinéma autrement*. Paris: U.G.E., 1977.

ilusionista. Ou seja, “o realismo como objetivo é perfeitamente compatível com um estilo que seja reflexivo”. Foi nesse sentido que Bakhtin reformulou a noção de representação artística de modo a evitar tanto a fé ingênua na *verdade* e na *realidade* quanto a noção igualmente inocente de que a ubiquidade da linguagem e da representação significa fim da luta e o “fim da história”:

A consciência humana e a prática artística não entram em contato com o “real” de maneira direta, mas através dos canais do mundo ideológico que nos rodeia. A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. (BAKHTIN apud SHOHAT e STAM, 2006)

Bakhtin rejeita as formulações simplistas de realismo “sem abandonar a noção de que as representações artísticas são ao mesmo tempo sociais, precisamente porque os discursos que a arte representa são eles próprios sociais e históricos”. Para Bakhtin, a arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais.

**O espaço/o estilo.** *Vidas secas*, *Os fuzis* e *Deus e o Diabo na terra do sol* são os filmes que mais aprofundaram a descrição do sertão numa perspectiva de luz brasileira. Nesse sentido, tiveram como referência *Os sertões*. No plano da argúcia psicológica, as descrições de Euclides da Cunha, suas imagens da morte, da desolação, da hostilidade do ambiente se constituíram, com efeito, em paradigma de representação do geografia física e humana do sertão em termos de literatura e cinema. O escritor se refere a uma *terra ignota*, ao território inabordável e desconhecido, ao aspecto estranho e a uma região desolada, onde só havia poeira e tristeza. Para sobreviver nela, só mesmo sendo um homem forte. Quando são acoissadas por extremos de miséria, populações inteiras se lançam na estrada - fogem dessa região, cuja ausência de cor levou Mário de Andrade, para caracterizá-la, a inventar uma “cor psicológica” chamada *tristeur* (expressão que remete tanto à noção de pobreza como à noção de tristeza aflitiva). Nesse *set* sinistro, paisagem espectral acabrunhante, o olhar do cineasta (e de sua câmara fria, objetiva) não pode ser esteticista, sob pena de traição do real.

Como filmar então essa *terra ignota*? A tentação esteticista espreitava os três cineastas por trás dos mandacarus, das carcaças de animais, dos casebres degradantes. Nesse *habitat* infernal, artistas de esquerda percorriam caatingas em busca dos flagelados representados nos murais de Cândido Portinari (a série *Retirantes*, produzida nos anos 40). Mas, sem dramaticidade pictórica, o sertão que se expunha ao olhar dos cineastas tinha um rigor formal que evocava João Cabral e o *Waste Land* de T. S. Eliot (JABOR, 1996, p. 8<sup>92</sup>). Embora solidários com a dor da miséria, os cineastas também queriam expressar *esteticamente* a penúria camponesa num país empolgado pela “mística desenvolvimentista”. Os flagelados estranhavam a compaixão dos cineastas, relataria Jabor, anos depois: “Os miseráveis não sabiam que sua vida era o ‘nosso` horror”, nossa bandeira, alegoria da revolução”. O cineasta buscava nos pequenos dramas daquela gente ressonâncias trágicas (Sófocles, Shakespeare) e na paisagem esperava ver contrastes expressionistas (Brüghel, Münch). Mas ao menos esteticamente aquela paisagem, lamenta Jabor, daria quando muito o “branco sobre branco” de Malevitch ou o *no man’s land* de Becket, dramaturgo do absurdo da condição humana.

**Vidas secas.** No filme *Vidas secas*, na perspectiva do nosso trabalho, serão ressaltados dois aspectos: o ideológico e o estético. Inúmeras exegeses esquadriharam a fidelidade de Nelson ao romance e o realismo da representação da paisagem física, social e humana do mundo sertanejo. O cineasta respeita a obra original, inclusive naquilo aspecto polêmico que consiste em ver no romance e no seu autor um “pessimismo radical”. Essa tese do “negativismo orgânico” do escritor, defendida por Antônio Cândido, Otto Maria Carpeaux, Álvaro Lins, Rolando Morel Pinto e Olívio Montenegro, foi contestada por Carlos Nelson Coutinho, Sonia Brayner e Luís costa Lima com argumentos sólidos. Para estes últimos, não há “pessimismo radical” em Graciliano nem um tratamento abstrato do universo social em *Vidas secas*.<sup>93</sup>

De acordo com a tese de que existe uma “homologia entre forma romanesca e estrutura social”, só com uma prosa concisa, descarnada, Graciliano poderia representar o mundo de *Vidas secas* com sua trama relativamente pouco densa: a migração de uma família camponesa castigada pela seca e em busca de uma região mais favorável. Sem maiores conflitos e restrita a um certo período temporal, a narrativa da luta dos personagens (Fabiano, Sinhá Vitória e seus dois filhos) para sobreviver nesse mundo inóspito nos remete a um verdadeiro “sertão metafísico”. Para descrever o sofrimento

<sup>92</sup> Arnaldo Jabor. “Eu queria filmar a beleza trágica da miséria”, *O Globo*, 29 outubro 1996.

<sup>93</sup> Ver Franklin de Oliveira, “Graciliano Ramos”, *Literatura e Civilização*, RJ: Difel/Brasília: INL, 1978.

dessa família nessa inóspita geografia, o cineasta deveria ir além da superfície da realidade. O realismo, mesmo crítico, não bastaria. Somente pelo imaginário Nelson poderia penetrar no âmago do ser e do estar dos personagens. Contudo, no vôo do imaginário em direção à totalidade do fenômeno (da história), o cineasta não manifesta nenhuma inclinação para a “tragédia metafísica”.

Embora condense os acontecimentos do romance, Nelson respeita na íntegra o modo como Graciliano articulou o fato, pessoal (a aflição de Fabiano e família) e o fato coletivo (o drama dos flagelados). Em momento algum ele procura se colocar acima ou ao lado do texto e segue a sequência lógica do relato, com começo, meio e fim. É certo que a narrativa Graciliano já embutia uma certa concepção cinematográfica (a ordenação em capítulos-quadros), mas o diretor não se deixa subsumir na ilustração conscienciosa. A grandeza da *mise en scène* consiste em transformar os capítulos em longas seqüências, flexionando-os, porém, com uma poderosa carga estética, a modernidade de um cinema novo. Exemplo eloqüente dessa modernidade está na seqüência final, quando Fabiano e sua família voltam à estrada, obrigados mais uma vez pela seca. Nessa seqüência, Nelson reafirma o postulado da “obra aberta”, consignada no programa do Cinema Novo, ao mostrar os retirantes andando sem rumo, mas, como assinalou Bernardet (1967), sob o signo das palavras de esperança de Sinhá Vitória.

A *secura* da natureza em *Vidas secas* foi interpretada como expressão do “estrangulamento emotivo” de Graciliano. No filme, essa *secura* também estrangula as ações e reações dos personagens. Fabiano e Sinhá Vitória resumem sua comunicação ao essencial. Do mesmo modo, tudo é condensado na representação das relações entre o homem (os retirantes), a sociedade (fazendeiro, fiscais, igreja, polícia) e o meio-ambiente (a caatinga, a casa da fazenda). Essa condensação, que constitui a matéria e a forma do romance/do filme, não significa pura abstração, como entende Bernardet. Embora considere *Vidas secas* “um verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil”, o crítico não o exime de resvalar para um “elevado grau de abstração” (BERNARDET, 1967, p.66). Consciente desse risco, Nelson inseriu na seqüência inicial do filme a data de 1940, marco temporal não explicitado no romance.

Por um imperativo estilístico (e ideológico), Nelson precisaria de uma iluminação expressiva em sua incursão pela caatinga e o agreste. A luz estourada, superexposta, crua e cortante, sem meios tons, transmite o calor e a claridade do sertão, e ao mesmo tempo simboliza a aspereza fulgurante do romance. Nesse aspecto, *Vidas secas* é um triunfo. O “branco sobre branco” de Malevitch está lá, numa brancura

fantasmagórica transformada pela técnica de Luiz Carlos Barreto e José Rosa. A espectralidade dessa luz transmite uma pulsação de morte à errância da família por um cenário monótono, que só faz aumentar a angústia e a sensação de movimento numa espécie de labirinto. A propósito, Dácio Antonio de Castro (2001) notou acertadamente que a “câmara parece sempre apontar para a terra, ou, em planos largos, para o céu, em que impera impiedosamente o sol, sugerindo uma seca perpétua”.<sup>94</sup>

*Os fuzis*. Em *Os fuzis* Ruy Guerra não flagra a tragédia da seca com laivos de “humanismo”. Não prega a revolução com fórmulas salvacionistas (do tipo “revoltem-se”, “lutem”) ditadas “do alto” (pelo artista consciente e engajado). O diretor sugere que para transformação da realidade era essencial a participação popular, uma vontade coletiva. Mas Ruy duvidava da capacidade dessa população de se revoltar: o misticismo alienante entorpecia inexoravelmente os homens. Tudo no Nordeste, explica Ruy, é filtrado através de uma tela religiosa que embaça a visão da realidade e emperra o processo de conscientização. A impossibilidade de uma revolta se traduz em credices inteiramente pautadas por ensinamentos bíblicos, preceitos de amizade, de amor e de amizade vinculados a uma atitude de não-violência. Uma mudança de mentalidade só poderia ocorrer se houvesse uma inversão dos dados. Mas a Igreja não permitiria porque ela é aliada do poder e lhe interessa a preservação dos *status quo* (GUERRA, p. 96).

O eixo conceitual de *Os fuzis* passa, assim, pela consciência pessimista da impossibilidade de transformação pela violência individual. Para ilustrar sua idéia, Ruy adota dialeticamente uma dupla perspectiva – a de *negação* (a denúncia do imobilismo de uma comunidade pela mistificação religiosa) e a de *afirmação* (a demonstração da capacidade de o cinema penetrar no imaginário dessa comunidade). Ou seja, ele analisa uma dupla opressão - a das estruturas econômicas e a das estruturas de pensamento – que submete os homens a uma ordem feudal e os aprisiona nas cavernas do fanatismo. Esses tópicos exigiriam um esquema representacional próximo do *realismo crítico* à italiana. Mas Ruy, embora admirador de *Paisà*, de Rossellini, e *Ladrões de bicicletas*, de De Sica, diverge do messageirismo humanista do Neo-realismo (a crença no amanhã radioso). À concepção pessimista que preside *Os fuzis* deveria corresponder, assim, um estilo alegórico, expressionista ou fantasmagórico.

---

<sup>94</sup> Cf. Dácio Antônio de Castro, *Roteiro de leitura: Vidas secas de Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 2001.

Em pelo menos duas seqüências importantes de *Os fuzis* o realismo cede lugar a uma fantasmagoria, como aponta Jean A. Gili (1972). A primeira é a longa e exasperante cena de amor de um militar e uma jovem camponesa: os sons arquejantes do casal tornam-se cada vez mais intensos, inundando a faixa sonora. Na segunda cena, a exasperação é visual: na seqüência da morte de um caminhoneiro, Ruy dá às imagens uma fisionomia quase irreal. O personagem, perseguido por soldados, corre de um lado para outro enquanto o diretor articula closes com planos gerais de um background desfocado. A alucinação dessa seqüência atinge um nível paroxístico quando o caminhoneiro é mortalmente atingido e o sangue parece esguichar de modo excessivo, irrealista. Enquanto o caminhoneiro agoniza, o soldado tenta socorrê-lo, procurando levantá-lo, abraçando-o. Com essa ênfase quase expressionista, Ruy caracteriza sob outro ângulo o irracionalismo da violência latente no povoado aonde transcorre a ação.

O povoado fica numa cidade do interior, na região da seca. Chega à cidade um grupo de soldados destacado para proteger um carregamento de alimentos. Perto do armazém, uma multidão faminta espera comida e reza por chuva. Os flagelados tentam saciar a fome com cânticos em louvor de um “boi sagrado”. Os soldados assistem a tudo impassivelmente, pois foram à cidade proteger o carregamento de propriedade do dono do armazém, político influente na região. Enquanto aguardam a hora de transportar os alimentos para fora da cidade, os soldados exibem pelas ruas sua superioridade (as armas, a farda). A massa de retirantes continua com seus cânticos, o destacamento se impacienta, a tensão entre os soldados aumenta. Mas nenhum deles se solidariza com os famintos. A única reação provém do caminhoneiro (ex-militar): num ato desafiador (aos soldados) e “subversivo” (contra a autoridade civil), ele tenta impedir o transporte dos mantimentos. Caçado pelo destacamento, é morto enquanto a multidão devora o boi.

Assim como em *Deus e o Diabo na terra do sol*, com o seu Antonio das Mortes, temos em *Os fuzis* um “herói problemático” (*dramatis personae*) dentro do esquema delineado por Lukács (2000).<sup>95</sup> O motorista é um indivíduo inconformado com a “a estagnação e a inércia dominantes” e que manifesta, a nível individual, a disposição de lutar para superar sua contradição. Essa luta estará condenada ao fracasso, mas o embate servirá para ao menos revelar uma determinada problemática do mundo, uma contestação da realidade iníqua das relações sociais e econômicas (LUKÁCS, 2000, p. 85). É “o inconformismo” e “a inquietação” que tornam possível o aparecimento desse

---

<sup>95</sup> Ver Georg Lukács, *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

“herói problemático”, desse indivíduo que, movido por um sentido nobre da existência, enfrenta uma realidade opressiva e se enreda até à ruína, no caso, até à morte.

Roberto Schwarz (1978) não atribui maior conseqüência ao gesto romântico do “herói problemático” de Ruy. Em sua análise de *Os fuzis*, o crítico afirma que a explosão de violência inorgânica no clímax do filme traduz apenas um sentido de indignação moral diante da fome, pois não abala a engrenagem que mantém a máquina de opressão. Segundo Schwarz, nesse desfecho se evidencia a *dialética inócua* de *Os fuzis*: a morte do chofer não conscientizou a massa faminta: “É como se, em face do conflito central (a questão real da propriedade), o desenvolvimento dramático estivesse fora do centro, resumindo-se a um embate de consciências, a um conflito psicológico ou, no máximo, a um grito de protesto”.<sup>96</sup> Schwarz questiona a ideologia de *Os fuzis* por denunciar o flagelo da fome ao mesmo tempo que despreza o faminto):

[Ruy Guerra] não procura “compreender” a miséria. Pelo contrário, ele a filma como a uma aberração, e dessa distância tira a sua força. [...] Embora a miséria apareça muito e com força, as suas razões não contam; está em relação e tem sinal negativo. Ao mostrá-la de fora e de frente, o filme se recusa a ver nela mais que anacronismo e inadequação. [...] A massa dos miseráveis fermenta, mas não explode. O que a câmara mostra nas faces abstrusas, ou melhor, o que as torna abstrusas, é a ausência da explosão [...] Não há, portanto, enredo. Apenas o peso da presença, remotamente ameaçador. A estrutura política traduziu-se em estrutura artística. (SCHWARZ, 1978, p. 29)

A estrutura artística de *Os fuzis* é articulada para criar dialeticamente um estado de expectativa exasperante antes da explosão de violência no clímax, o tiroteio nas ruas do povoado. A atmosfera é de tensão, de medo. A narrativa está banhada num clima de estranheza, e Ruy nos sugere isso na insólita visualização da paisagem sertaneja: ainda nos créditos, a imagem de um lagarto nos introduz num mundo cuja ferocidade, segundo Jean A. Gili (1972), não poderia ser traduzida com um enfoque unicamente realista. O sertão deixa de ser um lugar místico com seus santeiros, seus bois sagrados e seus beatos para se converter num espaço alucinatório, no qual se justapõem a violência e o irracionalismo. Nessa circunstância, entende-se por que Ruy, ao invés de buscar a verdade num esquema realista, opta por uma *mise en scène* fantasmática. No espírito do cineasta parece inexistir uma diferença radical entre o realismo e o fantástico, entendendo-se o fantástico como um modo diferente de circunscrever a realidade, de

---

<sup>96</sup> Schwarz desenvolve sua análise a partir das “Notes sur un théâtre matérialiste” de Louis Althusser. Ver “O cinema e *Os fuzis*”, em *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 27.

abarcará-la em sua totalidade e, portanto, de visualizar o Nordeste numa perspectiva não exclusivamente material, mas também espiritual. (GILI, 1972, P. 124)<sup>97</sup>

*Deus e o Diabo na terra do sol.* Como obra exponencial do Cinema Novo, o filme do Glauber foi objeto de inúmeras análises. Ao examiná-lo aqui, nosso propósito foi realçar os pontos em comum com a visão do sertão como espaço de fantasmagoria que extrapola o approach centrado unicamente na miséria e na violência. A decantada originalidade do filme foi associada pela crítica mundial à sua representação alegórica da fome e do misticismo com um halo estético. Como caracterizar esse “halo”, os efeitos “artísticos” glauberianos que nos recordam “barbaramente” a aura de Benjamin, o eclipse de um mundo? Esse “halo” pode ser encontrado numa heteróclita estetização do real que combina imagens prosaicas com imagens fantásticas: Antonio das Mortes chegando a uma cidade fantasma, beatos vociferando, cangaceiros alucinados, camponeses em transe. Na arte de ruptura estética de Glauber, a matéria regional (a realidade nordestina) é transfigurada pela linguagem – uma linguagem fortemente flexionada pelo “instinto da nacionalidade” e o misticismo.

Filme sobre mitologias e fabulações, misticismo e irracionalismo, *Deus e o diabo na terra do sol* nos propõe uma idéia da revolução social sob o ângulo menos restritivo da representação realista. Dialeticamente, Glauber transforma o material através de uma criação metafórica cujo conteúdo “responde a uma realidade nacional profunda”. Apesar das “apóstrofes ao Destino”, o *visionário* Glauber contrapõe às falsas idéias de espiritualidade uma fabulação progressista. Por isso, o “herói problemático” do filme não poderia ser o cangaceiro nem o beato, muito menos o camponês – é um matador de aluguel, figura que, na visão teleológica do cineasta, pertence a um mundo condenado a desaparecer. A “salvação e o alçar a um mundo melhor como vocação da humanidade” ficariam por conta do processo de transformação da sociedade a ser conduzido por homens livres das “falsas idéias” de revolução. O futuro – a Revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história, ainda quando flexionado pela negatividade, afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. (Adorno comenta que o questionar a *negatividade* é também uma alegoria de esperança.<sup>98</sup>)

<sup>97</sup> Jean A. Gili, “Fantastique, magie et réalité dans l’oeuvre de Ruy Guerra”, *Études cinématographiques*, n. 93/96. Edição especial Le “cinema novo” brésilien. Paris: Lettres Modernes, 1972.

<sup>98</sup> Citado em George Steiner, “Deus e o diabo na terra do sol”, suplemento “Mais”, *Folha de S. Paulo*, 10/11/2003. Nesse texto, o crítico inglês analisa a relação de Thomas Mann com Adorno e Lukács quando o romancista escrevia o *Doutor Faustus* e *A montanha mágica*.

Assim como *Os fuzis*, na sua destrutividade catárquica, que nega uma realidade insuportável e afirma a necessidade de mudança (apesar de Schwarz considerá-la uma “dialética inócua”), *Deus e o Diabo na terra do sol* traz para o horizonte da vida terreal aquilo que a religião promete no reino dos céus: uma sociedade igualitária, pacífica e liberta das vicissitudes do trabalho. Os intelectuais esquerdistas brasileiros compartilham esse “profetismo”, pois estavam imbuídos de ideais revolucionários desde a época do Governo Goulart; já os camponeses nordestinos vivenciavam com fervor esse profetismo, na espera de que “o sertão virasse mar”. Glauber prega a insubmissão do oprimido contra as forças que o subjagam e o alienam, e baliza na posse da terra pelo camponês o fim de sua exploração, de sua fome, de sua miséria. Como um autêntico carcará, pássaro que pega, mata e come<sup>99</sup>, o irrequieto cineasta baiano sobrevoa o confronto explorador versus explorado com ímpeto combativo: a sobrevivência dos deserdados da terra dependerá de sua disposição para a violência (“Todo espectador é um covarde”). Convencido de que a libertação só se concretiza pela revolta, preconiza a luta pelas armas. Na retórica de *Deus e o Diabo na terra do sol* ecoam as teses de Frantz Fanon e de Che Guevara (ideólogos das guerras anticoloniais) revestidas da práxis estético-ideológica de Bertolt Brecht, artista supremo para Glauber.

À primeira vista, tem-se a impressão de que a idéia da Revolução penetra no pensamento de Glauber trazida do céu da teoria para o horizonte da terra. Mas Glauber vira de ponta-cabeça a Idéia da Revolução, a crença de que a mudança viria do alto (do Governo, da Igreja) para situá-la no plano terrestre (da sociedade, do homem espoliado). Assim, seguindo (intuitivamente) a lição marxiana, Glauber repele a idealização para colocar no seu lugar a História. Com esse gesto, ele assume uma atitude dinâmica, antiidealista, revolucionária, que parece dizer, à maneira da tese de Marx sobre Feuerbach: basta de contemplação, a realidade exige transformação. Essa atitude decerto não exclui de *Deus e o diabo na terra do sol* os resíduos de uma visão de mundo idealista ou visionário, como apontamos mais atrás. No entanto, esses resíduos idealistas, ao menos nos casos de *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol* (e também de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*), se dissipam na práxis do cineasta: a realização cinematográfica, ressalte-se, implica necessariamente um

---

<sup>99</sup> Aludimos aqui ao desfecho de *O desafio*, filme de Paulo Cesar Saraceni, cujo protagonista, o intelectual Marcelo, deambula sem rumo até ir assistir a um espetáculo musical no Teatro Opinião. Nos versos da canção de Zé Kéti (interpretada pela então desconhecida Maria Bethania), o desiludido “herói” tem a emblemática resposta para sua fome de justiça e liberdade: para sobreviver em meio a condições adversas, tem que agir como o carcará, ave do agreste nordestino que pega, mata e come.

funcionamento concreto e material, determinado menos pela teoria e mais pela prática – a prática enquanto critério da verdade (Lenine).

Este cinema de visões apocalípticas só poderia ser visualmente extravagante. As explosões criadoras, quase sempre seguidas de cenas estáticas, não são simples efeitos de estilo: elas traduzem as contradições do povo do Nordeste, alternadamente silencioso e inativo, depois brutalmente violento, selvagem e animado de um furioso desejo de movimento (PREDAL, 1968)<sup>100</sup>. Qual é o povo de Glauber? O de figuras míticas: os beatos, os cangaceiros e os pistoleiros, figuras populares do “polígono das secas”. Glauber desmistifica esses personagens através dos versos cantados por um cego que, entremeando alusões à realidade (a seca, a violência), cria o mito das proezas do profeta e do bandoleiro (mitos em construção), mas, ao mesmo tempo os desconstrói. São falsos heróis, afirma o cineasta, referindo em específico ao cangaceiro invencível: “A morte de Corisco não tem grandeza nenhuma e representa realmente o fim de um mito”. Mas o perigo estava em substituir um super-homem por outro, o corisco pelo dragão: “Eu lutei muito para evitar que Antonio se tornasse parecido com um personagem de western”.<sup>101</sup> A desmistificação do pistoleiro, “herói problemático”, não se concretizou, pois o personagem seria retomado em 1969.

Glauber explica que tudo em *Deus e o diabo na terra do sol* foi articulado dentro da tradição da literatura de cordel que mistura a fantasia, a imaginação, a verdade, a lenda. De fato, desde a abertura, o texto liminar de Glauber anuncia: “Eu vou contar uma história mais verdadeira que a imaginação. Fique de olhos abertos e preste bem atenção: aqui estão Deus e o Diabo nas profundas do sertão”. No fluxo de um folheto de cordel, a construção de *Deus e o Diabo na terra do Sol* às vezes envereda por um caminho caótico, quando a narrativa parece chegar ao fim. Mas em seguida, como acontece depois da morte do beato, o cantador volta à cena para avisar: “Prestem bem atenção, a história não acabou”! E o filme continua, num equilíbrio precário que desorienta o espectador e que conduz a narrativa num outro fluxo de imagens: “A montagem se faz discurso. Um discurso que pode ser impreciso, difuso, bárbaro, irracional, mas no qual todas as recusas têm significados”.<sup>102</sup> Com esse delírio

<sup>100</sup> Ver René Prédal, “Une tradition populaire vivante ou l’esthétique de la revolte”. In *Études cinématographiques*, n. 93-96, *Le “cinema nôvo” brésilien I*. Lettres Modernes/Minard, 1972. E ver também, do mesmo autor, “Le cinéma novo, esthétisme et réalisme”, in *Image et son – La revue du cinema*, n. 218, jun./jul. 1968.

<sup>101</sup> Glauber em entrevista a Guy Gauthier, *Image et Son*, n. 175.

<sup>102</sup> Glauber, *Cahiers du Cinéma*, n. 195, nov. 1967.

organizado, Glauber redescobre a liberdade de uma arte que não se embaraça nem com progressão dramática nem com lógica, misturando temas e formas as mais heteróclitas.

Na crítica ao mundo configurado pela exploração e a alienação, pelo misticismo e a violência, a estetização glauberiana como que -se a si mesma e converte-se em prática revolucionária. O cinema torna-se um instrumento de conscientização. Mas seu idealizado público-alvo do cineasta (os trabalhadores do campo e da cidade) não reagiu positivamente às denúncias negativas dos filmes do Cinema Novo, inclusive *Deus e o diabo na terra do sol*. Não houve a esperada “ação de reciprocidade”. No marxismo ortodoxo, segundo Paul Ricoeur, “a ação recíproca está subordinada à noção de relação com sentido único. A pedra angular da teoria da ideologia é uma ação recíproca determinada por uma ação em sentido único”. Sem compreender o sentido da obra de Glauber, o público iria preferir à demistificação o ilusionismo melodramático de filmes como *Seara vermelha* e *Terra sem Deus*, que estudaremos em seguida.

*Seara vermelha/Terra sem Deus*. Em 1963, enquanto os jovens do Cinema Novo (Glauber, Saraceni) experimentavam formas estéticas alguns veteranos (Cavalcanti, Burle) ou novatos (D’Aversa)<sup>103</sup> tentaram seguir-lhes na mesma perspectiva. Com os cinemanovistas, eles compartilhavam uma sincera disposição de denunciar os males da nossa vida social, mas suas obras pareciam retardatárias, em termos artísticos. Por isso, Alex Viary (1963, p. 62) estranhava que a retórica melodramática de *Seara vermelha* tivesse causado maior efeito imediato que o realismo crítico de *Vidas secas*. Em sua análise, o crítico atribui as “deformações” do filme mais à intervenção de Jorge Amado do que ao trabalho de D’Aversa. O escritor, além de participar da produção, foi adaptador e dialoguista, responsabilizando-se, assim, pela transcrição “fiel” do seu livro. Segundo Alex, o romance figurava entre os mais artificiosos do autor e oferecia intrincados problemas de adaptação – como a concentração da ação em uma família e numa caminhada pela caatinga. A exclusão do desgastado tema do cangaço e da figura de um beato esvazia as motivações de personagens que, no romance, viam no banditismo ou na religiosidade uma saída desesperada. Na estrutura do filme de D’Aversa & Jorge Amado, há tipos humanos e situações que, paradoxalmente, remetem a figuras de *Deus e o Diabo*, cujo *approach* e ideologia, porém, estão nas antípodas da ênfase naturalista de *Seara vermelha*.

---

<sup>103</sup> O italiano Alberto d’Aversa não era propriamente um novato em cinema. No Brasil, só havia dirigido teatro, mas na Argentina teve dois filmes em seu nome: *Honrarás a tu madre* (1953) e *Muerte civil* (1954). Foi o próprio Jorge Amado quem o convidou para dirigir *Seara vermelha* na tela, já que obtivera algum sucesso com a versão do romance para o teatro.

Alex se irrita com “a mecânica afrontosamente melodramática de Jorge Amado” e com as estratégias artesanais de D’Aversa, que denotam “falta de confiança na dramaticidade intrínseca do tema geral”. Na visão bidimensional do romancista-roteirista, predominam estereótipos folhetinescos, como o da donzela que perde a virgindade para salvar o pai. O ápice desse esquema artificioso está na cena final, quando a jovem forçada à prostituição “cospe na platéia”. Para Alex, tratava-se de uma hipocrisia dos autores porque uma vida de “mulher-dama” pode ser não só aceitável como desejável na situação de aviltamento do ser humano que o filme pretende denunciar.<sup>104</sup> Em *Seara vermelha*, os personagens parecem determinados por circunstâncias exteriores às ações humanas e a realidade é representada superficialmente sem preocupação com a reconstituição da totalidade da vida.

Enquanto Alex manifestava indignação pelo desperdício do tema, Salvyano Cavalcanti de Paiva (1989), mais generoso, via dignidade e até beleza em *Seara vermelha* que, segundo ele, superava “as inconseqüências sócio-políticas do original” e refletia a realidade pungente dos flagelados da seca que emigram para o Sul do País”. Segundo Salvyano, embora sem grandes vôos de imaginação, D’Aversa não resvalou para o pieguismo ao transmitir o clima de sofrimento e miséria humanos implícitos na história. Salvyano também elogiou *Terra sem Deus* (1963), último filme de José Carlos Burle, que considerou uma obra amarga, dura, “incomum na carreira de quem dirigiu tantos musicais [quer dizer, chanchadas], mas fiel a um ideário que nunca abandonou em diversos dramas que realizou: o sofrimento do pobre”.<sup>105</sup>

Em *Terra sem Deus*, Burle aborda a estagnação social sem encarná-la concretamente em personagens ou na evolução da narrativa. Essa atitude poderia ser explicada pela dificuldade do diretor de perceber a extensão das mudanças na conjuntura política e no empenho dos jovens cineastas em sua representação. Em favor de Burle, deve-se creditar a coerência ideológica desde os tempos em que, para fugir ao estigma da chanchada, aventurou-se em dramas sérios (*Também somos irmãos*/1949, *Maior que o ódio*/1950, *O craque* e *Chamas no cafezal*, 1953). Mas esse profissional consciencioso, homem de esquerda à maneira antiga, na ansiedade por ser

---

<sup>104</sup> Para Alex Vianny, Dias Gomes foi mais honesto na peça *A invasão*, na qual um casal de flagelados do Nordeste, procurando sobreviver numa favela carioca, discute a sorte de uma das filhas, que partiu para a “vida fácil”. Santa, a mãe, diz: “Tive dez filhos. Três nasceram mortos. Quatro morreram de fome... tuberculosos. Ela, pelo menos, não vai morrer assim. (...) Ela vai comer bem, vai se tratar...” E, quando o pai pergunta pela “honra”, Santa diz: “Nosso quatro filhos, que morreram de fome, morreram com honra”. Ver “Duas histórias do Nordeste seco”. In *Leitura*, n. 74, agosto 1963, p. 62.

<sup>105</sup> Ver *História ilustrada dos filmes brasileiros, 1929-1988*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

contemporâneo, e não apenas sobrevivente de outra era, chegou atrasado ao encontro com a temática da Revolução e da História. Por isso, seu trabalho em *Terra sem Deus* não transcende a descrição esquemática do coronelismo feudal e da fome nordestina. .

*O canto do mar*. Noutra perspectiva, Alberto Cavalcanti realizara em 1953 *O canto do mar*, melodrama ambientado no litoral do Nordeste brasileiro, para onde transplantou as linhas gerais do *plot* de *En rade*, que fizera na França em 1927 segundo os paradigmas da *avant-garde*. Em *O canto do mar*, seu filme mais ambicioso depois da malograda passagem pela Vera Cruz, o vanguardista e documentarista queria demonstrar sua preocupação com os problemas do Brasil. Na visão do diretor, esses problemas se traduziam antes de mais nada na miséria da vida nordestina, na religiosidade alienante e na colonização do País. Para descrever a migração de uma família apossada pela miséria, Cavalcanti pontua a narrativa com cenas do folclore (bumba-meu-boi, maracatu), de religião (macumba), de música popular (frevo, “galope” de viola), de costumes (toadas de ninar, pregões de vendedores, mendigos), paisagens marinhas etc. Com essa combinação de elementos do Neo-realismo italiano, do documentarismo inglês e do impressionismo francês aclimados na geografia nordestina, o diretor visava exaltar a luta do homem do povo pela sobrevivência.

No jornal comunista *Imprensa Popular*, *O canto do mar* foi desancado a partir de critérios estéticos e ideológicos. Sob o aspecto artístico, alegava-se, o filme se reduzia a um anacrônico retorno a recursos visuais da época muda (justificados pela “poesia do silêncio”). Do ponto de vista pessoal, denotava o desencontro entre Cavalcanti, o “forasteiro” brasileiro, e a realidade que desconhecia – um desencontro que o levava a evadir-se para o “país” dos espelhos e dos sonhos.<sup>106</sup> Para o crítico da *Imprensa Popular*, o filme era “inaceitável pelo pessimismo, pela revoltante angústia, que com sádico fatalismo envolve os seus frustrados personagens, levando-os inapelavelmente à morte e destruição”.<sup>107</sup> O mais inadmissível, na avaliação do jornal, era o pessimismo, considerando que Cavalcanti era tido como simpatizante do PCB.

Em defesa de Cavalcanti, Jorge Amado (1954, p. 1/3) argumenta que se o cineasta tivesse apresentado uma “solução justa”, *O canto do mar* adquiriria maior importância ideológica. No entanto, para o escritor, a simples exibição do filme já era

<sup>106</sup> Ver Ely Azeredo, “Cavalcanti e *O canto do mar*”, *Tribuna da Imprensa*, 1954. Reproduzido em *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

<sup>107</sup> E.A. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 23-1-1954, p. 4. O crítico que se oculta por trás das iniciais provavelmente é o Ely Azeredo da nota acima. As intervenções de Jorge Amado e dos militantes do PCB sobre os aspectos ideológicos do filme estão em Jorge Ferreira, *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*. Rio de Janeiro: Mauad/Nitéroi: EDUFF, 2002.

significativa, pois retirava das telas “o veneno, a mentira, a mentira, a infâmia vertida pelo cinema de Hollywood”. Além de mostrar a música, o folclore, os “bons sentimentos da família” e o amor à terra, o filme tinha, segundo Jorge Amado, outra virtude: denunciava a ocupação militar dos Estados Unidos no Nordeste brasileiro. Por outro lado, o escritor considerava que embora Cavalcanti tivesse adotado a perspectiva do *realismo crítico*, ao invés do *realismo socialista*, *O canto do mar* era similar à série *Retirantes*, para a pintura, e *Vidas secas*, de Graciliano, para a literatura.

Na verdade, tanto o Cavalcanti de *O canto do mar* como o Burle em *Terra sem Deus* e o D’Aversa de *Seara vermelha* tinham insatisfatórias concepções acerca da natureza do flagelo da seca. A problemática da exploração, migração, violência e corrupção fora reduzida a uma calamidade de origem climática, ignorando-se as determinações econômicas e políticas do flagelo. Para os dois cineastas, os aspectos sociais eram relevantes. Por isso a indignação ética se sobrepõe à denúncia ideológica. Burle e D’Aversa, sem esquecer o inegavelmente politizado Cavalcanti, desconheciam a real dialética da narrativa dos problemas [nada simples] da seca e adotavam uma perspectiva segundo a qual a representação mecânica ou artisticamente adornada (como no plasticamente caprichado *O canto do mar*) já adquiriria, em si mesma, uma função ontológica. [“É real o que é”, como escreveu Hegel, mas noutro sentido.]

Não obstante, mesmo com ingênuo realismo ou ilusionismo defasado, esses diretores deram ao público uma persuasiva “impressão de realidade”. Sua representação naturalista ou timidamente realista da vida dos flagelados, contudo, não desvendou a realidade. Ao contrário de Nelson, Glauber e Ruy, D’Aversa e Burle dispensaram a imaginação e a fantasia (mesmo consciente) como instrumentos de conhecimento e revelação do real. Ao revogar de seus filmes a elaboração estética, por temer “contaminação” da verdade da representação, ignoraram que a idealidade alegórica e a fantasia da parábola tinham servido mais que seus filmes “realistas” para projetar em *Deus e o diabo*, *Os fuzis*, *Vidas secas* a verdadeira natureza da tragédia nordestina.

Em 1917, ao criticar a peça *Assim é (se assim parece)*, de Luigi Pirandello, Gramsci dizia que a parábola, algo entre a demonstração e a representação dramática, entre a lógica e a fantasia, poderia ser “um instrumento eficaz de persuasão”.<sup>108</sup> Mas, ao descer ao concreto da vida, era preciso evitar que nesse gênero de demonstração os tipos humanos acabassem virando “peões de uma aberração”. Servindo-se de metáforas,

---

<sup>108</sup> Gramsci, op. cit., p. 229.

explorando ao máximo as virtudes estilísticas da parábola sem incidir em aberrações, os cinemanovistas Glauber, Nelson e Ruy procuraram, nos filmes examinados acima, oferecer sua verdade da realidade brasileira. Os próximos movimentos, deles e de outros, poriam em dúvida a eficácia desta categoria da qual, inexoravelmente, não poderiam se evadir para abordar a situação do País, agora vivendo um novo tempo.

### 3.6. Irracionalismo e lucidez em tempo de crise

Não é [...] dizendo “não sou mais um pequeno-burguês, movimento-me livremente no universal” que o intelectual pode se unir aos trabalhadores. É, justamente ao contrário, pensando: “sou um pequeno-burguês; se para tentar resolver *minha* contradição, alinhei-me ao lado da classe operária e camponesa, não deixei por isso de *ser* um pequeno-burguês – Jean-Paul Sartre.

Não conseguiu firmar o nobre pacto/ Entre o cosmos sangrento e a alma pura./  
Porém, não se dobrou perante o facto/ Da vitória do caos sobre a vontade/  
Augusta de orientar a criatura/ Ao menos: luz ao sul da tempestade. /Gladiador  
defunto mas intacto/ (Tanta violência, mas tanta ternura) – Mário Faustino.

Depois do golpe militar de 1964, e mesmo antes (como aconteceu, por exemplo, quando da diáspora da desestalinização e da invasão da Hungria em 1954), a esquerda brasileira ortodoxa foi acometida de um sentimento de frustração e entregou-se por algum tempo à resignação. O sentimento de desilusão não se circunscrevia ao mundo da política, afetando igualmente o mundo da cultura, a *intelligentsia* em geral e os criadores do cinema. Os filmes sobre o derrotismo da esquerda (*O desafio*, 1965; *Terra em transe*, 1967; *Fome de amor*, 1968) denotam a perplexidade dessa categoria ante os acontecimentos que atropelaram o processo da nossa história rumo à “Revolução”. A militância despreparada ideologicamente não sabia a quem ou ao quê atribuir a perda da hegemonia, do poder (se é que a esquerda esteve no poder no Governo Goulart). O populista Jango, apesar do vasto apoio das esquerdas, recuou diante da ameaça de guerra civil e da possibilidade de nova derrota. A direita saiu vitoriosa e o povo, sem armas e desorganizado, assistiu passivamente à troca violenta de governos. Na seqüência da tomada do poder, houve, conforme sintetiza Roberto Schwarz (2001)<sup>109</sup>, intervenção nos sindicatos, prisões nas capitais e na zona rural, achatamento dos salários, expurgos nos escalões baixos das Forças Armadas, inquéritos militares na Universidade, invasão de igrejas, a dissolução das organizações estudantis, implantação

<sup>109</sup> Roberto Schwarz. *Cultura e política*, 1964-1969. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

da censura, suspensão de habeas corpus etc. E cinema, como ficou nesse processo, no tempo de desencanto que sucedeu à euforia da era janguista? Manteria o vigor dos filmes de denúncia da miséria e da fome no Nordeste, que analisamos no capítulo anterior? Preservaria o ideário do Cinema Novo que nos projetou mundialmente?

Antes de partirmos para a análise dos filmes citados acima, convém assinalar que o impacto do golpe sobre a sociedade foi profundo, pois atingiu vários setores de atividades. A historiografia recente revela que a repressão fez grandes vítimas, entre civis e militares. Marginalizou parcelas vigorosas da *intelligentsia* (ciência, arte). Provocou traumatismos psicológicos e físicos (cassações, torturas) e instaurou a injustiça numa sociedade que já era desigual. Em clima de perplexidade, os setores mais engajados buscaram alternativas de combate à nova ordem enquanto os mais impacientes partiam para a resistência armada.. Restava à esquerda (ligada ou não ao PCB) superar as frustrações, rever os erros políticos e elaborar formas de luta que recolocassem em movimento o povo e as forças políticas para resgatar o sonho da revolução brasileira”.<sup>110</sup> Nessa fase da vida do País, a esquerda iniciaria um ajuste de contas com a teoria da revolução brasileira e a tese gradualista do PCB – primeiramente, haveria uma revolução democrática burguesa e, numa segunda fase, uma revolução impulsionada pelos trabalhadores, a revolução socialista.

**Derrota/resistência.** Mesmo derrubado o governo Goulart, a esquerda não ficou paralisada. No campo cultural, por exemplo, sua produção foi intensa e de qualidade notável, como recorda Schwarz. Nos anos-chave do processo de reestruturação da arte engajada, que vão de 1966 a 1968, as livrarias de todo o País exibiam livros sobre marxismo (Marx, Lukács, Gramsci, Benjamin). Nas estréias teatrais, no movimento estudantil e também na explosão da música popular brasileira eram visíveis os sinais de resistência ao golpe.<sup>111</sup> O cinema brasileiro de esquerda, que sempre foi um cinema sobre lutas e derrotas, mas não foi um cinema de derrotados, seria convocado para representar os sobressaltos de um Brasil em transe na época do golpe. Nesse triênio,

---

<sup>110</sup> Cf. Edmilson Costa, “Um novo ciclo para a esquerda brasileira”, in *Margem esquerda – ensaios marxistas*, n. 7, maio 2006, p. 47.

<sup>111</sup> Em seu ensaio “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”, in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, Marcos Napolitano estuda esse período na perspectiva da relação entre a produção cultural e o público. Como exemplos do processo de revisão da História, Napolitano menciona *Arena conta Zumbi* (Arena, 1965), *Se correr o bicho pega...* (Opinião, 1966), *Morte e vida Severina* (Tuca, 1966), *Arena conta Tiradentes* (Arena, 1967), entre outras. Mesmo criticando algumas ilusões políticas da aliança de classes defendida pelo PCB (como a crença na “burguesia progressista”), o teatro de esquerda pós-golpe (Arena e Opinião, sobretudo) ainda manteve a perspectiva básica da “frente” política derrotada em 1964. Até um certo momento, por volta de 1966/1967, seu público fiel parecia homologar essa opção.

contudo, houve uma inclinação momentânea do cineasta esquerdista para o niilismo. Sem ocultar sua desilusão profunda, sua descrença numa revolução socialista, o Cinema Novo se entregou a uma “resistência-catarsis”, seus filmes negavam a dialetização e aderiam a um binômio “emoção-consciência” de feição romântica. Enquanto os cinemanovistas perdiam a vontade política e caíam no negativismo, o PCB buscava formular uma visão abrangente do processo político, transformar sua autocrítica em ações vitais, em elementos de coordenação e de ordem intelectual e moral.

A falência do populismo e a incongruência do projeto estético-pedagógico da Revolução marcaram a experiência da derrota em 1964. O que na formação cultural da grande maioria engendrou a apatia diante do golpe de Estado? Sem conseguir respostas para explicar o fracasso do seu projeto, e com uma percepção confusa das ações a adotar, esses cineastas professavam “uma concepção catastrofista” do processo, deixando-se subsumir numa “crença embriagante nas virtudes negativas” de sua catarsis e abandonando o pacto com um humanismo nacional-popular. Mas, embora tivessem aprendido que não estávamos preparados para uma “revolução mágica”, outros artistas percebiam que nossa cultura permanecia viva, com um forte élan finalista, como diz Arnaldo Jabor (2010, p.8). Ou seja, entre os esquematismos da antiga militância, de um lado, e as complexidades dos novos teóricos, de outro, entre “dependentes” à Cebrap ou “onipotentes” à ISEB, continuávamos a cultivar um messiânico projeto de país. Com a “velha esquerda” ou a “nova esquerda”, os artistas e intelectuais achavam que ainda tinham um encontro marcado com o futuro para nosso Estado-Nação. Apesar de tudo, a ilusão de um “futuro cultural” compensava nossa impotência política e nossa incompreensão da “evolução dialética”.

Hegel disse à sua época, e Marx reafirmaria depois, que a tradição morta encanta como um sonho o cérebro dos vivos. Embora a aspiração pelas reformas estruturais tivesse sido sufocada, “o espectro da revolução” continuou pairando no ar, entre 1964 e 1968. A esquerda mais lúcida entendia que, malgrado a falência do seu projeto, aceitar a transição dialética não implicava derrota. As forças transformadoras não mais podiam se desenvolver segundo as concepções nacionalistas. A causa da “revolução” era bela, mereceria uma mobilização em sua defesa. Mas, pondera Gildo Marçal Brandão (1995), a resistência precisaria de condições para organizar tropas de choque das esquerdas sem cair num messianismo que fazia *tabula rasa* da nova ordem, quer dizer do regime militar.

O infatigável Glauber afirmava por ocasião da estréia de *Terra em transe*, em 1967, que o Cinema Novo não abandonaria a luta: o movimento estava unido frente às tentativas políticas para derrubá-lo.<sup>112</sup> Cinco anos depois, insistia: “Hoje posso afirmar com serenidade que o Cinema Novo, porquanto destruído, ainda constitui a vanguarda cultural do Brasil, entendendo-se cultural não como “culturalismo”, mas como linguagem que exprime a necessidade revolucionária de uma civilização colonizada”. Menos confiante sobre o futuro e cético sobre a teorização glauberiana, Gustavo Dahl admitiria que, no que concerne o cinema, a repressão fez com que o movimento perdesse grande parte de sua função.<sup>113</sup> A dispersão e a diáspora enfraqueceram o Cinema Novo. Os artistas que criaram o mais original cinema jovem, com sua “estética da fome” e sua “poética da precariedade”, já não alimentavam a pretensão de ser a vanguarda da mudança histórica. Sentiam-se como “mártires enfrentando o leão da Metro” - como “vítimas” do imperialismo americano, como se dizia à época.

**Canalha em crise.** Depois de 1964, mesmo perplexo, o Cinema Novo havia procurado responder à crise suscitada pelo golpe militar. Nos meses que se sucederam à tomada do poder pelos generais, os cineastas ainda desfrutavam de relativa liberdade de ação, tanto assim que *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol* representaram o país no Festival de Cannes. A distensão se verificava também noutros setores da cultura.<sup>114</sup> A retomada da produção registra filmes de ficção e documentários voltados para o exame da “alienação” – no povo e na classe média, investigados, respectivamente, por Geraldo Sarno, em *Viramundo*, e Arnaldo Jabor, em *A opinião pública* (1966). A proximidade (ilusória) e a distância (real) entre o intelectual e o povo foi abordada direta ou indiretamente em filmes que optaram por dramatizar a questão do intelectual face ao golpe e à revolução. Como se processava essa autocrítica? Carlos Diegues (1970) explica que os filmes do Cinema Novo “sempre propuseram uma espécie de teoria em ação”. Mas depois do golpe era necessário “refletir sobre a nossa situação naquele mesmo contexto. E desta psicanálise dialética saímos muito mais fortes, convencidos de que nossa compreensão da realidade dependeria da imaginação e de que quanto mais soubéssemos ser criadores, mais seríamos revolucionários”.

<sup>112</sup> Augusto M. Torres e M. P. Estremera, “Entrevista con Rocha”, in *Nuestro Cine*, n. 63, julho 1967.

<sup>113</sup> Gustavo Dahl, Tomás Gutierrez Alea e Fernando Solanas, “Situation et perspectives du cinéma d’Amérique latine”, in *Positif*, n. 139, junho 1972.

<sup>114</sup> Yan Michalski relata em *O teatro sob pressão: uma frente de resistência* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985) os problemas enfrentados depois do golpe pela nova dramaturgia (Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vina Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Correia), que testava “o uso do teatro como uma arma na luta pelas grandes transformações sociais que as esquerdas reclamavam”.

Entre as inúmeras referências à categoria do intelectual de esquerda em filmes brasileiros dos anos 60, as mais significativas são *O desafio*, *Terra em transe* e *Fome de amor*. Nesses filmes, o auto-retrato do intelectual esquerdista evolui em dois aspectos, segundo Bernardet (1978, p. 114-115): passa-se do realismo crítico para a alegoria; e o intelectual deixa de ser focado num contexto puramente brasileiro para se tornar co-responsável do destino das Américas Latinas. Em *O desafio*, o intelectual, embora desnortado, luta para a realização de um projeto, de significação mais pessoal (o livro, e o amor), enquanto em *Terra em transe* a preocupação é mais com coletivo (a transformação da sociedade). Já em *Fome de amor*, “o projeto se torna quase inexistente, se dilui numa aspiração angustiada e mística, extremamente vaga (fazer a revolução, ficando implícito que esses personagens que vemos na tela não a farão)”.

Nesses filmes, retomando sua crítica à origem pequeno-burguesa do Cinema Novo, Bernardet (1978, p. 114-115) vê o intelectual como um indivíduo alienado, sonso, divorciado do povo. A referência social do intelectual é a classe média: ele se situa na sociedade pela ausência de relacionamento com o povo e pelo relacionamento conflituado com a burguesia a que pertence. O conflito com a burguesia denuncia a impossível coexistência do intelectual com a classe média. Daí a ruptura, que consiste no afastamento do intelectual de seu meio de origem. De um lado, observa Bernardet, o auto-retrato do intelectual de esquerda se aprofunda, se generaliza e sua alienação se torna cada vez mais gritante; de outro, as coordenadas do retrato não se alternam essencialmente desde 1965. O cinema brasileiro não conseguiu analisar a situação e a função do intelectual no conjunto da sociedade e dos motivos de sua alienação, mas *Terra em transe* se aproxima dessa análise.

Gustavo Dahl é implacável na descrição desse personagem que vagueia, angustiado e exasperado, de *O desafio* a *Terra em transe*, passando por *O bravo guerreiro* e *Vida provisória*, que estudaremos noutra perspectiva no capítulo final. Esse intelectual pequeno-burguês cheio de dúvidas, afirma Dahl, é “a canalha em crise”: “Pode ser um jornalista, um poeta, um deputado, mas é sempre um hesitante e um perplexo, um débil que tragicamente quer superar a própria condição”<sup>115</sup>.

**Herói problemático.** A figura do intelectual envolvido no processo revolucionário mas que ainda se encontra preso às suas origens foi criticada por líderes políticos (Lenine, Mao Tsétung), guerrilheiros (Che Guevara) e militantes de

---

<sup>115</sup> “*O bravo guerreiro* commentato dall’autore”, in caderno informativo cit., p. 49.

movimentos de libertação (Hoagy Carmichael). Desconfiado da sinceridade de sua adesão à causa revolucionária, Carmichael chegou até a sugerir que o melhor que o intelectual poderia fazer seria suicidar-se. Como não queria se suicidar, mas combater ao lado das massas, o “intelectual revolucionário” engajou-se nas lutas populares ou teorizou formas de ação – como Frantz Fanon, ícone dos movimentos guerrilheiros do Terceiro Mundo, inclusive brasileiros. A fantasia do heroísmo excitava muitos deles, mesmo os que concordavam com a frase célebre de Brecht: “Infeliz a terra que precisa de heróis” (cena 13 da peça *A vida de Galileu*). Com essa máxima, o dramaturgo não exaltava o herói individual, mas o heroísmo anônimo e coletivo. No entanto, os protagonistas dos filmes cinemanovistas, seus “heróis”, não abriam mão da possibilidade de estar junto à massa quando da “radiante aurora” da Revolução. Nesse aspecto não faziam nada mais que emular os seus criadores, os cineastas.

Se é verdade que as tendências de um cinema se revelam muitas vezes no comportamento dos personagens de seus filmes, podemos então extrair da análise desse comportamento um padrão explicativo de seu modo de ser e de reagir às crises. Essas crises estão na vida cotidiana, no indivíduo que não vive apenas num determinado plano, mas em todas as regiões que compõem sua realidade circunstancial. Paixões, idéias e interesses são deflagrados numa vida histórica, heterogênea, cujo fluxo não se processa de forma linear nem é vivenciado da mesma maneira. Existem personalidades incapazes de enfrentar desafios e contornar linhas cruzadas. Estes tipos humanos seriam figuras do mundo de uma burguesia que traiu seus compromissos revolucionários – análogos aos heróis fracassados que Mário de Andrade (1978) via no *ciclo da cana-de-açúcar*, mas que proliferavam noutros tipos de romances dessa época.

A galeria de fracassados na ficção literária daquele período surgiu na atmosfera da Revolução de 30, que fracassou no projeto de renovar as estruturas sociais brasileiras. Mais de três décadas depois, o motivo do “herói fracassado” é retomado, agora pelo Cinema Novo, que sofre a desilusão do “Processo Revolucionário Brasileiro”. Os personagens dos filmes não se consideram “heróis derrotados”, mas vítimas do eclipse da ideologia revolucionária dos anos 60. O intelectual esquerdista é representado em *O desafio e Terra em transe* “como uma figura mista de idealização-humanização”. Esse “herói-intelectual” tem caráter vacilante, não é o “sem caráter” descrito por Mário de Andrade. Possui certas características externas do herói, mas é alguém levado a trilhar caminhos turvos, desviados, marginais. Trata-se, em síntese, daquele “herói problemático” na acepção lukácsiana referida no capítulo anterior.

Enquanto “representação de pessoa bloqueada ou das partes bloqueadas no interior de cada um de nós”, esse “herói problemático”, não imagina que a perda é um estado cíclico pelo qual, de alguma forma, todos passamos – o jornalista Marcelo de *O desafio*, o poeta-jornalista Paulo Martins de *Terra em transe* e o artista de *Fome de amor* só sentem a real importância afetiva diante da perda ou sua ameaça.

*O desafio*. Autêntico filme-manifesto da esquerda cinematográfica, o segundo longa-metragem de Paulo Cesar Saraceni (*Porto das caixas*) adquiriu importância histórica ao abordar quase “ao vivo” a crise política do país depois do golpe. Na definição de seu autor, era “um filme revolucionário durante o regime da contra-revolução”. Politicamente e esteticamente, tratava-se certamente de uma obra ousada, que abriu caminho para o *mea culpa* dos cinemanovistas. Não era filme de combate, de militante, mas reflexão lúcida e sincera de um intelectual responsável, engajado. Bernardet (1967, p.117) qualificou-o de psicodrama, pois Saraceni não discute idéias, mas se limita a caracterizar um estado de espírito – o marasmo da classe média.<sup>116</sup>

Pertinente em determinado aspecto, a restrição do crítico parece colocá-lo em posição de superioridade sobre o personagem do filme e a inconsciência do diretor. No plano da sinceridade, do psicodrama, é inegável a importância de *O desafio*. Saraceni trabalha com clichês que eram, por paradoxo, a expressão de “verdades” ideológicas sobre a realidade política do momento. O diretor se identifica com o dissabor e o inconformismo do seu “herói problemático”, um jornalista para quem a crise (o golpe) deflagra a culpa e contamina tudo, e qualquer gesto ou sentimento remete à dimensão histórico-política da existência. A condição do protagonista, sua crise afetiva e desilusão ideológica, se associam à falência de seus ideais. O jornalista Marcelo é corroído por tanto por um sentimento de frustração amorosa, romântica como pelo golpe militar. Em termos dialéticos, Saraceni consegue dissecar o processo de racionalização desse duplo malogro. Sem justificativas para continuar a viver na ilusão (do romance com a burguesa, do êxito da revolução janguista), Marcelo vê chegar para ele o momento da verdade: durante um show no Teatro Opinião.

Saraceni conduz seu “herói problemático” por espaços metafóricos da crise: a redação de um jornal de esquerda (onde se discute o golpe), apartamentos, mansões,

---

<sup>116</sup> Gramsci vê mérito na *sinceridade* com que o artista compõe sua obra, desde que ele discipline seu individualismo, sua idiossincrasia. No entanto, para a obra adquirir valor, o autor criador deve “emprestar o máximo de relevo e de vida à “socialidade”, quer dizer, às relações entre os homens. O filósofo associa a aceção de *sinceridade* à atitude do artista que, ao opor-se a um conformismo artificial, é original: “Há originalidade, personalidade, sinceridade, [até] num significado romântico”, diz ele. Op. cit., p. 29.

fábricas (onde ainda se discute o golpe e suas conseqüências), *shows* de música popular (Zé Kéti, Edu Lobo, Elis Regina, Caetano Veloso e Maria Bethania, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Ferreira Gullar, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes). Nesses espaços, segundo Ismail Xavier (1993, p. 17), “a esquerda tinha o seu ritual de protesto e se compensava, no plano imaginário, das derrotas sofridas, celebrando seu humanismo e sua sensibilidade aos problemas recalcados pela repressão”. Dessa atmosfera de crise individual-coletiva, a narrativa extrai sua tonalidade emocional e seu questionamento ideológico. Na seqüência final, Saraceni usa a música extraída da peça *Arena conta Zumbi* para sublinhar a imagem do intelectual que desce uma ladeira e se afasta de uma criança pobre. São cenas que sintetizam a impotência e o afã de militância do “herói problemático”, seu sentimento de urgência da ação e seu descrédito em sua eficácia. Ou seja, diz Ismail, Saraceni nos comunica “a dor do heroísmo imaginário”, tópico que seria retomado por Glauber em *Terra em transe* em outra chave.

*Terra em transe*. O “herói problemático” de Saraceni adquiriria outra espessura em *Terra em transe*, onde Glauber articula análise política e delírio pessoal num psicodrama alucinado sem a inflexão intimista de *O desafio*. Nessa típica ópera visionária, Glauber tenta condensar a experiência da derrota e a resolver no plano estético.<sup>117</sup> Ideologicamente, o cineasta trabalha com a premissa de uma oposição incontornável entre intelectual e povo, entre a mentalidade pré-política da elite e a visão lúcida da *intelligentsia*. Mas, na perspectiva de Ismail, Glauber dá-nos a impressão de que questiona a onipotência do intelectual, que se julga capaz de intervir na sociedade, transformando-a. Em *Terra em transe*, o arrogante poeta-jornalista se coloca no centro de tudo, supondo-se influente, poderoso. Paulo Martins convive com líderes políticos, magnatas da indústria, testas-de-ferro de multinacionais, milionários, militares: o poeta os rejeita e os admira, contraditoriamente. Tem sentimentos parecidos com relação ao povo, que paternaliza e despreza. No fundo, ninguém o respeita nem precisa dele. Mais tarde, Paulo Martins perceberá isso, tomará consciência de suas ilusões quanto aos caminhos da história e ao seu papel no círculo dos poderosos.

O “herói problemático” de *Terra em transe* condensa contradições que não lhe são exclusivas: a todo momento há uma ressonância entre seu suposto delírio e a atmosfera geral de transe que marca todo o processo político brasileiro, latino-americano. De fato, Glauber encena também o “colapso de um padrão de reformismo

---

<sup>117</sup> Ismail Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

político” e de “um tipo de consciência particular”, a do intelectual engajado ao momento das lutas pelas reformas e da emergência do Cinema Novo. Na alegórica Eldorado que serve de cenário para a ópera, Paulo Martins se movimenta em meio a convulsões políticas (luta de classes, chantagens imperialistas, traição da burguesia nacional) e confraternizações sociais (grandes festas da elite, comícios, cerimônias religiosas) com uma efusão que contradiz sua indignidade com o marasmo grotesco do quadro geral. A metáfora desse grotesco foi certa, a julgar pela generosidade com que Schwarz (1978, p. 29) aceita a seqüência da festa que mistura “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 jean*” – ou seja, uma paródia préfiguradora do tropicalismo à vista, candomblé transformado em ópera barroca, como diz Maurício Gomes Leite (1967, p. 8).

*Terra em transe* é um compêndio de contradições. A começar pela determinação de Glauber de não abrir mão dos princípios de um cinema de conscientização e de colocar-se como intelectual coerente, mesmo confessando-se confuso sobre a derrota do movimento de esquerda. Para disfarçar essa confusão, porém pretendendo dar ao filme uma visão totalizadora (dialética, marxista), ele sobrecarrega a narrativa de dados sobre a história, a política, a cultura, a religião do país. Se no plano político essa saturação dificulta a inteligibilidade da “mensagem”, no plano estético ele não deixa de ter virtudes, pois permite a Glauber um derramamento visual sem precedentes em nosso cinema. Mesmo sem concretizar a pretensão do autor, que pretendia rever radicalmente os pressupostos da arte política daquele momento, *Terra em transe* inunda a tela com fulgurações plásticas – surrealistas, barrocas, visionárias. Apesar das objeções ideológicas da esquerda, o impacto de *Terra em transe* acabaria por se refletir em diversos setores da criação na cultura (cinema, teatro, música popular) e ultrapassaria em muito a conjuntura específica da década de 1960.

Críticos europeus (franceses, italianos), impressionados com as fulgurações visionárias de *Terra em transe*, viram nessa obra de Glauber, mais do que em *Deus e o diabo na terra do sol*, a estrutura de um poema trágico-lírico – de um “cinema de poesia” que se permite todas as licenças e rupturas de linguagem, indo da estridência da paródia (o melodrama verdiano *Otello*, na paroxística seqüência do confronto, na escadaria do Palácio, entre Paulo e Diaz) à frieza didática e à transgressão metafórica. Nesse sentido, um item particularmente ressaltado é o monólogo em que Paulo Martins

revê sua própria existência: desconexo e vibrante, entremeado de recordações, intuições, fragmentos de vida e fragmentos de literatura, rostos deformados de amigos e adversários, esse monólogo traduz no seu ludismo plástico-sonoro o tormento agônico do jornalista militante e poeta-agitador que se julgava como profeta-mártir de uma revolução esperada há séculos. Adelio Ferrero (1975, p. 25) acha até que na sua multiplicidade de registros irônico-sarcásticos, irracionais e reflexivos esse monólogo remete à profecia de Eisenstein sobre a possibilidade cinematográfica do chamado “fluxo de consciência” introduzido na ficção dos anos vinte por Joyce, em *Ulysses*.

Reagindo a impressão inicial de que “um excesso literário” compromete a estrutura do filme, “que seria baseado na ação e na política”, Maurício Gomes Leite (1968, p.8) conclui que as palavras do poeta em agonia são, porém, “o que há de mais bonito – e terrível – num filme que é, na verdade, uma reflexão (mortal) sobre a política”. Tudo o que acontece na seqüência o clímax de *Terra em transe* seria “guiado pela agonia de um romantismo que se descobre e se revela no último momento”.<sup>118</sup> Enquanto o poeta se debate, metralhadora na mão, em um espasmo agônico, sua memória traumatizada desfila sonhos e frustrações da época de “esperanças douradas dos planaltos”. Através da deformação visual de homens e coisas, da aceleração paroxística da recordação de um combate luminoso (os dias em que acreditava na revolução) contra a escuridão obscurantista (o momento da derrota, do golpe militar), Glauber faz com que seu cinema metafórico/alegórico coincida com o máximo de verdade. Qual verdade? A poética ou a política? Glauber não esclarece, ocupado que está em emular Eisenstein e Orson Welles para interpretar uma realidade de classe e uma passagem da nossa história sob sua ótica *visionária*.

Não se espere, pois, que em *Terra em transe* o aluvião de citações, referências e evocações da história recente e passada (e futura: afinal, ele é um visionário), nos explicará o sentido da perplexidade da esquerda pós-64. Ao repensar o Brasil após a inversão de expectativas com o golpe militar, o cineasta ambicionou muito mais que catalogar dramaticamente, emocionalmente, o significado da realidade plangente da intelectualidade desamparada, desorientada. Glauber tinha em mente uma encenação da “crise das totalizações históricas”. Quer dizer, ele descartava a visão teleológica da história, a certeza da revolução. Se em *Deus e o diabo na terra do sol* havia o “profetismo” do “sertão que vai virar mar” e da terra que não é de Deus nem do Diabo,

---

<sup>118</sup> Cf. Maurício Gomes Leite, “Tropicália”, Caderno B, *Jornal do Brasil*, janeiro 1968.

mas do homem, em *Terra em transe* a esperança cede lugar ao desencanto. Ou, como sublinha Ismail, se antes viver no Brasil era estar apoiado no sentido claro, inexorável, da história, agora viver no Brasil é entrecruzamento de sentidos, agonia. E o presente doloroso não se redime por nenhum horizonte de transformações.<sup>119</sup>

Na ambivalência ideológica, no desencanto e no pessimismo, *Terra em transe* combina autocrítica e narcisismo.<sup>120</sup> O que deduzir ou extrair delas? Para que serviriam na rearticulação das forças antigolpistas? As teses e soluções de Glauber pareciam fugir das exigências daquele momento da nossa história, e da esquerda intelectual, que requeria uma atitude positiva. É precisamente isso o que o filme não oferece. De fato, como observa Maurício Gomes Leite (1968, p. 8), “o autor não afirma nenhuma certeza, mas indica o que está errado no tumulto de um país *interior*”. O que choca em *Terra em transe*, afirma ainda esse crítico-cineasta, é “a oscilação mental e moral dos personagens, o tom oratório, a profunda agonia de palavras e imagens, a falta de espetáculo onde a história *pedia* espetáculo, a liberdade poética onde a história *pedia* definição política, o toque pessoal em lugar da opinião coletiva”. Na perspectiva de Gomes Leite (1968, p. 8), parecia muito simples exigir observação crítica de uma realidade em movimento: “Mas a realidade, no Brasil atual, existe em fragmentos, e, quanto maior a proximidade entre o artista e os fatos concretos, mais tumultuada e contraditória será a sua visão”.

Como o camponês Manuel, que em *Deus e o diabo na terra do sol* passava de São Sebastião a Corisco para achar em si mesmo e no povo a estrada a seguir, Paulo, jornalista a serviço dos poderosos, encarna a condição do intelectual que se pretende revolucionário em um contexto “desenvolvimentista”: a alegórica Eldorado, onde os extremos do subdesenvolvimento, da exploração colonial e da degradação policial do aparato de poder “nacional” se apresenta com uma evidência que cega. Herói da desproporção e do excesso, disponível somente para experiências extremas, incapaz de “moderação” e partidário da raiva devastadora e purificadora do povo, o jornalista Paulo Martins confunde, em um mesmo magma impetuoso e devastador, política e poesia, ação e gesto, luta e subversão. O fascínio de Glauber pelo poeta, quase uma

<sup>119</sup> Ismail Xavier. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<sup>120</sup> Esse narcisismo glauberocheano, embora revestido de acentos românticos, não é um sentimento e uma forma de pensamento vazios, como aqueles apontados por Hegel nos artistas individualistas alemães de sua época (notadamente Schlegel e Schelling), que viam os homens do alto e se julgavam dotados de sensibilidade superior. O que irritava Hegel nesses românticos era a predisposição para a “virtuosidade de uma vida artisticamente irônica” a que se deu o nome de “genialidade divina”. Cf. Hegel, “Ironia e romantismo”, in *Estética. A idéia e o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, <sup>120</sup>

identificação sentimental, o leva a preconizar a mudança da função do intelectual que se pretende revolucionário. Mas o cineasta rejeita a opção pela luta armada e diz que *Terra em transe* não é meramente uma reflexão sobre a derrota do intelectual pós-64, mas

[..] uma parábola sobre a política dos partidos comunistas na América Latina. Para mim, Paulo Martins representa, no fundo, um comunista típico da América Latina. Pertence ao Partido sem pertencer. Tem uma amante que é do Partido. Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta também muito da burguesia, a serviço da qual ele está. No fundo ele despreza o povo. Ele acredita na massa como um fenômeno espontâneo, mas acontece que a massa é complexa. A revolução não estoura quando ele o deseja e por isso ele assume uma posição quixotesca. No fim da tragédia, ele morre. (GLAUBER, 1986, p. 48-49)<sup>121</sup>

Onde ficam em *Terra em transe* o surrealismo e o *visionarismo* que apontamos em Glauber? Certamente na visão agudamente romantizada do mundo concreto, no esteticismo delirante e naquele aspecto do surrealismo que remete à “poesia da ação”, ao lirismo do gesto e da práxis e à idéia de liberdade. O *visionário* Glauber, por outro lado, também manifesta a ambição da luta social, a disposição de transformar o mundo. É nesse sentido que ele transpira um “otimismo romântico”, um entusiasmo suficiente para resgatá-lo do abismo da angústia em que mergulha seu “herói problemático”.

***Fome de amor.*** Metáfora sobre a alienação da esquerda intelectual, o filme do Nelson concentra o essencial da significação da narrativa não na inconsciência do herói-problemático, mas no processo de conscientização da sua mulher, uma jovem artista burguesa, Marina. Esse processo se verifica, paradoxalmente, enquanto a jovem se aproxima de um cego, surdo e mudo, um ex-revolucionário que remói suas frustrações políticas e existenciais sob o sol da Ilha Grande, no litoral do Rio. O contato “iluminador” da alienada com o revolucionário tem uma conseqüência: aos poucos, Marina se distancia ainda mais da realidade, do mundo social concreto – que inclui tanto o povo simples como os burgueses com os quais convive durante a narrativa. Em contrapartida ao distanciamento, ela mergulha no isolamento, fica metaforicamente cega, surda e muda. Nessa metáfora Nelson centraliza o drama das ilusões perdidas de uma certa esquerda do Brasil pós-68 e, sem propor caminhos, questiona os percursos dos intelectuais que sonhavam romanticamente com a revolução.

*Fome de amor* contém outras metáforas, algumas óbvias (a cegueira, o mutismo), outras mais complexas (o processo de alienação da jovem burguesa, a

<sup>121</sup> Glauber, em entrevista a Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves in *A Cultura e a participação nos anos 60*, 5a. ed. SP: Brasiliense, 1986.

desconfiança na resistência armada). Nelson as desenvolve sem cair em psicologismos fáceis ou em “expições catárticas” (como no Glauber de *Terra em transe*). Sem tender para a exasperação melodramática (como no Marco Bellocchio de *De punhos cerrados/I pugni in tasca*, 1965 ou o Pasolini de *Teorema*/1968), o filme não tem ressonância trágica, mas uma pulsão patética. Se existe alguma coisa de trágico, é no sentido da tragédia da vontade humana, onde o erro cometido [pelo herói] foi “sempre de visão, de erro cognitivo e não volitivo”, na explicação de Bernardet. Erro de visão – de um ver defeituosamente, de uma alienação da visão, como na explicação de Marx e Engels sobre o processo ideológico por meio da inversão na *camera obscura*.

Quando foi lançado em junho de 1968, em meio ao clima de contestação da ditadura militar e seis meses antes da promulgação do AI-5, *Fome de amor* surpreendeu por abordar de modo desencantado, quase cético, um tema explosivo como a participação da esquerda no processo de transformação do País e sua desorientação após o golpe militar. Para muitos militantes, o processo ainda não fora concluído, e seria possível uma reversão das expectativas pessimistas. Nelson, contudo, parecia menos otimista. Por isso processa no filme uma irônica desconstrução do ideário esquerdista – à qual não falta, no clímax (uma bacanal na ilha onde vivem os personagens), a leitura de uma resolução e da carta de Che Guevara ao congresso em Cuba quando foi criada a O.L.A.S. (Organização Latino-Americana de Solidariedade). Essa desconstrução permite a Nelson uma honesta e estimulante autocrítica:

[...] Em vez de permanecer fiel a um racionalismo que pretende saber tudo e analisar tudo, preferi me entregar sinceramente às minhas dúvidas, sem subscrever teorias ou normas pré-estabelecidas. [...] Desde *Fome de amor*, eu me engajei num discurso sobre o melhor caminho capaz de interpretar a realidade brasileira. Não se tratava de abandonar o caminho anterior, mas de procurar exprimi-lo melhor. Em *Fome de amor*, introduzi a primeira parte desse discurso, que era o questionamento da nossa posição ideológica, muito fechada em relação a uma realidade que sempre nos traz surpresas: quando se pensa conhecê-la, percebe-se o contrário, e ela ressurgue renovada, diferente.<sup>122</sup>

A surpresa diante de *Fome de amor* não consistia apenas na autocrítica político-ideológica, mas, também, no experimentalismo estético. Ao adaptar para o cinema uma história de Guilherme de Figueiredo, Nelson improvisou com ousadia inédita entre os diretores consagrados. Da história original, não subsistiu quase nada. O material foi

<sup>122</sup> Entretien avec Nelson Pereira dos Santos, por Federico de Cárdenas e Max Tessier. In *Études cinématographiques*, “Le “cinema novo” brésilien 1”, n. 93-96, Paris: Minard, 1972.

transfigurado com liberdade total - no ato de filmar e no diálogo com a realidade. Jean Claude Bernardet reconhece algo inédito na ousadia estética de *Fome de amor*: pela primeira vez “a consciência da forma determina o sentido de um filme de Nelson”, que se expressa pela imagem sem apoiar-se numa *mensagem verbal*. De fato, Nelson evita verbalizar a mensagem, porém continua fiel ao realismo crítico – só que desta renovado, como observa Sérgio Augusto, “pela união de Eros com a revolução” (Freud e Marx) fecundada pelas teses de Herbert Marcuse e Wilhelm Reich (sexo com política).

Nesse filme de grande nível, onde Nelson desenvolve “o conteúdo sociológico e político das categorias psicológicas” (Sérgio Augusto), e que vale como um manifesto, na análise política e na formulação artística (Bernardet), o mais notável é a criatividade com que Nelson converte a *negatividade* em *positividade*. Tanto em termos estéticos como ideológico. De um material precário (a novela de Guilherme de Figueiredo) e de um presente sem esperanças (o Brasil sob o golpe), o cineasta de *Vidas secas* extrai uma obra dialeticamente lúcida, moderna e aberta. Sem ilusionismo, *Fome de amor* exprime dilemas vividos pela geração cinemanovista face ao quadro ideológico (a possibilidade de revolta armada, a guerrilha, a revolução internacional) e, como sugere Fernão Ramos (1987), sinaliza algo no espírito dos filmes marginais que surgiram logo após. Para este crítico, não restava dúvida de que a ideologia da contracultura já se misturava então com “fragmentos de um discurso marxista radical” (RAMOS, 1987).<sup>123</sup>

### 3.7. A dialética da antropofagia

A esquerda, enquanto é devorada pela direita, treina e se purifica pela antropofagia, canibalismo dos fracos. [...] Mais numerosamente, enquanto isso, o Brasil devora os brasileiros – Joaquim Pedro de Andrade.

Nas épocas de transição social como a de agora é duro o compromisso com o que tem de vir e quase ninguém não sabe. [...] Não desejo a volta do passado e por isso já não posso tirar dele uma fábula normativa. Por outro lado, [...] o presente é uma neblina vasta. – Mário de Andrade.

A natureza cinemanovista, enquanto consciência de uma realidade a transformar e contradições de uma classe a superar, adquire na vertente tropicalista outra expressão, mais lúdica e iconoclasta. Nessa vertente, modernismo e primitivismo são mesclados

---

<sup>123</sup> Fernão Ramos, “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: *História do cinema brasileiro*. Fernão Ramos (Org.). São Paulo: Art Editora, 1987. p. 299.

com efusão para exaltar o *homo brasiliensis* e negar sua impotência para subverter a ordem das coisas. À dialética para-marxista, o cinemanovismo agrega a dialética pansexual das poéticas do “Pau Brasil” e da “Antropofagia”. Na vibração desse sincretismo brasileiríssimo, surgem filmes – *Macunaíma*, frente de todos – onde o anárquico e o surreal se combinam com o social, e às vezes o ultrapassam. O social, contudo, citando mais uma vez Salles Gomes, é que determina tudo. Do ideologizado *Macunaíma* ao exasperado *Os deuses e os mortos*, do alegorismo de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* ao expressionismo de *O profeta da fome*, os traços norteadores dessas obras se traduzem numa agressiva denúncia da miséria da realidade. Em nome dos oprimidos, dos condenados da terra, dos explorados, Joaquim, Ruy e Glauber reviram de ponta-cabeça a ideologia hegemônica, incorporando agora a subversão antropofágica. O sincretismo que eles obtêm tem um nome: emancipação.

*Macunaíma*, conforme observamos quando de sua estréia <sup>124</sup>, deve ser encarado, *a priori*, como homenagem a Mário de Andrade, ao invés de fidedigna transposição cinematográfica do romance. Dessa rapsódia tropicalista-antropofágica, marco do movimento modernista de 1922, interessava antes de tudo a Joaquim Pedro o pretexto. Não constava de suas intenções meramente *adaptar* a aventura do herói “devorado pelo Brasil”: o cineasta visava, essencialmente, usar o romance para refletir sobre a desorganização da esquerda durante a ditadura militar e o entredeveramento de seus militantes antes e depois do golpe de 64. Nisto reside o traço distintivo de *Macunaíma*, sua originalidade em relação a filmes do período que, mais ou menos explicitamente, utilizaram a antropofagia como metáfora da reação da *intelligentsia* à violência militar.

Os títulos mais notórios dessa tendência são *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson, que respondia à truculência manifestando “fé na pureza do povo”, e *Pindorama*, que expressava por meio de alegorias a desorientação de Jabor ante a nova ordem. Esses filmes são antropofágicos mais em termos culturais que políticos. O *Macunaíma* de Joaquim Pedro opera de outro modo ao recorrer a elementos antropofágicos e tropicalistas com uma visada ideológica. Por isso concentramos nele (e em filmes afins, como *Os deuses e os mortos*, *O profeta da fome* e *Brasil ano 2000*) a abordagem da relação entre sincretismo cultural e ideologia política, revolução e antropofagia.

---

<sup>124</sup> José Carlos Monteiro. “Macunaíma” (Parafernália). In *O Globo*, Segundo Caderno, 5/11/1969.

**Antropofagia/chanchada.** A temática da antropofagia tem sido bastante estudada, entre nós e lá fora.<sup>125</sup> Na época áurea da chanchada, ainda não estavam em “grande moda” nem eram usadas e abusadas pela crítica as palavras “antropofagia” e “carnavalização”, acompanhadas de todas as suas famílias semântico-lexicológicas e empregadas como se representassem “idéias exegéticas” propriamente ditas. Meio século depois, críticos e pesquisadores incorporavam a suas estratégias analíticas os dois termos para designar não apenas uma práxis pitoresca mas um estado de espírito e uma ideologia estética, uma *forma mentis*. O “rito antropofágico”, entendido por Wilson Martins (1982, p. 70) como “absorção do inimigo sacro, para transformá-lo em totem”, não contém “ressonâncias humorísticas”. De acordo com a explicação da terminologia, antropófago vem do grego *antropo* (homem) e *phago* (“aquele que come”). No ato de comer, o homem busca assimilar partes de outra pessoa para apossar-se das qualidades que lhe pertencem. Por inferência, e no espírito do “pensamento selvagem” de Lévi-Strauss, onde “tudo vira tudo”, a bricolagem da chanchada é legítimo rito antropófago.

Na chanchada, a antropofagia seria uma atitude estético-cultural, que percorre o próprio processo de constituição do nosso cinema e da nossa literatura e que se caracterizaria pelo “encontro de um projeto nativo que se vira oprimido pela cultura do colonizador”. No caso do cinema, os críticos entendem que o processo chanchadístico “corroeu por dentro” as culturas hollywoodianas, não foi uma “pilhagem desavergonhada”. Ao carnavalizar as instituições, os chanchadeiros assumiram as potencialidades libertadoras e des-repressivas implícitas no riso. Nas chanchadas, o espírito paródico “é traço adquirido e extensivo, assimilado por osmose”, mas demonstrando uma consciência nacional. O paradoxo é dialético, alternativo e recíprocante, porque a Antropofagia, como manifestação da radicalidade brasileira respondia a “um impulso cosmopolita”, porém em termos de “tradução nativa”. Nessa perspectiva, a carnavalização antropofágica de *Macunaíma* adquire a característica de um espelho que reflete a imagem e seu duplo.

**Macunaíma, o filme.** Publicado em 1928, *Macunaíma* narra as aventuras de um “herói sem nenhum caráter”, paradigma do brasileiro de todos os tempos e de todas as regiões, que ama Ci, guerreira de sexualidade exasperante, e procura um amuleto

---

<sup>125</sup> Da vasta literatura sobre a antropofagia podem ser assinalados, entre outros, os valiosos estudos de Lúcia Helena, *Uma literatura antropofágica*, Rio de Janeiro: Cátedra, 1982; de Luciana Stegano Picchio, “Antropofagia: dalla letteratura al mito e dal mito alla letteratura”, separata de *Brasilianas*, II: 8, verão 1981; Guiomar Ramos, *Um cinema antropofágico?(1970-1974)*. SP: Fapesp/AnnaBlume, 2008; Giorgio Baratta. *Antonio Gramsci in contrappunto: dialoghi col presente*. Roma: Carocci, 2008; Valentino Gerratana, *Gramsci. Problemi di metodo*. Roma: Editori Riuniti, 1997

mágico. Através das peripécias de Macunaíma, há uma tentativa de definição da identidade nacional, dos aspectos sentimentais e cínicos, sensuais e ingênuos, mesquinhos e generosos de nossa gente. Obra híbrida, o romance se prestou a várias definições.<sup>126</sup> O próprio autor rotulou-a “história”, “romance folclórico” ou “romance poético” até caracterizá-la como “rapsódia”, no sentido de composição musical com temas populares e no sentido de narrativa que recolhe motivos fabulatórios tradicionais. Para Cavalcanti Proença, *Macunaíma* espelha uma realidade brasileira pluridimensional. Já Alfredo Bosi vê no romance uma *bricolagem*, na qual o autor usou livremente lendas indígenas e estilos narrativos. Mario Chamie o considerou “obra carnavalesca”, no sentido do avesso paródico estudado por Bakhtin. A técnica mista de sua composição levou Alceu de Amoroso Lima a chamá-la de “coquetel”, Florestan Fernandes de “mosaico”, Antônio Cândido de “romance da malandragem”. Darcy Ribeiro, enfim, considera a qualidade maior de *Macunaíma* o “dar expressão á alegria brasileira”.

Como transpor para o cinema essa obra que, como seu desvairado herói, “é trezentas”, numa multiplicidade desafiadora? Joaquim Pedro optou pela redução das estruturas do livro a seqüências-chaves – “Nascimento do herói”, “Amores precoces”, “Primeiras gracinhas” etc. Na transposição, a obra perdeu algo de sua amplitude de arquipélago em vista da liberdade tomada por Joaquim, seguindo, aliás, postulados do próprio autor de *Losango cáqui*. “Dar a um artista identidade eterna”, dizia o escritor, “será mera presunção, pois o que vale para as tendências e aspirações de uma época muitas vezes se tornam defeitos em outra”. Assim, caminhando livremente nos passos de Marx e Mário, Joaquim Pedro filma macumbas, guerrilhas urbanas, comícios e bacanais, expondo os sincretismos brasileiros e o entredevoramento da esquerda.

Nessa caminhada não faltam excitação, humor e invenção. A câmara acompanha os personagens e registra as situações sempre à distância, mas capta episódios líricos, sarcásticos e pungentemente grotescos. O todo é dialeticamente articulado, sem dissonâncias. Talvez uma explosão de humor e protesto esvaziasse o significado da lição de vida que o filme propõe. Por isso sua opção foi seguida até o fim com coerência ideológico: descrever a trajetória de Macunaíma em busca da nossa consciência coletiva e da esquerda às voltas com seu dilaceramento. A esquerda, segundo o diretor, enquanto era devorada pela direita, treinava e se purificava pela antropofagia, “canibalismo dos

---

<sup>126</sup> Ver o ensaio de Leyla Perrone-Moisés “*Macunaíma* e a “entidade nacional brasileira”, in *Vira e mexe nacionalismo: paradoxo do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

fracos”. É nessa linha que está o sentido profundo do filme, que confere um tom burlesco-grotesco à emulação do entredevoramento político-ideológico.

**Convulsão ideológica.** Para Joaquim Pedro, o processo de criação de *Macunaíma* foi penoso, ideologicamente e esteticamente. Primeiramente, teria que resistir à tentação de domar o livro através da compreensão política. Nesse ângulo, o empecilho consistia no fato de que, conforme Leyla Perrone Moisés (2007, p. 202), Mário de Andrade era avesso a nacionalismos apoteóticos, seja o ufanista (dos movimentos Verde-Amarelo e Anta, integralistas) ou o pessimista (de Paulo Prado, autor do *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, a quem o escritor dedica sua rapsódia). Mário de Andrade também abominava o nacionalismo em arte, porque “o artista verdadeiro é um indivíduo livre”, e se confessava enojado quanto à “nacionalização artística de nossos processos de ser, de sentir e de exteriorizar”. Para ele, a “manifestação mais legítima do nacionalismo artístico se dá quando esse nacionalismo é inconsciente de si mesmo”, sem imposição de norma estética.

Na leitura de *Macunaíma*, Joaquim Pedro não encontrou elementos que lhe permitissem “ideologizar” politicamente o livro. Angustiado, desistiu de subsumir “um material explosivo numa cartilha ideológica primária”<sup>127</sup>. Na busca de alternativas, voltou-se para a problemática propriamente cinematográfica, onde procuraria sintonizar sua visão do “herói sem nenhum caráter” com a de outros “heróis” da nossa cena política. Também aí Joaquim Pedro defronta outro obstáculo: a abordagem do heroísmo num Brasil em convulsão política. Os “candidatos ao heroísmo” estavam sendo aniquilados ou cumpriam o primeiro ano de exílio. Ainda assim, para o cineasta a discussão sobre a figura do herói era necessária, pois era visível um processo de autofagia entre a esquerda brasileira. Depois da derrota de 1968, muito mais que depois do golpe de 64, a oposição estava em fase de autocrítica e reflexão para poder se recriar. Nesse sentido, o livro continha elementos sugestivos, revela Joaquim Pedro:

[...] Sua característica antropofágica como ato de resistência ao invasor era um elemento do cotidiano na década de 60. Essa espécie de devoração do homem pelo homem ocorria de parte do ocupante desenvolvido contra o subdesenvolvido. O Brasil comia os brasileiros. O filme seria uma forma de levantar essa questão na consciência das pessoas. (ANDRADE, 1978)

---

<sup>127</sup> “O herói vai ao cinema”. Depoimento a Maria da Paz Rodrigues. *IstoÉ*, 5/7/1978.

Partindo desse approach, da sua interpretação da “rapsódia antropofágica” como forma de resistência cultural e política, de contestação ao colonialismo e ao servilismo, Joaquim Pedro pôde compor, finalmente, a matéria (o tema) do filme. Restava a escolha da forma apropriada (se alegórica, metafórica ou simbólica) para traduzir a problemática da esquerda. O diretor encontrou o tom apropriado após equacionar os elementos caóticos do romance e estabelecer seu conceito sobre o personagem e o País: “Macunaíma se defendia de uma terra que come as pessoas. Era anticristão, o contrário do herói idealizado pela classe dominante. Mas um herói contemporâneo, internacional, de nossa gente”. Essa questão do heroísmo interessava ao cineasta tanto quanto problemas como nação, identidade, engajamento, conscientização.

No entanto, em *Macunaíma* a questão da identidade nacional vinculada ao binômio civilização/barbárie mobiliza Joaquim Pedro menos que a problemática do heroísmo e da derrota. Há motivos para isso, pois a história do País parece flexionada por ascensões e quedas de “heróis da nossa gente” – a queda do indígena, primitivo dono da terra, dizimado na colonização; a derrota do negro, força escrava deglutida no curso “civilizatório”; e enfim a derrota da *intelligentsia*, do intelectual heróico que participou da maioria das lutas pela emancipação nacional e acabou dilacerado pelas suas contradições. O filme, sem emulação apoteótica, une todos esses derrotados: numa passagem irônica, Joaquim coloca o Macunaíma vestido de verde-amarelo e embalado pelos acordos do hino ufanista de Villa-Lobos *Desfile aos heróis do Brasil*.

**Estética de deuses e mortos.** Com total “liberdade de invenção”, Ruy Guerra analisa em *Os deuses e os mortos* (1970) uma situação histórica peculiar na região leste do Brasil, na década de 1930: a luta pela terra no Sul da Bahia. A contextualização remete ao momento em que clãs de grandes coronéis disputam o controle da economia cacaueteira, a essa altura em crise devido à política de preços praticada pelos ingleses no mercado internacional. Na disputa intervém uma personagem enigmática – um aventureiro sem nome, seis vezes baleado, que exhibe no corpo as marcas de um passado turbulento. O Homem acirra as paixões e os ódios dos contendores, levando-os a um banho de sangue que não o poupará. Ruy, com a colaboração de Paulo José e Flávio Império, no roteiro, elaborou uma intriga cuja ressonância se efetiva nos planos político, social e existencial. A complexidade da obra desafia uma interpretação linear, já que,

como sublinha José Carlos Avellar (1971),<sup>128</sup> as imagens não se organizam segundo a ordem da mesma realidade em que vive os espectadores.

De fato, o espectador procura em vão nas imagens referentes concretos da paisagem social e humana do cacau, para compreender os desdobramentos das situações e a natureza das personagens. Com determinação, Ruy Guerra não “naturaliza” o que encena, para conferir sentido esclarecedor aos gestos, falas e ações dos tipos humanos, que, em sua maioria, são designados, segundo a tradição simbólica, como entidades: o Homem, a Louca, a Dona do bordel, o Homem de Branco, o Tocaieiro. Os tipos são cifras, à primeira vista intraduzíveis. E a ideologia também seria igualmente cifrada - ou opaca.<sup>129</sup> Na verdade, o sentido de *Os deuses e os mortos* está oculto, não se desvenda facilmente segundo as exigências da comunicação da “mensagem”. (O meio é a mensagem, já dizia Marshall McLuhan). O texto fílmico nunca se expõe *normalmente*: ora desaparece, ora confunde, ora inverte o sentido do mundo representado. Os personagens – expressões (ou cifras) de um mundo invertido – são instrumentos da dialética demonstração do diretor, que vai de um pólo a outro da narrativa (sempre com a ajuda de uma câmara prodigiosa em seus movimentos pelo décor) para concretizar com originalidade sua reflexão sobre a autodestruição humana e a luta pelo poder. Esse seria, então, o sentido do filme em toda sua convulsão alucinatória.

Apesar da originalidade estilística, *Os deuses e os mortos* suscitou críticas ao seu desequilíbrio estrutural, ao descompasso entre o estético, o social e o cultural. Ruy parece conferir maior dimensão à luta pelo poder (elemento transcendente) que ao problema no mundo humano do cacau (elemento contingente). Essa opção só frustra quem esperava uma esquemática dramatização de conflitos à maneira do Jorge Amado de *Terras do sem fim*. No pólo ideológico, o filme é pura dialética – a tomada de consciência pela exacerbação dos sentidos (Brecht + Artaud). Na fulguração visual (grandes planos hieráticos, silhuetas dos personagens corais, exuberância do décor, originalidade nos figurinos) e na mescla de elementos antropofágicos e tropicalistas (a ritualidade mágica, a liberação do inconsciente), *Os deuses e os mortos* evidencia seu sincretismo profundo – e não por acaso o filme é ambientado na Bahia, matriz da nossa formação cultural, de uma “nacionalidade” marcada pela influência determinante de elementos africanos e indígenas. Tudo isso é interpenetrado pela imaginação de um

---

<sup>128</sup> In *Jornal do Brasil*, 10/9/1971.

<sup>129</sup> Cf. Paulo Perdígão, in *Fatos&Fotos*, 23/9/71.

cineasta seduzido pelo poder da imagem e pouco propenso a concessões na representação de uma problemática aparentemente distanciada da atualidade.

As supostas incongruências estético-ideológicas de *Os deuses e os mortos* foram atribuídas a filmes de outros cineastas de esquerda (sem militância comunista), nesse período: *Brasil ano 2000* (1968), de Walter Lima Júnior, *O profeta da fome* (1969), de Maurice Capovilla, e *Proezas de Satanás na vila do leva-e-traz* (1967), de Paulo Gil Soares. Ao invés de reinterpretar o passado, como Ruy Guerra, Walter Lima nos projeta no futuro (o século XXI) para satirizar, em tom de fábula tropicalista, o “milagre brasileiro”. Na ambição de sair da vereda percorrida por outros cinemanovistas (a favela, o sertão), o diretor se lança em “uma experiência sincrética da psicologia brasileira, da vida brasileira, do comportamento humano brasileiro e, por extensão, também do Terceiro Mundo latinizado”. Assim como em *Os deuses e os mortos*, os personagens da alegoria de *Brasil ano 2000* não têm nomes – são cifras (a Moça, o Repórter, o Filho, a Mãe, o General, o Homem que Protesta), signos de um mundo absurdo (a cidadezinha de Me Esqueci vivendo a frenética expectativa do lançamento de um foguete interplanetário, com a presença de um General, emblema do AI-5), de uma realidade às avessas (a contradição entre um Brasil imerso no atraso e sua megalômana pretensão primeiro-mundista, metaforizada no foguete).

Na visão irônica de Walter Lima, o Brasil do século XXI continuará a ser um cenário pleno de contradições. O futuro não é promissor. Os pequeno-burgueses continuarão bem pequenos, com sua mesquinha visão-de-mundo; a família manterá sua condição de núcleo de apoio da sociedade, com todos os seus condicionamentos moralistas, conservadores; a luta de classes se resolverá em explosões repentinas de cantorias e danças, com a efervescência do temperamento latino se sobrepondo ao desalento dos personagens num mundo sem esperança. Embora a narrativa tenha sido situada no “futuro” e as situações se revistam de um *non sense* meridianamente surrealista, a fabulação de Walter Lima não tem, a rigor, conotações visionárias. A mistura de *science fiction*, teatro-revista, chanchada e sátira flexionada pela metalinguagem tropicalista não configura, propriamente, uma corrosiva prospecção futuroológica – o “ceticismo utópico” de um artista lúcido -, mas uma submissão ao desencanto que começava a contaminar os espíritos nesse momento da nossa história.

Já em *O profeta da fome*, Maurice Capovilla retoma elementos de *Brasil ano 2000* e *Macunaíma* e os articula segundo os preceitos da “Estética da fome” de Glauber Rocha para nos propor, também em tom de fábula, uma reflexão sobre a miséria

tricontinental. No começo da narrativa, somos trazidos dos céus para a Terra (como Marx recomendava aos filósofos alemães que fizessem). Lá em cima, os astronautas estão pisando na Lua. Lá embaixo, um faquir está plantado no solo, preso à sua condição primitiva. Séculos sem conta separam a fome do faquir da superioridade que elevou os outros aos céus. É essa disparidade, “contemporaneidade do não-coetâneo”, contradição trágica em nosso planeta de riqueza e miséria que Capovilla analisa em *O profeta da fome*, empregando uma linguagem simbólica para representar “a realidade das necessidades primárias do homem do Terceiro Mundo”. “Mas, na passagem violenta entre o velho mundo do circo e da fome no interior, que subsiste dramaticamente ou pateticamente<sup>130</sup>, e o outro mundo astronáutico, que está nascendo a despeito de qualquer miséria, o faquir/profeta não tem fôlego para gritar bem alto sua mensagem. Um corte abrupto opõe em seguida o faquir e um domador.

Capovilla estruturou sua parábola em um prólogo e dez capítulos, que orbitam em torno da fome: “Nem só de pão vive o homem”, “Crescei e multiplicai-vos”, “Comei-s uns aos outros”, “Olho por olho”, “A paixão do incrível sofredor”, “A tentação do demônio”, “Atualidades do velho mundo”, “Industrialização da nobre arte de assar fome”, “Devagar com o andor” e “De hora em hora, Deus piora”. Nos títulos dos capítulos transparece de modo desordenado, exasperado e agressivo o espírito da antropofágica investigação de Capovilla. Da realidade do Brasil miserável, contraditório, o diretor extrai a matéria-prima para a narrativa (a via crucis de artistas mambembes liderados por um faquir e um domador, e guiados por cantador cego através de uma espécie de *no man’s land* tropical); das lições cinestéticas de Glauber, ele assimila o método de problematizar o Real “como um acontecimento trágico, e não como um elemento formal do campo de sua pesquisa”. Neste sentido, entre carências e hesitações, *O profeta da fome* se impõe como experiência original, uma variação do *realismo crítico* praticado nos primeiros tempos do Cinema Novo (sobretudo em *Os fuzis*) e que somente teria equivalente em algumas obras alegóricas do Leste Europeu e na “poética da crueldade” de Pasolini.

---

<sup>130</sup> Pasolini, no episódio “La ricotta” (que integra o longa *Rogopag/Relações humanas*, 1963), trata a questão da fome sob um ângulo irreverente, satírico. O ambiente em que transcorre a ação não é o de um país miserável, mas o da opulenta Itália, onde um pobre-diabo, figurante de um épico religioso (sobre Cristo), aceita ser crucificado em troca de queijo para saciar sua fome e da família. O faminto personagem morre, de fato, empanturrado de ricota. Em *O profeta da fome*, Capovilla alude de novo a Pasolini: a seqüência da Terra vista da Lua, que encerra o filme, remete-nos a “La Terra vista della Luna”, episódio do diretor para o longa *Le streghe/As rainhas* (1966).

Na encenação dessa parábola sobre o sofrimento que se evade no misticismo (o culto em torno do faquir/santo), e sobre o subdesenvolvimento que se compraz com a alienação (a metáfora sobre a “divinização” de Pelé ao fazer seu milésimo gol), Capovilla recorre de certa maneira a uma estratégia visionária ao alternar climas lunares e climas diurnos. Essa alternância se evidencia na disparidade de estilos (expressionismo, naturalismo, realismo) e na simbolização tipológica (entendida como *nomeação* dos tipos). Capovilla só nomeia alguns personagens, aqueles que definem o espírito da parábola: o faquir Alikan e sua mulher, Maria, e uma autoridade religiosa, Dom José. Os outros são signos ou cifras: o Domador, o Padre, o Cantador, o Delegado, o Soldado, o Mágico... Com essa estratégia e a impressionante mistura de realismo e absurdo na *mise en scène*, o diretor se dispensa maiores explicações sobre a “mensagem” do filme. Não precisa operar uma “inversão do mundo” para expressar o sentido: o mundo representado já está invertido, de “cabeça para baixo”, como na desumana luta pelo pão-de-cada-dia, desde os confins do País até às metrópoles.

### 3.8. A política como fantasmagoria

[...] A consciência pode realmente imaginar ser outra coisa diferente da consciência da práxis existente, representar algo realmente sem representar algo real. [Mas] os homens [só] desenvolvem a consciência no interior do desenvolvimento histórico. [...] Só a partir de então, a consciência está em condições de emancipar-se do mundo e lançar-se à construção da teoria, da teologia, da filosofia, da moral etc. “puras” – Marx e Engels.

As imagens são símbolos que vêm das profundezas obscuras da vida social, do arcaico, do tempo passado, mas nunca completamente passado, uma vez que ele conserva esse poder eminente, nem memória, nem morte – o poder simbólico – Henri Lefèbvre.

As ideologias são *fantasmagorias* que envolvem ao longo da história intelectuais, povos e nações. A partir desta abrangente conceituação de Daniel Pécaut<sup>131</sup>, que não se dissocia essencialmente das teorizações de Marx e Engels, iremos verificar em que medida *fantasmagorias* ideológicas impregnam a consciência de três cineastas da década de 1960 (Carlos Diegues, Gustavo Dahl, Maurício Gomes Leite) e como interferem em seu projeto: materializar em imagens as perturbações de indivíduos e/ou grupos sociais às voltas com a política em diferentes momentos da história brasileira

<sup>131</sup> Cf. Pécaut, *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

recente e passada. Os três diretores lidam, respectivamente, em *Os herdeiros* (1968-69), *O bravo guerreiro* (1968) e *Vida provisória* (1969) com política e poder, inquietações intelectuais e frustrações existenciais. Remexem armários aonde foram encerrados fantasmas da história do País. Ressaltam a “necessidade orgânica e moral” de o Cinema Novo expor “a face louca da miséria” e “a neurose do desamparo” na conjuntura de 1968. Procuram, enfim, uma linguagem fílmica apta a traduzir as complexidades do real. As propostas desses filmes e de seus autores são flexionadas por uma ideologia de esquerda e uma forma de consciência que deveriam colocá-los no pólo oposto ao das *fantasmagorias* e das deformações da realidade do cinema mistificador. Mas, como sublinha Marx sobre a questão da consciência: “Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”. Nessa linha de raciocínio, demonstraremos como os pensamentos e as ações dos personagens desses filmes são determinados por uma ambigüidade que confunde a consciência de seus autores.

Numa perspectiva totalizadora, vamos investigar determinações essenciais (ideológicas, estéticas) capazes de explicar tanto as formas desses filmes quanto as condições e os efeitos de sua manifestação. Isso significa antes de tudo examinar o sentido do *fantasmagórico* que envolve a ideologia de Diegues, Dahl e Gomes Leite. Esse *fantasmagórico*, esclareçamos, não nos remete *apenas* àquela modalidade de entretenimento que fascinou a Europa entre os séculos XVII e XVIII com “ilusões tecnicamente engendradas, da ótica e do olhar humano” (FILINTO, 2006, p. 108)<sup>132</sup>. Esse fenômeno tem importância histórica, decerto, pois imagens de espectros associadas aos aparatos audiovisuais povoam desde há muito tempo o espaço midiático do cinema. Mas, ao invés de examinarmos somente os aspectos culturais do fenômeno fantasmagórico, vamos considerá-lo também sob o ângulo psicanalítico e sob o ângulo ideológico. Quer dizer, das circunstâncias que levaram e levam os homens a mergulhar no “mundo de imaginação e de fantasia” criado pelos dispositivos imagéticos.

Uma explicação preliminar pode ser localizada nessa passagem de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (1848) em que Marx diz que em épocas de crise os homens, embora pareçam “ocupados em se transformar eles próprios e em transformar as coisas, em criar o inédito”, evocam receosamente os espíritos do passado, pedem-lhes emprestados nomes, palavras de ordem, vestimentas “para surgirem no novo palco da

---

<sup>132</sup> Erick Filinto. “O espectro na sala de estar: as imagens e o imaginário tecnológico da fantasmagoria”. In: *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibermídia*. Denize Correa Araújo (org.). Porto Alegre: Editora Sulina, 2006, p. 108.

história sob esse disfarce respeitável e com essa linguagem de empréstimo”. Isto é, os filmes em questão recorrem a simulacros para abordar as contradições do real e da história. Tais observações, que recordam as reflexões de Feurbach reduplicadas por Guy Debord e Jean Baudrillard, referem à nossa interpretação de *Os herdeiros*, *O bravo guerreiro* e *Vida provisória* segundo o esquema da ideologia do *fantasmagórico*.

**O fator mitológico.** Com o mesmo *modus interpretandi*, nos remeteremos também a expressões mitológicas perceptíveis nesses filmes - como *Eros* e *Thanatos*, na sua caracterização de desejo e revolução, de regeneração política e pulsão de morte; e igualmente, para fechar o ciclo mitológico, abordaremos também o *Ethos*, esse “gênio protetor do ser humano” (Heráclito), entendido *latu sensu* como “conjunto das inspirações, dos valores e dos princípios que orientam as relações humanas na natureza e na sociedade”. Esse *Ethos*, como toda ética, nasce de uma nova ótica, de um mergulho profundo na experiência do Ser, de uma nova percepção do Todo.

Quais as relações precisas destes filmes com os mitos? Várias, como demonstraremos, depois de uma breve explanação sobre os significados do mito. Em termos de sentido, de “significação”, o discurso mítico corre paralelo ao discurso ideológico: não competem, se comunicam, se completam.<sup>133</sup> Em dois dos filmes examinados (*Os herdeiros* e *O bravo guerreiro*), tem peso significativo a interação do ideológico, enquanto visão do mundo, e do mítico, enquanto determinação inconsciente do comportamento. Na perspectiva antropológica (Lévi-Strauss), o mito é manifestação simbólica da estrutura profunda de sociedades, de seres humanos. Já na perspectiva estética, o mito aparece como “um componente essencial da criação” artística (Fischer) ou como “a própria função da arte” (Garaudy). Ambas as definições<sup>134</sup>, invocam expressamente o marxismo pois, como sublinha Garaudy, em Marx o mito é “um momento de trabalho” em sua exegese filosófica e não remete unicamente a enigmas do passado, ao inconsciente do indivíduo, ao cosmos: ele traduz igualmente conflitos e lutas do ser humano para entender a realidade em que vive, no *hic et nunc*.

---

<sup>133</sup> Arthur da Távola. *Comunicação é mito: televisão em leitura crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. A comunicação entre os homens retoma da mitologia grega seis elementos: o *logos*, o *Eros*, o *ethos*, a *psyche*, o *theós* e o *pathos*. O *logos* é a necessidade de conhecimento, ordenação, conceito. O *ethos*, o princípio do suplício ético (o de Tântalo) do indivíduo quando em ação no mundo. *Eros*, o princípio do amor. *Psyche*, o princípio do psiquismo, da instância anímica. *Theós*, o princípio da divindade. E o *pathos* que vem a ser a inevitável tensão do ser humano sempre incompleto, reduzido no todo ou parte, herança de taras e loucuras (no mito cristão, o pecado original, e no grego, os males da caixa de Pandora).

<sup>134</sup> Cit. em “Marx et le mythe”, Claude Prévost, *Littérature, politique et idéologie*. Paris: Éditions Sociales.

O conflito mitológico pode, por conseguinte, representar embates reais do ser e da sociedade. No entanto, há enfoques rigorosamente fundados na razão que rejeitam a importância do mito, consignando-o ao plano do irracional. Certamente que as obras gregas sobre o mito não fazem colocações conscientizadoras do conflito social básico (a luta de classes). Seria abusivo exigir tal colocação do teatro de uma sociedade cujas questões de classe tinham outra natureza. Nem por isso se pode chamá-las de reacionárias: dentro do marco de reformas possíveis de comportamentos, atitudes e crítica à ambição desenfreada ou à ganância, as tragédias (de Ésquilo, Eurípedes e Sófocles) e as comédias (de Aristófanes) situam-se em um nível que, ideologicamente, seria qualificado de “reformista”. À primeira vista, o conflito mitológico, por ser universal, existencial e pessoal parece minimizar o dado concreto da sociedade ou grupo no qual se processa. Mas, paradoxalmente, e Marx percebeu isso, reside nesse “alheamento” o segredo de sua força, de sua permanência. Atendo-se transversalmente ao contexto histórico, o mito envereda por uma simbologia dos impulsos humanos mais profundos. Nessa simbologia estão as latências, os emblemas, signos, marcas, espelhos, alegorias, estereótipos e demais representações da condição humana.

Da mitologia, passemos a uma problemática psicanalítica que servirá para contextualizar a *analogia da ideologia com fantasmagoria* noutra perspectiva. Mitologia, fantasmagoria e fantástico são elementos-chave do discurso ideológico sobre o funcionamento psíquico. O entrelaçamento desses tópicos na hermenêutica psicanalítica se origina de uma releitura contemporânea do famoso ensaio de Freud *Das Unheimliche* (O estranho), um texto aliciante o suficiente para justificar extrapolações tanto na esfera do estético (da literatura, do teatro, do cinema) como na esfera da própria psicanálise. Embora Freud não tivesse levado adiante a fecunda análise do *Unheimliche*<sup>135</sup>, vários de seus seguidores a usaram – e continuam a usá-la – para explicar as criaturas e o mundo do *fantástico* por meio da psicanálise.

No entanto, não é o *fantástico* que importa aqui, mas o *fantasmático*, que é outra coisa. A distinção entre *fantástico* e *fantasmático* pode ser complicada, mas é essencial em nossa exposição. Na fórmula proposta por Jean Bellemin-Noël (1972)<sup>136</sup>, o *fantástico* é um “modo de contar” que difere do *realismo crítico* ou da *alegoria*. Ademais, o *fantástico* não pode ser confundido com a categoria do *fantasmagórico* que,

<sup>135</sup> O texto foi incluído nos *Ensaio de psicanálise aplicada*. Ver Sigmund Freud, *Obras psicológicas completas – Edição Standard (Vol. XVII – 1917-1919)*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

<sup>136</sup> Sobre esta questão, ver Jean Bellemin-Noël. “Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gauthier)”, in *Littérature*, n. 8, dez. 1972, p. 3. Número especial sobre “Le fantastique”.

na etimologia psicanalítica, é definido como “arte de convocar fantasmas para a cena pública”, processo que Freud chama de “incerteza intelectual”. Essa “incerteza intelectual” diz respeito a fenômenos insólitos ou perturbadores: uma experiência imaginária, um sonho, uma alucinação. Mas nos filmes que examinamos aqui os inquietantes estados de espírito vivenciados pelo heróis/narradores não são problematizados como acontecimentos “fantásticos”, à primeira vista inexplicáveis. O que causa problema, que amedronta, que angustia é a realidade – uma realidade ambígua que desorienta, traumatiza e enlouquece. É certo que em determinados momentos os heróis desses filmes perdem o sangue-frio, a lucidez. Mas essa perda do autocontrole não decorre de causas “sobrenaturais”, “fantásticas”, e sim da incapacidade de os heróis escaparem do *Unheimlich* (o “monstro”? o “sistema”?) - e da dificuldade de os diretores representá-los por outro modo que não seja o da alegoria<sup>137</sup>.

**O bravo guerreiro.** Em *O bravo guerreiro*, para aludir ao “monstro”, para sugerir sua “presença”, Gustavo Dahl<sup>138</sup> adotou um “particular” procedimento retórico: ao invés de exposição por imagens, exposição por palavras, palavras, muitas palavras. Mas as palavras perdem sua dimensão retórica, persuasiva, se não houver adequação entre significação e designação. Daí o filme estar repleto de espaços vazios, num descompasso entre o dito e o não mostrado. Ou seja, tudo é *fantasmático*. Vejamos agora o significado desse termo. No vocabulário da psicanálise, o termo *fantasmático* nos remete a *fantasmas* (personagens, coisas, arrancados dos lugares onde estão escondidos) e a acontecimentos imaginários (ações e situações nascidas da imaginação). Na esfera desse *fantasmático*, as personagens e as situações parecem imitar seus homólogos da realidade cotidiana. Mas, à sua maneira, eles têm “existência”, conforme Freud admite ao mencionar um “fantástico cotidiano” (*unheimlich*) convivendo com o fantástico saído da imaginação artística. Segundo Freud, o que é arrastado para a cena para ser exposto é o que foi reprimido, devolvido ou abandonado pelo Ego no seu inconsciente. Mas existe um “estranhamento inquietador” que não pode ser

<sup>137</sup> No cinema contemporâneo, a mais impactante representação do “monstro” pode ser vista em *Possessão* (1981), no qual o polonês Andrzej Zulawski simboliza a ocupação do corpo e do espírito ocidental na Guerra Fria imaginando uma figura literalmente monstruosa.

<sup>138</sup> *O bravo guerreiro* assinala a estréia no longa-metragem de Gustavo Dahl, que tinha 30 anos à época. Anteriormente, fez os curtas *Dança macabra* (1962) e *Em busca do ouro* (1964). Ele cursou a cadeira de Direção no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma e a de Cinema Etnográfico no Museu do Homem, em Paris. Foi montador de *Integração racial* (Paulo César Saraceni) e *A grande cidade* (Carlos Diegues). Fez críticas e artigos no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

representado - é irrepresentável.<sup>139</sup> O *fantasmático* poderia ser “visto” então como o “monstro” que se deve esconder, que não se pode mostrar: esse “monstro” seria a política *real*, assombrosamente perturbadora. Em *O bravo guerreiro*, Dahl arrisca-se a desvendar a cara do *Unheimlich* ao visualizar seu *fantasma* - um parlamentar engajado na causa do trabalhador, um político idealista e honesto, desorientado e equivocado.

Dahl parece acreditar na possibilidade de iluminação da zona escura desse idealista de esquerda e do mundo fantástico da política. Com um discurso racional, o diretor tenta penetrar na psique do personagem (o deputado Miguel Horta) e no imaginário de uma categoria ideológica (o partido político). No ato de decifrar o inconsciente e o imaginário da galeria de tipos humanos postos na tela, o cineasta procura uma forma que traduza simbolicamente o conteúdo. A estrutura da narrativa e a tipologia dos personagens não têm similares com as de outros filmes sobre as “ilusões perdidas” da esquerda (*Os herdeiros*, *Fome de amor*, *Terra em transe*). No filme de Dahl, o que vemos são “fantasmas”<sup>140</sup>. Esses “fantasmas” são, com efeito, cenários e materiais reconhecíveis como figuras e atividades políticas somente por uma vaga analogia com a realidade. Quer dizer, o político e a atividade política não constituem manifestações reais da super-estrutura, mas representações *fantasmáticas* das pulsões de um Ego (o deputado) e de um Super-Ego (a categoria parlamentar, sindicatos etc.). O que o diretor nos mostra não é, a rigor, a consciência em crise (ou “a canalha em crise”, como ele diz), porém a deformação de uma visão de mundo (quer dizer, do cineasta com sua desleitura desmobilizadora, derrorista sob a aparência de lucidez).<sup>141</sup>

O *fantasmático* se converte na realidade primordial e última, desvirtuando um eventual sentido progressista do filme (a denúncia da corrupção, o desmascaramento do sistema). Esse fenômeno se verificou em vários filmes de esquerda em que a ideologia da resignação aflorou do inconsciente de seus autores e inverteu às vezes o sentido da representação. De nada vale a *bela forma* com uma significação ambígua, duvidosa. No entanto, vistos sob a perspectiva do *fantasmagórico* – um *fantasmagórico* disfarçado por trás de uma trama político-existencial e um formalismo astucioso -, filmes como *Os herdeiros*, *O bravo guerreiro* e *A vida provisória* não deixam de ter uma “significação

<sup>139</sup> A questão é simples e ao mesmo tempo complicada, como assinala Hélène Cixous, em seu artigo “La fiction et ses fantômes”, in *Poétique*, n. 10, 1972, ao insistir na gênese e na estrutura do texto freudiano sobre o *unheimliche* em suas relações com a questão da ficção ou da escritura.

<sup>140</sup> No seu *Vocabulaire de la psychanalyse*, Laplanche e Pontalis definem o *Fantasma* como “cenário imaginário onde o sujeito está presente e que figura, de maneira mais ou menos deformada por processos defensivos, a realização de um desejo e, em última instância, de um desejo inconsciente.”

<sup>141</sup> Ver a propósito Jean-François Lyotard, em *Discours, figure*, Paris: Klincksieck, 1971, p. 210 a 360.

profunda”. Essa “significação”, manifesta ou latente, revela contudo o inverso do que seus autores pretendiam, pois desvenda a incômoda verdade do inconsciente – e essa verdade não exprime um pensamento marxista, mas um sentimento romântico, a pulsão de artistas com “a consciência em crise” ou com uma “falsa consciência”.

O *fantasma* Dahl é o sintoma das contradições ideológico-políticas de uma determinada situação histórica (o período anterior ao AI-5). Visto nesta perspectiva, *O bravo guerreiro* reflete sintomaticamente a tensão, a oposição entre as forças do desejo (militância, impulsos revolucionários etc.) e as da repressão (acomodação, compromissos) na moldura de uma ficção da política nacional. Em *O bravo guerreiro*, o *fantasmático* irrompe com intensidade, mas, ao contrário de *Os herdeiros*, não provém do passado remoto, de mundos espectrais: seus fantasmas se situam na realidade imediata, no mundo da política. Gustavo Dahl trata de atividade partidária, de conflito de classes, de ilusões perdidas: a *via crucis* de um jovem deputado da oposição, Miguel Horta, que muda de partido para se infiltrar no governo, achando que só dentro do poder é que poderia fazer alguma coisa pela causa pública, pelos oprimidos e pelo povo. Dahl representa esse parlamentar como voz racional, como um aliado das classes dominadas, um político empenhado em confrontar as classes dominantes consoante idéias postas em circulação pelo PCB (as teses das alianças).<sup>142</sup> O diretor dramatiza os vaivens de Miguel Horta, sua ambígua consciência da luta revolucionária, reduzida a um processo de autoconscientização que só eventualmente aponta no sentido de uma ação concreta e eficaz contra a classe dominante.<sup>143</sup>

O jovem político, com seu ideário “um tanto abstrato e sua rígida visão da vida”, é movido pela crença do interesse comum, da solidariedade de classes. No começo, pelo que sugere a narrativa, essa ilusão é verdadeira, apóia-se na estratégia da *infiltração* (a troca de partido para “defender o povo”, por dentro). Quando essa ilusão se revela falsa (no confronto de uma situação concreta, uma disputa sindical), Miguel Horta desiste de

<sup>142</sup> Em meados dos anos 60, o PCB preconizava a união das forças comunistas com as da burguesia nacional e de outros setores progressistas que, juntos, promoveriam uma revolução democrático-burguesa, “etapa necessária para a emancipação da classe trabalhadora” e a instauração do socialismo no Brasil. Sobre o PCB nesse período há uma farta literatura, mas trabalhamos aqui com dados fornecidos por Marcelo Ridenti, em *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

<sup>143</sup> A classe revolucionária alegorizada no filme parece representar todos os setores não-hegemônicos (trabalhadores, intelectuais, pequena-burguesia), “a massa inteira da sociedade diante da única classe dominante” (os partidos conservadores, as oligarquias, o regime político). Essa classe revolucionária pode assumir essa condição (de vanguarda) porque “seu interesse realmente ainda coincide com o interesse coletivo de todas as demais classes não-dominantes”. Por isso, sua vitória pode colocar esses indivíduos na “condição de se elevar à classe dominante” enquanto sua derrota significará a preservação do *status quo*. Ver Marx e Engels, *A ideologia alemã*, São Paulo: Boitempo, 2007, p. 49.

lutar pelos trabalhadores e se suicida. O gesto suicida é contraditório, pois a facção que o apóia e que ele representa sai vitoriosa no confronto. Como explicar isso? É que o que move o suicida é um desgosto individualista, a frustração de quem, de fato, não acredita na validade e na justeza da luta revolucionária – com ou sem a estratégia da infiltração. Miguel Horta é um *fantasma* da política, um indivíduo que busca a mística da pureza – na atividade parlamentar, no povo, na revolução.

Ao tomar a parte pelo todo, Dahl dimensiona uma questão tópica, local, para dar-lhe uma significação mais ampla. Os personagens não são símbolos, mas figuras alegóricas. Alegorizada, a problemática da luta política é convertida na expressão do grande embate nacional. Miguel Horta é uma ficção, assim como os partidos, que têm nomes fictícios. As discussões carecem de realismo, situando os assuntos na esfera das abstrações. Sem condição de resolver as contradições do herói, Dahl o suicida. Nega a vida. Ora, como observa Marx, “o primeiro pressuposto de toda a existência humana e também, portanto, de toda a história, [é] o pressuposto de que os homens têm de estar em condições de viver para “fazer história”. [...] Para Marx, esse é um fato fundamental a ser observado em qualquer concepção histórica. Dahl não o observa, dado que “o espírito puro” do herói está contaminado desde o início pela “maldição” da matéria impura que é a atividade política, a relação social com outros homens cheios de fraquezas e limitações. Por isso, *O bravo guerreiro* parece obra de aristocrata, de um cineasta que se coloca platonicamente no plano da metafísica.

Esse distanciamento do mundo concreto das “relações impuras” se manifesta na forma de uma linguagem de ruptura. Dahl constrói seu filme sem atentar para a necessidade de uma comunicação franca com o espectador. *O bravo guerreiro* é um filme literalmente “inconsumível”. [Daí a explicação para sua desastrosa exibição – a menor bilheteria na primeira fase do Cinema Novo.] Com uma linguagem que extrapola em matéria de hermetismo, o cineasta deixa claro que fazia o filme para ele alguns *happy few*, e não para o grande público. Trata-se de uma dupla contradição: Dahl sempre advogou em prol do cinema de mercado, comunicativo, consumível. Por outro lado, privilegiava a expressão clara, o raciocínio cartesiano. Ao rejeitar a comunicação e a clareza, deixou de lado também um preceito valioso – o de que a linguagem é consciência real, prática, e que existe para permitir o intercâmbio entre os homens.

Para concretizar a idéia da falência da palavra na ação política, Dahl utiliza um quase obsessivo catálogo de contencões, depurando tudo o que não diga respeito diretamente ao essencial: a primazia da palavra inerte. Assim, a narrativa é concentrada

quase inteiramente em planos fixos, “conceituais”. Todo o aparato visual (!) e rítmico se reduz o tempo todo à ilustração das falas e curtos intervalos. Contraditoriamente, a certa altura da interminável sucessão de frases estáticas a narrativa “se faz cinema”, ganha concretude estética e ideológica. E o verdadeiro sentido dos conceitos abundantemente lançados adquire alguma devida dimensão “comunicativa”. É o que acontece no longo discurso final – cerca de dez exasperantes minutos – quando o desencantado político conclui sobre sua inutilidade (a dele e a da palavra) e conclama a audiência à ação – a agir contra um mundo-que-explora-a-palavra-que-leva-a-nada.

*Os herdeiros*. Também Carlos Diegues lida com “fantasmas” em *Os herdeiros*, “complexo inventário das ilusões perdidas de uma geração política”. Com o propósito de descrever a trajetória da burguesia brasileira no curso de cinco décadas, o diretor remonta à Revolução de 30 (com a crise do café), passa pela redemocratização (com a queda de Vargas em 1945) e a inauguração de Brasília (com a ascensão do liberalismo de JK) até chegar à instauração da “nova ordem” (o regime militar, com o advento da era midiática/televisiva). O *leit motiv* do filme é, portanto, político – embora Diegues prefira defini-lo como uma visão “lírico-debochativa de certos episódios da História do Brasil”.<sup>144</sup> A profusão de motivos artísticos, sociais, políticos e culturais parece aproximar *Os herdeiros* do sincretismo estético-ideológico de Joaquim Pedro em *Macunaíma* e do Glauber em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Mas na obra de Diegues evidencia-se antes de tudo uma determinação romântica – um acerto de contas com “fantasmas pessoais”. O próprio diretor reconhece isso ao comparar *Os herdeiros* com *Ganga Zumba* e *A grande cidade*, filmes de “expressão individual e livre”, mas sem claras referências autobiográficas. Já em *Os herdeiros*, Diegues conta coisas que vivenciou ou viu: no filme “coloquei tudo o que penso de uma grande parte do passado, mas também senti uma grande necessidade de refletir sobre o futuro”.<sup>145</sup>

No entanto, em *Os herdeiros* esse futuro parece uma projeção do passado, não como repetição, mas como continuidade. Por isso, tem-se a impressão de que Diegues parece privilegiar a permanência, o que fica, o que resiste à passagem do tempo. Ao evocar *fantasmas* do passado (o fantasmático de Freud), com vistas a uma reflexão sobre o futuro, o cineasta de esquerda Cacá Diegues se contradiz, pois nunca se sabe precisamente a visão crítica do diretor a respeito da famigerada burguesia nacional e do

<sup>144</sup> cf. Alex Vianny, *Jornal do Brasil*, 22/5/70.

<sup>145</sup> Diegues em entrevista a Jacques Aumont, Edoardo De Gregorio e Sylvie Pierre, *Cahiers du Cinéma*, n. 225, nov./dez. 1970.

impasse traumático em que se encontrava o Brasil. José Lino Grünewald nota essa indefinição ao escrever que Diegues “dança entre a omissão e a *mauvaise conscience*” – aquela má-consciência caracterizada por Sartre como uma doença do intelectual burguês, “usada e abusada como purgação”. Uma purgação que, nesse caso, se processa com o charme da nostalgia, da evocação do chamado “espírito da época”.

Os contemporâneos de Diegues sintonizam sentimentalmente com seu *flashback*, que remete aos tempos da Rádio Nacional e Getúlio Vargas, Carmen Miranda e Francisco Alves, ao auge do Teatro Municipal à ebulição no Palácio do Catete, ao esplendor das fazendas do café e ao luxo *belle époque* da Confeitaria Colombo. A sintonia sentimental se efetiva através da Rádio Nacional, canal exclusivo de formação cultural do povo brasileiro, estreitando horizontes, “encurtando distâncias” (AUGUSTO, 1970, p. 98). Mas a realidade subterrânea desse “paraíso tropical” não era filtrada por essa poderosa emissora radiofônica. Nos gabinetes palacianos, nos prédios da metrópole e nos salões das mansões interioranos, as negociatas e traições contradiziam a estabilidade da ordem do País.

Se, na evocação do pitoresco nacional, Diegues nos oferece vinhetas sugestivas, na parte conceitual e na impostação ele acaba emaranhado. Em lugar de um *realismo crítico*, o diretor se entrega a um romantismo hiperbólico, à criação de uma atmosfera barroca e operística que resulta menos viscontiana (do Luchino Visconti de *Senso/Sedução da carne* e *O Leopardo*) do que farsesca, caricatural. Há um desnível perturbador na *mise en scène*, pois a radiografia da dissolução da burguesia ora parece um lamento, ora se apresenta sob a forma de uma crítica incisiva.

Nostálgico, conflituado, contraditório, *Os herdeiros* não é, a rigor, uma análise marxista da burguesia brasileira. Nem por isso deixa de ser significativa sua abordagem da mentalidade burguesa. Não se imagine, contudo, que se trata de uma súmula de temas políticos e das contradições de classes. De qualquer modo, a se acreditar na avaliação de Gianni Volpi<sup>146</sup>, o filme nos oferece em 1970 um “retrato essencial do Brasil moderno”, uma panorama que compreende desde as revoluções frustradas e as ditaduras reacionárias até as oligarquias contemporâneas e as novas expressões do fascismo. Na interpretação deste crítico italiano, essa súmula cinematográfica das

---

<sup>146</sup>Esta é, por exemplo, a leitura de Gianni Volpi, “Un’avanguardia determinata”, in *Ombre rosse*, número 8, dezembro de 1969. O crítico italiano acha que a política impregna a existência de todos os personagens de *O bravo guerreiro*. E que as figuras políticas do filme adquirem espessura, “realismo” e dialética interna, “contradições”, ou seja, verdade, p. 26.

contradições das classes não-revolucionárias tem a tonalidade de um réquiem sobre o declínio de um mundo (o dos latifundiários desaparecendo em meio às *fantasmagorias* das reformas) e ao mesmo tempo tem a exuberância apoteótica de uma ópera sobre um momento de transição para o Brasil do futuro (Brasília, capital futurista). Ambas as tonalidades se alternam durante a passagem dos *fantasmas* pela tela.

Não obstante, a uma visão rigorosa, é inegável que da escavação de *fantasmas políticos* e do lamento sobre revoluções sempre adiadas, deriva do filme uma sensação de impotência, de derrotismo. Daí que, como em *O bravo guerreiro*, *Os herdeiros* se encerre com o suicídio do protagonista. Seria esse um gesto lúcido e conseqüente em um artista de esquerda? Difícil dizer. Mas o fato que é o diretor se projeta nas obsessões desse protagonista, incorpora suas recordações e associa seu inventário das ilusões perdidas ao do problemático herói. A chave para decifrar o filme está, então, no entendimento da objetividade do tema político (os acontecimentos históricos ficcionalizados) e no entendimento da subjetividade dos entrecosques existenciais dos personagens (o condicionamento do passado, a sombra da família, o individualismo traumatizado). É esta dupla perspectiva que estrutura a narrativa do filme, em que se misturam o passado e o presente, o real e o imaginário, o biográfico e o histórico.

Visualmente caprichado, *Os herdeiros* oferece às vezes uma visão abrangente do seu material dramático. O problema consiste em que a impostação visada (a alegórica) deixa de comunicar plenamente a comoção, a força e a inteligência inerentes ao enredo. O maior defeito, porém, está no pressuposto conceitual de que o presente só pode ser entendido como mera *determinação* do passado. *Os herdeiros* parece governado pelo passado, por “signos mortuários”. Nessa “fantasmagorização”, o morto e o vivo, o agora e o passado estão interligados. Na dialética reflexão de Benjamin (1997, p. 87) sobre o presente como *fantasmagoria* e o passado como *fantasma*, a noção de continuidade histórica e de progresso dá lugar a uma “imagem dialética”. Ou seja, o passado e o presente não se colocam numa mesma linha contínua, mas numa “dialética na imobilidade”. É dessa dialética que trata Diegues em *Os herdeiros*, onde “desperta os mortos” para assumir-se como testemunha da História, com um compromisso ético de subtrair o passado não somente ao esquecimento, mas também ao conformismo.

**Vida provisória.** Assim como Gustavo Dahl em *O bravo guerreiro* e Carlos Diegues em *Os herdeiros*, Maurício Gomes Leite projeta em Brasília seus “fantasmas”. A capital do País serve parcialmente de cenário para a kafkeana trama de *A vida provisória* (1968), reflexão sobre política e arte, ficção e confissão. *Alter ego* do diretor,

o personagem central, Estevão, é um jornalista mineiro radicado no Rio, às voltas com documentos secretos para serem entregues a um político em Brasília. Antes de cumprir sua missão, ele viaja do Rio para Belo Horizonte, e no trajeto recorda dois amores: Paola e Lívia. Na capital, em meio ou após reuniões misteriosas com políticos e autoridades, os documentos desaparecem e Estevão se torna uma figura incômoda, descartável. O jornalista é preso, torturado e eliminado. Paola, exilada no exterior, comenta a morte de Estevão. O que continham os documentos? Qual era o envolvimento do personagem na articulação para denunciar uma suposta conspiração contra o Governo? Que grupos agem nos subterrâneos do poder, tramando a derrubada do regime? Tais indagações perpassam ao longo da narrativa, na qual o cineasta questiona as ações políticas no momento em que a ditadura radicalizava a repressão.

Como “fantasmas”, os personagens do filme permanecem envolvidos em brumas de onde emerge a realidade. No clima de confusão em que o diretor coloca o espectador, não se sabe em nome do que e de quem age Estevão, mineiro e jornalista como tantos outros militantes ou colaboradores de organizações de esquerda que, no mundo real, se mobilizavam para combater a ditadura. A obscuridade que envolve as ações do herói sugere uma crítica de Gomes Leite à confusão da esquerda no enfrentamento do golpe. Também indica uma crise de identidade do protagonista, um intelectual indeciso entre os riscos da luta política e a comodidade de uma existência pequeno-burguesa, com suas amantes e sua profissão. As “formações nebulosas” na cabeça do herói, suas exasperadas “formas de consciência” correspondem não propriamente às de um indivíduo vivo, ativo, mas às de uma projeção – um *fantasma* que se entrega a um sacrifício moral (ético) presente em nome da remissão futura.

Gomes Leite não aprofunda a reflexão política nem se entrega a invenções estéticas - antes se vale de uma linguagem *nouvellevagueana* e cinemanovista para dar forma a sentimentos que não caberiam “no espaço de uma crítica cinematográfica”. Na engrenagem *fantasmática* (ou mabuseana?) de *A vida provisória* proliferam as metáforas, usadas por quem prefere mais os códigos cinematográficos do que a práxis dialética. O descompasso entre uns e outros remete o tema central (a denúncia da conspiração) para a periferia da narrativa. É compreensível que tenha visualizado com maior desenvoltura aquilo que conhece (o cinema) – e que em política nem tudo lhe dava clareza ou certeza (sobretudo no obscuro ano de 1969, em que transcorre a ação). Nesse hermetismo, há ambientes e figuras que não se esclarecem, alusões soltas, intencionalmente confusas, diluídas na tela de fundo de uma geração em transe.

Noutra perspectiva, *A vida provisória* pode ser interpretado como “uma viagem noturna e sem retorno”, um percurso cumprido compulsivamente pelo herói, um intelectual imerso em devaneios românticos. Gomes Leite descreve a aventura de Estevão como uma vertigem (alusão a *Vertigo/Um corpo que cai*, de Hitchcock, outra admiração do autor) – uma descida aos infernos. Nessa vertigem há indisfarçáveis ressonâncias kafkeanas, da fabulação do escritor tcheco que se moveu por inimagináveis franjas de realidade ao penetrar no território do absurdo. Kafka explicaria *A vida provisória* na medida em que “não procura ver o absurdo como uma *fantasmagoria*, mas como uma realidade que, sob determinadas circunstâncias sociais, se instala no próprio cotidiano da vida humana”. É com esse sentimento que o diretor incursiona pelos subterrâneos de uma geração afligida pela perplexidade – a geração dos grupos que, de Belo Horizonte a São Paulo, passando pelo Rio e Porto Alegre, se debatia entre o ato de pegar em armas ou o aliar-se às forças de libertação sem violência.

Burguês, intelectual, o cineasta não optou por nenhuma dessas alternativas. Preferiu o consolo das “salas escuras”, onde ver/fazer filmes significava a “verdadeira revolução” (“afinal, o cinema era a própria vida”). O que significaria essa opção pelo cinema/pelo estético ao invés da opção pela existência concreta/o mundo real? Para compreendê-la, valemo-nos de novo de Hegel. Segundo o filósofo, o romântico acreditava obsessivamente na afirmação da individualidade, no primado do *eu*, no viver a vida como artista e em dar à vida uma forma *artística*. Mas, nesse sentido, observa Hegel, os atos e expressões do artista somente têm significação enquanto *aparência* (Hegel, 1999, p. 90). No caso de *A vida provisória*, vale dizer: uma *aparência* e uma *significação* fantasmáticas, “ecos de um processo de vida” (Marx).

Os ecos do processo de vida de Gomes Leite provêm do mundo do cinema. O envolvimento com a tela ideológica pautava sua atuação na imprensa, era essencial à sua existência. Esse *homo cinematographicus* acreditava que o cinema era a própria vida e que ato de escrever sobre filmes o conduziria necessariamente ao ato de filmar. Explica-se assim sua definição de *A vida provisória* como uma “uma crítica filmada – ou um documentário sobre as obsessões políticas, estéticas e particulares do seu autor”. Enquanto “crítica filmada”, *A vida provisória* deixa transparecer as preferências do autor por determinados cineastas (Godard, Rivette), gêneros (o *thriller noir*) e cinematografias (a francesa e a norte-americana). Ao fascínio por essas correntes e esses criadores, soma-se uma certa ressonância alemã – a do Fritz Lang de *Dr. Mabuse, o jogador/Dr. Mabuse der Spieler*, 1922, de *Espiões/Spione*, 1928, e de *M-O vampiro de*

*Düsseldorf/ M-Eine Stadt Sucht der Moerder*, 1931. O empolgado cineasta assume com brio seu lado cinéfilo – mas se embaraça ao assumir suas idiossincrasias de liberal de esquerda, intelectual culto e admirador do *velho e do novo*. Um embaraço já visível na homenagem ao escritor, crítico e jornalista Otto Maria Carpeaux, *O velho e o novo* (1966), documentário cujo tom elegíaco parecia amenizar a combatividade da ação e do pensamento do grande intelectual austro-brasileiro.

Mais tarde, no cinema marginal, que abordaremos em seguida, essa opção romântica individualista e exasperada pelo aspecto estético da vida, por uma existência *exclusivamente* artística (quer dizer, que exclui os outros), adquiriria outra conotação – a de uma *bad trip*, de uma aventura na qual o extenuante esforço do protagonista “de manter a lucidez no meio da noite” redundaria no mais clamoroso niilismo.

## 4 - Luzes na escuridão: desencanto e renovação

### 4.1. Eros e Thanatos: contestação e marginalidade

Numa situação histórica em que a realidade pobre só pode modificar-se através da práxis política radical, a preocupação com a estética exige uma justificação. Seria inútil negar o elemento de desespero inerente a esta preocupação: a evasão para um mundo de ficção onde as condições existentes só se alteram e se suplantam no mundo da imaginação – Herbert Marcuse.

Nossa força, no momento, está dando no máximo para um impotente destruir outro impotente. Estamos reduzidos à impotência, alijados dos centros de decisão. Não influímos em nenhum assunto importante da vida do país. A tendência para o irracionalismo está clara em todas as nossas atividades culturais. A gente sente que o tempo parou, que nada realmente está mudando. [...] Quando a pessoa desiste de ser racional, está confessando que seu único caminho está fechado – Joaquim Pedro de Andrade.

No período que se seguiu à promulgação do Ato Institucional n. 5, a cultura brasileira passou a mover-se, sonâmbula, em meio à inércia de uma vida social oprimida numa “ilha de tranqüilidade” idealizada pelo aparato publicitário do regime. Dramas políticos e inquietações existenciais eram vivenciados, assim, em estado de inconsciência fantasmática nos *dancin'days* do “milagre econômico”.<sup>1</sup> No breu da ditadura, enquanto a estrutura da opressão se consolidava em todos os setores da sociedade, inclusive no cinema, a “maioria silenciosa” condicionava sua consciência aos desígnios da nova ordem – um “admirável mundo novo” mais próximo, contudo, da fabulação aterradora do *1984* de George Orwell, a *distopia*. Nem todo mundo endossava passivamente o ideário mistificador dos donos do poder. Houve gestos de dissensão.

Neste capítulo recenseamos as principais manifestações de contestação do *establishment* repressivo, a começar pelo Cinema Marginal. Na sequência, focalizamos outras tendências que, no plano do simbólico da arte, visavam enfrentar ou contornar a crise: os filmes históricos e as adaptações literárias, a vertente popularesca da pornochanchada, a experimentação radical de (ex)cinemanovistas, os filmes militantes. Sob a força coercitiva do regime e sem condições de enfrentamento real do poder totalitário, os partidos apostam na luta pela redemocratização empunhando bandeiras em prol da abertura. O PCB participa desse processo de mutação das estratégias políticas e os espíritos se desarmam em meio a uma necessária autocrítica. Foi nesse contexto que se desencadeou a polêmica em torno das “patrulhas ideológicas”.

---

<sup>1</sup> Eram essas as expressões propagandísticas alardeadas pelo governo militar para justificar a repressão (aos resistentes e dissidentes) e encomizar a política de submissão (aos parceiros estrangeiros do golpe).

Não obstante a asfixia generalizada dos setores e grupos de contestação, ao final da utopia revolucionária (aqui e lá fora) surgiram, portanto, expressões dissonantes do pensamento único (“ame-o ou deixe-o”) e do enclausuramento da arte no gueto da resignação – e uma dessas expressões foi o Cinema Marginal, Cinema do Lixo ou, como se o etiquetou pejorativamente, *Udigrúdi*.<sup>2</sup> O cinema dessa minoria que se pretendia “profética”<sup>3</sup> coexistiu com o teatro crítico do Oficina, a música de protesto e a vanguarda das artes plásticas até que se revelou irrealizável e caíu num “vácuo desalentador”.<sup>4</sup> Assim, entre frustrações e recriminações, se dissipava no horizonte, mais uma vez, a flama messiânica de uma arte cinematográfica de resistência. E em seu lugar a nova geração viu serem acesas as chamas do individualismo e da alienação pelo sistema burguês e capitalista ao qual o Brasil aderira com o aval da classe média.

Nesse “momento espectral”<sup>5</sup>, o cinemanovismo refluíu sem deixar testamento. Continuará no front - ao menos até 1968, quando foi contestado pela nova geração de cineastas. Quem formava essa nova geração? Eram esquerdistas, socialistas, anarquistas ou comunistas que participavam da crença utópica numa mudança revolucionária? Quais as suas conexões com as idéias e práticas dos artistas engajados do Cinema Novo? O marxismo permeava seus filmes, abrangendo-os, a todos, mesmo tangencialmente, numa comunidade de artistas ligados por uma identidade (política) e uma linguagem (artística)? Ou havia, entre eles, uma dissonância ideológica e uma atitude de ceticismo com respeito à Revolução e à Arte? Na busca de respostas a estas indagações, vejamos primeiramente em que consistia o Cinema Marginal – o *udigrúdi*.

---

<sup>2</sup> O apelido *udigrúdi* refere ao *underground* nova-iorquino, que aglutinou artistas plásticos (Andy Warhol) e cineastas (Stan Brakhage, Jonas Mekas) em torno de propostas de cinema experimental. Glauber Rocha considerava o Cinema Marginal uma alienada versão tupiniquim do movimento norte-americanos. Os rebeldes brasileiros incorporaram a etiqueta, convertendo-a em sua *trademark*.

<sup>3</sup> Em entrevista à revista *O Cruzeiro*, em 1969, Rogério Sganzerla confessa que o cinema não o interessava, “mas a profecia”. E, reverberando Glauber, ele vislumbra na práxis fílmica *imagens visionárias*. “Meus compromissos não são morais ou sentimentais. [...] Prefiro assumir os riscos da liberdade a endossar podações, mesquinhas, deslumbramentos. Acho que é preciso criar um cinema popular: *visionário*, inevitavelmente cruel, incômodo e deflagrador. moda e deflagrador.”

<sup>4</sup> Sobre as manifestações artísticas nesse período ver, entre outros, *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV* (Record), de Marcelo Ridenti, *A moderna tradição brasileira cultura brasileira e indústria cultural* (1988), de Renato Ortiz, *Tropicália alegoria alegria*, de (1996), de Celso Favaretto, *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* (2001), de Marcos Napolitano, *Conformismo e resistência*. (1987), de Marilena Chauí.

<sup>5</sup> Jacques Derrida usa essa expressão ao condensar em seu ensaio *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* (Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994) as indagações sobre os rumos do marxismo na contemporaneidade. O fantasma, o espectro, nos diz ele, está lá no *Manifesto do Partido Comunista*, como exórdio ou incipit: “*Eis Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus*” (“Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo.”)

**Indefinições.** Desde seu surgimento, o Cinema Marginal foi dominado pela desesperança e a idéia de crise - crise do indivíduo, crise da sociedade, crise dos sonhos, crise da arte. Diante da realidade insuportável do País, os filmes marginais delineiam como alternativa à crise uma espécie de cinema de *negação* total – negação do homem, da história, do mundo. A negação disso tudo se materializava na “estética do lixo”, na “imagética da abjeção”, na implosão da linguagem. A ideologia do *udigrúdi* era pautada pelo experimentalismo formalista e a recusa de engajamento político – e, já em sua origem, pela aversão ao *realismo crítico* do Cinema Novo. Enquanto o cinemanovismo se apoiava em três noções relacionadas com o Real e a História - a revolução, a emancipação e a utopia -, a nova geração adotava uma linguagem de revolta flexionada por um estado de espírito faustiano: “Sou o espírito que sempre nega!”<sup>6</sup>. Nesse espírito de negação se inscreve uma parcela significativa da criação *marginal*, os filmes angustiantes e desesperados de um cinema que, como observa agudamente Sérgio Augusto (1969), preferia “uma cisão no finito a uma conjunção no infinito”.<sup>7</sup>

Em fins da década de 1960, quando a ideologia cinemanovista perdia força, por impossibilidade de superar o sistema hegemônico, já estávamos na direção do fim da utopia, imersos num regime “inteiramente reificado, racionalizado e administrado”. Os tentáculos da ditadura pareciam asfixiar o cidadão, o artista, impedindo-o de protestar. No entanto, era preciso reagir. Não havia como abdicar da exigência de uma práxis transformadora, de uma intervenção concreta na realidade. A essa concepção os cineastas marginais opuseram uma colocação idealista, que respondia à crise geral com uma atitude estética. A metafísica ou o idealismo desse gesto se explica segundo os termos com que Terry Eagleton (1993) analisa os limites da estetização radical:

A estética torna-se a tática da guerrilha da subversão secreta, da resistência silenciosa, da recusa teimosa. A arte vai pulverizar a forma e o significado tradicionais, porque as leis da sintaxe e da gramática são as leis da política. Dançará no tórumulo da narrativa, da semântica e da representação, celebrará a loucura e o delírio, falará como uma mulher, dissolverá toda a dialética social no puro fluxo do desejo. Sua forma se tornará seu conteúdo – uma forma que repugna toda semântica social e só assim pode nos dar um vislumbre de como deve ser a liberdade. Mas ao mesmo tempo esta arte é medrosa e miserável, vazia e indiferente, velha bastante para lembrar de um tempo em que havia ordem, verdade e realidade e de certo modo ainda nostalgicamente presa a essas noções (EAGLETON, 1993, p. 266-267).

<sup>6</sup> Nessa expressão de Goethe (“Ich bin der Geist, der stets verneint!”) para justificar a tentação mefistotélica do *Fausto*, muitos vêem não propriamente uma projeção irracionalista, porém uma função positiva da dialética negativa tão cara a Hegel, Herbert Marcuse e Theodor W. Adorno.

<sup>7</sup> Cf. Sérgio Augusto, “O luxo ou o lixo?” In: *Revista de Cultura Vozes*, n. 5, junho/julho 1970, p. 363.

A nova geração rejeitou então a *estética da fome* em favor de uma “estética da ausência”. Ao invés de uma representação fílmica da realidade histórica segundo os preceitos do marxismo histórico, a turma marginal propunha uma dialética idealística que se configurava essencialmente na linguagem. No *udigrúdi*, a unidade de teoria e práxis estava focada no idealismo (solipsismo). O radicalismo dos jovens cineastas dos 70 se traduzia assim na estetização do patetismo existencial, na dramatização emocional das relações do espírito com a brutalidade da realidade, na conversão de sua confusão ética numa questão de estilo. Esse esteticismo, conforme assimila Eagleton, “nasce no momento da falência da arte como força política, e cresce sobre o cadáver de sua relevância social”. Na ânsia de escapar ao confronto com as contradições do momento histórico, os cineastas marginais se refugiaram na celebração da autonomia da arte como expressão da política<sup>8</sup>. Nos termos em que era formulada, essa autonomia da arte, uma arte despojada de função social e voltada sobre si mesma, ameaçava transformar-se numa espécie de *estetização da negação* – uma frágil estética negativa.

Marx e o marxismo não foram assimilados pelos *marginais*: embora não os hostilizassem, eles simplesmente os ignoraram.<sup>9</sup> Esses cineastas desconfiavam do que consideravam uma ideologia autoritária. Sua práxis estava ligada ao pensamento da contracultura - o niilismo nietzschiano, a antipsiquiatria de Reich<sup>10</sup>, o teatro da crueldade de Artaud<sup>11</sup> – e até a “grande recusa” postulada pelo filósofo alemão Herbert Marcuse (1979), considerado o principal ideólogo da contestação e da contracultura na década de 60. Marcuse parecia o profeta apto aos anticonformistas do *udigrúdi* que

<sup>8</sup> Não é estranhável que na maioria das posições adotadas pelos líderes do *Udigrudi* (Júlio Bressane e Rogério Sganzerla à frente) sejam raras as alusões incisivas à realidade política ou ao engajamento ideológico. Quase sempre suas declarações giram em torno de problemas estéticos (cinematográficos). Quando muito, manifestam uma difusa decepção com o rumo do país sob a ditadura e repudiam o utopismo cinemanovista. Neles, o abstenteísmo político prevalece sobre outras considerações a respeito da arte como crítica da alienação ou como “conhecimento negativo da realidade” (Adorno).

<sup>9</sup> Segundo Leandro Konder, alguns contestadores viram com simpatia o modo como Marx trabalhava com conceitos “fluidos” para dar conta das contradições do real. Esses contestadores visavam usar o pensamento de Marx para “uma concretização revolucionária eficaz no ímpeto rebelde”. Mas, na medida em que tal perspectiva se apoiava em idéias insuficientemente esclarecidas, eles se afastaram do marxismo. (Ver *A derrota da dialética*. Rio de Janeiro, Campus, 1988, p. 15).

<sup>10</sup> As idéias de Reich sempre causaram polêmica. Na Alemanha, o PC o colocou numa lista negra pela sua virulenta crítica à “vulgata marxista” e nos Estados Unidos, para onde se transferiu, suas teorias sobre o *orgon* (seu termo para a Energia da Vida) o levaram à prisão. Entre as obras reichianas mais influentes figuram *A psicologia de massas do fascismo*, *A revolução sexual* e *A função do orgasmo*. De Reich, os cineastas marginais extraíram suas reflexões sobre a liberalidade sexual e o autoritarismo do Estado.

<sup>11</sup> Celebrado pela vanguarda nos anos 1920-30, o ator-autor Antonin Artaud (1896-1948) deixou obras marcantes (*O teatro e seu duplo* e *O teatro da crueldade*), inspirou encenadores (Roger Blin, Peter Brook, Victor Garcia, Jorge Lavelli) e influenciou experiências radicais (o Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski, o Living-Theatre de Julian Beck). De Artaud, o teatro contemporâneo incorporou propostas como: a linguagem fundada na expressividade corporal; a busca de uma comunicação exacerbada; a contestação dos conceitos de “representação” e de mimese; e a recusa do realismo psicológico.

chegaram tarde à era do protesto contra a sociedade industrial. De fato, a *beat generation*, os *rebels without a cause*, tinham ficado para trás, na nostalgia da década de 1950. E os anos 60 já tinham visto os sucessores da geração perdida de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti e William Burroughs e conviviam então com outro fenômeno social e cultural: a emergência dos *hipsters* e *hippies*, *yuppies*, *zippies*, a nova esquerda norte-americana. Mas na incendiária década de 1960 Marcuse estava vivo e seu nome era invocado pelas esquerdas em toda a Europa.

Pensador respeitado na Escola de Frankfurt, ex-aluno do fenomenólogo Husserl e aluno predileto do existencialista Heidegger, Marcuse foi lembrado menos por suas investigações no âmbito da Teoria Crítica<sup>12</sup> do que por inspirar os contestadores de maio de 1968: “Marcuse é nosso mestre. A luta por Eros é a luta política”, proclamava então o radical líder estudantil alemão Rudi Dutschke. *Eros e Civilização* e *O homem unidimensional* foram livros-guia dos movimentos que contestavam nas ruas, universidades e fábricas o autoritarismo dos regimes e das sociedades do pós-guerra. Marcuse deixou como legados de seu pensamento a apologia da *dessublimação repressiva* (via erotismo em filmes, revistas, livros) e da *dimensão estética*.

Graças à utopia lúdica de Marcuse, e à sua noção de erotização do mundo, a sociedade ocidental entrou desde a década de 1960 numa “dimensão estética”. Essa expressão, segundo Merquior (1969, p. 37), não deve ser circunscrita à análise da arte e da beleza, porque refere, de modo mais amplo, a uma estetização da existência e dos sentidos não apenas como órgãos do conhecimento, mas como veículos do prazer, como promessa de felicidade. A crítica de Marcuse à civilização industrial e a apologia da sociedade não-repressiva seguiam a acepção marxista da Teoria Crítica, porém numa linha de pensamento mais próxima de Benjamin que de Adorno. Enquanto o esteta aristocrático Adorno repudiava as efusões sensoriais da “indústria cultural” (cinema, música popular, dança), Marcuse valorizava o papel dos sentidos no fenômeno estético.

Em 1964, Marcuse escreveu *O homem unidimensional* (no Brasil, *Ideologia da sociedade industrial*), diagnóstico implacável do primado do supérfluo e do irracional na sociedade tecnológica do pós-guerra. Foi um acontecimento teórico, no âmbito do neomarxismo (um punhado de *scholars* ocidentais). A crítica cáustica ao consumo, ao

---

<sup>12</sup> Marcuse integrou a partir de 1934 o grupo de intelectuais da Escola de Frankfurt: Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno, Friedrich Pollock, Erich Fromm, Walter Benjamin, Leo Lowenthal. Antes de aderir a este círculo de pensadores que formaria a linha de frente da reflexão marxista nas décadas de 30 e 40, Marcuse tinha participado de um soviete de soldados alemães em 1918, foi um entusiasta do movimento “espartaquista” – corrente do comunismo alemão liderada por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht -, e assistiu à derrota do socialismo e a súbita ascensão do nazismo.

luxo/lixo industrial do capitalismo, satisfez os marxistas ortodoxos – os mesmos que reagiram com espanto quando da publicação, em 1955, de *Eros e Civilização*, no qual Marcuse situava Marx e Freud no terreno da utopia. Marcuse tomava a equação freudiana – “Civilização igual a repressão” - e, com álgebra marxista, a transformava em “Civilização moderna é igual a mais repressão”. O corolário, que interessou sobretudo aos jovens, seria o de que o socialismo é igual também a libido satisfeita.<sup>13</sup>

**Sob o signo da libido.** No Cinema Marginal, ao invés da “economia política da utopia”, seus cultores optaram pela “economia libidinal do signo”, ao invés da aventura do significado, preferiram a aventura do significante. Qual a importância desse significante na experiência *marginal*, ou ao menos na trajetória de seus principais teóricos e criadores, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane? Ambos conferiram à forma do filme (o significante) um valor revolucionário em si mesmo (o conteúdo como linguagem). Na linha do mais assumido formalismo artístico, Sganzerla e Bressane entendiam que um filme seria revolucionário se a sua forma “rompesse” com as formas tradicionais. Por isso, ambos lamentavam o conformismo estético do cinema mundial. Sganzerla, admirador do célebre aforismo godardiano segundo o qual o *travelling* (movimento de câmara) é uma questão de moral, manifestava decepção especificamente no tocante à indigência no agenciamento da *mise en scène*, instância de criação obtusamente negligenciada pela quase totalidade dos cineastas em atividade nos 70:

[...] Em qualquer cineasta primitivo, se pode encontrar a *mise en scène*, a relação entre os objetos, a distância entre o ser e o objeto. Uma escolha. Não existe mais *mise en scène* porque não existe escolha. Por em cena (*mettre en scène*) significa exatamente escolher as distâncias e as durações. Mas falta aos filmes [...] humildade em relação ao tema proposto. Falta também estudo cinematográfico, o conhecimento profundo da árvore genealógica do cinema. [...] Mesmo ao incorporar formas de cinema alternativo, falta ao cinema americano o essencial, uma forma de delicadeza para com as coisas e o mundo.

Esse Cinema Marginal, preocupado com problemas formais (a forma entendida como o DNA da *mise en scène*), não pretendeu contestar o “monopólio” do Cinema Novo de representação da realidade brasileira: preferiu criar um mundo fictício próprio, mais “real do que a própria realidade”<sup>14</sup>. O que interessava ao Cinema Marginal era decretar o fim das totalizações históricas, da “estética da fome” e do discurso político que

<sup>13</sup> Marília Pacheco Fiorílio. “A última voz”. *Veja*, 8 de agosto de 1979.

<sup>14</sup> Cf. Leo Lowenthal, citado em Marcuse, p. 31.

ensinava o caminho para o futuro. O Cinema Novo se esclerosou ou se submeteu ao regime, acusavam Sganzerla e Bressane. Por isso, ao invés do nacionalismo messiânico e do barroquismo alegórico do movimento, os marginais propuseram outra versão da arte de choque que caracterizava o cinemanovismo: uma *imago mundi* irracional, feroz, irônica, desencantada – uma anárquica e suicida catarse cuja expressão exata era o lema repetido desde 1968 pela voz do anti-herói de *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla: “quando a gente não pode fazer nada, a gente se avacalha e se esculhamba”.

O Cinema Novo rompeu com a cultura tradicional ao fundir pela primeira vez técnica, economia e arte no cinema do Brasil. O Cinema Marginal não fez nada disso. Enquanto estratégia de agressão, a *estética do lixo* era uma radicalização obtusa da *estética da fome*. Dessa *estética do lixo* resultaram filmes esdrúxulos, sintomáticos da atmosfera exasperada do pós-68. É inegável, todavia, que a poética dessa corrente – um elaborado metacinema - engendrou obras cuja agressividade suplantava as dos cinemanovistas. Na existência do Cinema Marginal, há uma dialética co-presença com o Cinema Novo, e não propriamente uma oposição de contrários. Os dois cinemas não nasceram inimigos. Exteriormente, porém, seus diretores pareciam rejeitar a integração e a conciliação. No “seu contraditório negativo” (Galvano Della Volpe, 1989)<sup>15</sup> eles conservaram e desenvolveram pontos do cinemanovismo. Na sua revolta, há ideologicamente uma negação do negativo, a algo de historicamente negativo (o regime militar), e a conservação do positivo (o ímpeto da renovação da linguagem).

Durante toda a década de 1970, o Cinema Marginal descreveu em relação ao Cinema Novo uma trajetória antagônica. Ambos, contudo, tinham nascido de um projeto comum: afirmar a original vitalidade do cinema brasileiro numa perspectiva estética de esquerda. Progressivamente, filmes e autores trilharam caminhos opostos. Em alguns momentos, houve uma relativa recomposição da unidade interrompida – foi quando Walter Lima Júnior e Paulo César Saraceni fizeram respectivamente *A lira do delírio* (1973-78) e *Amor, carnaval e sonhos* (1972), nos quais adotavam esquemas “marginais” (produção alternativa, celebração dionisíaca). Mas logo se verificou a impossibilidade de conciliação, de surgimento de um *tertium datur*, uma nova figura artística ou um novo conceito ideológico. Cinemanovistas mesclando Eros e Thanatos, Marx e Freud em perspectiva *udigrúdi*? Inviável.

---

<sup>15</sup> In *Crítica da Ideologia Contemporânea*, São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.

A conciliação ideológica e estética das duas correntes se revelou ilusória em ao menos dois casos. Walter Lima experimentara algo da marginália em *Na boca da noite* (1970), rodado em dois dias na bitola de 16mm. Leon Hirszman também fez sua incursão nesse universo ao agregar-se ao longa metragem *América do Sexo* (1969) com um episódio cuja matriz era a sexualidade: *Sexta-Feira da Paixão, Sábado de Aleluia*. Nesse curta de 28 minutos, filmado ao estilo *underground*, o engajado marxista de *São Bernardo* (1970) ameniza com humor e sensualidade ingênua a alucinada inflexão reichiana que presidiu a aventura: “Era um tempo em que a gente lia muito Reich [...] e o Leon já tinha uma transação muito ligada à psicanálise” (Ítala Nandi<sup>16</sup>). Incomodado com o resultado da aventura, que qualificou de “porralouquice”, Leon retirou o episódio do longa antes mesmo que fosse submetido à censura. O filme acabou proibido.<sup>17</sup>

A arte engajada do cinemanovismo não se colocava fora do âmbito da dialética da práxis, e apoiava-se tanto na crítica política como na pesquisa estética. Embora conscientes da autonomia da linguagem artística (de sua capacidade de “iluminar a realidade”), e ainda que soubessem que a arte tem “uma dimensão de afirmação e negação” à margem do processo social de produção (Marcuse), os cinemanovistas não fugiam ao compromisso de mostrar o *mundo da vida* dos protagonistas. Para eles, a função crítica da arte não consistia meramente na exibição de um rumo ideal, de um “sentido positivo da realidade” (como em Lukács), e sim na penetração com que se expõe a miséria do existente (como em Benjamin). No cerne da ideologia estética do cinemanovista havia a expectativa de que, se o mundo fosse mostrado em toda a sua sinistra carga de violência, o choque resultante levaria à revolta contra a injustiça. Esta era, para eles, a verdadeira contribuição da arte à libertação dos homens.

Esses autores (e outros da mesma tendência) certamente almejavam o encontro com o público. Contudo, se recusavam a sacrificar a coerência estético-ideológica dos filmes em prol da satisfação da demanda do espectador. Jean-Claude Bernardet (1968, p. 12) examina essa contradição ao saudar o modo como Domingos de Oliveira expõe

<sup>16</sup> Depoimento a Helena Salem, in *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 191.

<sup>17</sup> *América do sexo* foi realizado em tempos de revolução sexual, de mudanças nas relações entre homens e mulheres, de novos padrões comportamentais. Os outros episódios – *Antropofagia* (Luiz Rosenberg Filho), *Balanço* (Flávio Moreira da Costa), *Bandeira zero* (Rubem Maia) – referiam a esse momento histórico, pós-maio de 1968. Citavam o cinema europeu (sobretudo a Nouvelle Vague), acontecimentos políticos mundiais (guerra do Vietnam, revoluções na América Latina e na África, ditaduras militares) e tentavam espelhar a perplexidade, a desorientação e a busca de liberdade dos jovens da época. O episódio de Leon é o único que tem humor, espontaneidade, experimentalismo radical. “É algo estranho, meio de vanguarda, diferente de meus outros filmes. Está feito com planos-sequências e trata do problema da comunicação. É uma metáfora sobre a comunicação”. Ver Helena Salem, op. cit. p. 191-193.

suas idéias e diz ao público o que pensa sobre problemas abordados em sua comédia *Todas mulheres do mundo*. Em contraposição, no julgamento de Bernardet, o autor cinemanovista se coloca contra os espectadores, quer chocá-los. Nessas circunstâncias, não há diálogo, mas dissensões - de pontos de vista do espectador sobre o *mundo da vida* (o modo como ele vê o real) e do mundo ficcional (imaginário, porém igualmente *real*), proposto pelo cineasta. Invariavelmente, o público não vê na obra cinemanovista a cristalização de suas idéias, sentimentos, aspirações. Bernardet diz que:

O conflito autor-espectador não prejudicou o desenvolvimento ideológico e estético do Cinema Novo; ao contrário, o Cinema Novo tem neste conflito uma de suas características básicas e necessárias, sem a qual não teria sido o que foi e não seria o que é. O conflito não era mera atitude de oposição, não era aceito a priori pelos autores que o enfocavam de modo dinâmico; por isso, bem longe de ser um obstáculo cultural, foi um estímulo criador e através dele se pode avaliar em parte a função social e a orientação estética do Cinema Novo.

Esse conflito se reproduziu igualmente com os filmes do Cinema Marginal. E numa dimensão ainda mais aguda. Os filmes marginais constituem pela temática e o estilo uma experiência de choque, de agressão. Os cineastas querem agredir o espectador. Segundo Paolo Bertetto (1969, p. 10), o problema dessa perspectiva da agressão à sociedade e à ideologia do capitalismo, característica de certo cinema de esquerda ou burguês (Godard, Bergman, Losey, Antonioni, Ferreri) e para a qual confluem inúmeros componentes (mutuados pelo surrealismo, por Artaud, pelo irracionalismo e por Céline, Burroughs), é que essa agressividade não é sistematizada pela ideologia marxista.<sup>18</sup> O radicalismo da agressão, para atingir seu alvo, precisa de alguma incidência política. Bertetto observa, citando Marcuse, que não é “a negação histórica e desatinada”, a negação pela negação ou a experimentação fetichizada que abalarão as estruturas do poder. Sem articular a violência numa estratégia política, “o grito, o berro, o esforço de provocação se tornam quase que inúteis, perdem força e amplitude”. A agressão deve colocar a invenção (momento de agressividade plástica, isto é, visual, lingüística), a serviço da idéia (momento de análise do objetivo, isto é, a agressividade ideológica). Bertetto ressalta que “o elemento lingüístico não deve ser reinventado, como quer genericamente a vanguarda, mas subordinado ao sentido, ao discurso de agressão. Porque a agressão é crueldade, isto é, “*rigueur, application e décision implacable, détermination irréversible, absolue*” (Artaud)” (BERTETTO, 1969, p. 10).

<sup>18</sup> Cf. Paolo Bertetto. “Il cinema e la negazione”. *Ombre rosse*, n. 8, dez. 1969.

Os filmes marginais decerto liberam uma carga provocatória capaz de modificar a costumeira relação obra-fruidor. Mas, a rigor, se trata de um choque gratuito (o “*l'épater les bourgeois*” da vanguarda), infenso à conscientização do espectador pela violência dialética (aquela preconizada por Fanon). No *cinismo* de sua atitude, na crueldade da encenação, o negativo perde profundidade. A provocação irracional e o radicalismo descompromissado de qualquer proposta de transformação do mundo caem enfim no abstrato, na autonomia ilusória daquela “estética da ausência” referida acima. No entanto, na perspectiva da agressão havia, como postulava Marcuse, todo um potencial de sublimação do protesto contra determinada situação. Porém o cineasta marginal, no radicalismo de sua “filosofia” da negação, não contemporiza: quer impor sua representação do mundo como verdade. Vejamos como estas características foram articuladas nos filmes marginais desde seus primórdios.<sup>19</sup>

**Cinema do Lixo.** O Cinema do Lixo (ou *Udigrúdi*) foi rotulado Cinema Marginal devido às figuras transgressoras, marginais e prostitutas que povoam seus filmes. Na linha agressiva do desencanto radical, esse cinema, segundo Ismail Xavier “elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido”, cuja figura-símbolo é José Mojica Marins (*À meia-noite levarei sua alma*, 1964, e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, 1966). Se o criador de Zé do Caixão pode ser inscrito facilmente nesse universo marginal, o mesmo não se pode dizer de Ozualdo Candeias. Por equívoco, a crítica o etiquetou de “marginal”, associando-o *a posteriori* ao movimento por causa do seu filme *À margem* (1967), cuja proposta, segundo Ismail, “na verdade é diferente, pois há nele um espírito de redenção, sublimação poética distante do teor corrosivo dos ditos marginais, apesar da semelhança de ambiente”. Candeias, autêntico primitivo, às vezes surpreendia, como em *Zezero* (1972), parábola política que investe contra o sonho da loteria e o “milagre brasileiro”.

Família, sexo e política são os tópicos mais comuns no repertório temático do Cinema Marginal que, entretanto, investe contra tudo e contra todos: o grotesco paulista na Baixada Santista (*A mulher de todos*, Sganzerla, 1969); o horror familiar (*Os monstros do Babaloo*, Eliseu Visconti, 1971); a paranóia da ordem e as organizações

---

<sup>19</sup> A história do cinema marginal foi sumarizada por estudiosos como Fernão Ramos (*Cinema marginal, 1968-1973: a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987), teorizada por protagonistas de sua trajetória, como Jairo Ferreira (*Cinema de invenção*) e problematizada por Ismail Xavier (*Alegorias do subdesenvolvimento*). Sobre o universo de seus corifeus Sganzerla e Bressane a análise mais instigante continua a ser a de Jean-Claude Bernardet em *O vôo dos anjos*.

repressivas (*Jardim de guerra*, Neville D´almeida, 1970); o profetismo cinemanovista (*Orgia ou O homem que deu cria*, João Silvério Trevisan, 1971); imperialismo e guerrilha urbana (*Jardim das espumas*, Luís Rozemberg, 1970). Nessa “série histórica” se inscrevem ainda: *Gamal, o delírio do sexo* (João Batista de Andrade, 1970), *Piranhas do asfalto* (Neville D´Almeida, 1970), *Prata Palomares* (André Faria Jr., 1971), *Nenê Bandalho* (Emilio Fontana, 1970), *Perdidos e malditos* (Geraldo Veloso, 1971), *Hitler no Terceiro Mundo* (José Agripino de Paula, 1970) e *O pornógrafo* (João Callegaro, 1970). Em tom paródico ou metafórico, esses filmes trabalham temas atinentes a crise de identidade, fantasias e frustrações sexuais e, seu *nec plus ultra*, a violência e marginalidade. Há, enfim, a vertente de filmes eróticos feitos na Boca do Lixo e destinados a um consumo incompatível com a marcusiana “dessublimação repressiva”.

Enquanto “paródia feita de resíduos”, *O bandido*, segundo Ismail, inspira o rótulo de “estética do lixo” – um rótulo associado posteriormente a todo um cinema agressivo que fez um sarcástico inventário do grotesco e da violência no País. Na jornada picaresca do anti-herói de Sganzerla, o bairro da Boca do Lixo é o lugar alegórico de um Terceiro Mundo à deriva, e o desfile grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado. Sganzerla e Bressane trabalham com ruínas, restos, refugos. O lixo faz parte, mesmo, da ontologia de seu cinema e de outros autores do *Udigrúdi*. A reciclagem do lixo adquire “dignidade” e transcendência quando a examinamos segundo a instigante noção de *resto* (sobra, ruína, refugo) elaborada por Mario Perniola (2000, p. 94).<sup>20</sup>

Na elaboração de Perniola, essa noção tem dois sentidos. *Resto* implica primeiramente estado de inferioridade ou de insuficiência no confronto de qualquer coisa a que se atribui um maior valor. Desvalorizado, o *resto* torna-se objeto de condenação estética e moral. O verbo grego *leípo*, com os seus derivados, é o que corresponde a esta acepção e significa *lacuna*, *ausência*, *abandono*: em latim, o correspondente desse verbo é *linquo*, do qual derivam palavras italianas de significado longínquo, entre eles, delinqüente, relíquia, delinqüir. Tais expressões (em grego ou em latim) designam, sugestivamente, tanto a multidão de *delinqüentes* que povoam os filmes marginais como as lacunas éticas, o abandono existencial, a ausência de compromissos que os caracterizam e aos seus criadores, os cineastas.

---

<sup>20</sup> Mario Perniola. *L´arte la sua ombra*. Turim: Einaudi, 2000.

Ainda segundo Perniola, o *resto* pode ter um sentido oposto. Nesse caso, conectado à palavra latina *restus* (de *sto*), ele remete à idéia de estabilidade, de firmeza, de resistência. Sob este aspecto, o *resto* da arte seria aquilo que na experiência artística se opõe e resiste à homogeneização, ao conformismo, aos processos de produção de consenso massificado e às tendências a reduzir a grandeza e a dignidade da arte. Nessa noção de *resto* está implícita uma posição antimonumental, anticlassicista. Se a arte é *resto*, seguindo a etimologia *restus*, deve-se deixar de lado a idéia da obra como algo harmônico e acabado, sem tensões internas, conflitos, fraturas. Nessa perspectiva, o Cinema Marginal parecia se colocar sob o signo do *resto* enquanto expressão de oposição a valores desumanizadores a normas artísticas conformistas. Desse modo o *resto*, o lixo, vira uma cifra de humanização da estética e dos personagens marginais.

**Metacinema.** Forte característica desse Cinema Marginal é o diálogo com filmes e autores, a festa de citações e referências – em sua quase totalidade fontes estrangeiras (hollywoodianas, francesas). Metacinema é a própria reflexão sobre sua atividade: o discurso e o discurso sobre o discurso. Desse metacinema, o título mais notório é o emblemático *O bandido da luz vermelha*, colagem de estilos e gêneros organizada como crônica radiofônica e passeio pelo *kitsch* do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de TV. Consideramos válido evocar aqui o espírito benjaminiano para caracterizar a operação estética de Sganzerla. Sem intencionalidade, por ignorar a obra de Benjamin, o jovem cineasta parece adotar em seu *thriller* (“um *far west* do Terceiro Mundo”) uma técnica de montagem típica do ensaísmo do crítico alemão: as citações, os fragmentos musicais, os excertos de outros filmes são turbinados numa espécie de colagem centrífuga, destacados de seu contexto anterior.

Válida para Benjamin, aceitável em Sganzerla, tal recombinação de imagens e sensações refere àquela volatilidade dos signos (Derrida) pela qual a citação, em pequenas ou em grandes unidades, engendra novos contextos num processo absolutamente ilimitado. Esta intertextualidade voluptuosa, diríamos, é traço distintivo do cinema da modernidade. Como isso acontece em *O bandido?* Sganzerla, na precisa observação de Ismail (2001, p. 72), radicaliza a matriz godardiana ao citar exacerbadamente o cinema norte-americano, do *film noir* e de Orson Welles, admirações obsessivas do jovem estreante. No seu caleidoscópio de citações, o diretor não apenas refere a filmes, mas a todo um imaginário ianque, ao qual justapõe alusões à Boca do Lixo, a São Paulo, ao Brasil numa visão infernal da selva metropolitana. Com esta estratégia, inspirada metamorfose da precariedade em genialidade, Sganzerla

praticamente inaugurou uma iconografia urbana paulista – uma modalidade de visualização rapidamente imitada em muitos filmes, assim como a iconografia mítico-agrária de Glauber o foi, entre nós e no Terceiro Mundo. Para um deslumbrado Ismail Xavier, Sganzerla satiriza com extravagância humorística o ritual glauberiano com seus excessos, câmara na mão e montagem descontínua – uma mixagem paroxística de Villa-Lobos e cordel, mambos, guarânias e boleros (XAVIER, 2001, p. 72).

Além da técnica do ensaio-montagem, da refuncionalização da citação, salta à vista outro elemento benjaminiano afim ao espírito da *opera prima* sganzerliana: o choque. O desejo de chocar está no cerne da estética de Benjamin pela via do inconsciente. Essa disposição transparece em inúmeras passagens da sua obra, em particular a partir da descoberta do cinema, onde, como escreveu no ensaio *A obra de arte*, “a percepção na forma de choques foi instituída como um princípio formal”. Sganzerla também se empenhava em chocar – pelas imagens, pelos sons, pelas atitudes. O cineasta, contudo, se distancia de Benjamin na visão de mundo, na ideologia. Na sua exegese, o crítico equilibra “a atenção à obra e a referência aos problemas sociais”, que têm, ambas, pesos equivalentes. A preocupação com o estado da sociedade monopoliza a mente do marxista messiânico Benjamin. Mas em Sganzerla, romântico niilista, o desespero existencial fala mais alto que o *desgosto* ante a situação social – somente por via oblíqua é que podemos considerar *O bandido* um filme assumidamente politizado.

Sganzerla compartilhou com Júlio Bressane o culto do metacinema. Com *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, feitos em 1970, Bressane desenvolveu formas próprias de experimentação, um esquema estilístico que se somou à colagem de Sganzerla na definição da linguagem do Cinema Marginal. Do universo de *O anjo nasceu* e *Matou a família* constam elementos visíveis em outros filmes do *udigrúdi*: transgressão, crime e violência. No entanto, Bressane distingue-se deles na radicalização na ideologia estética: seu metacinema pretende-se *cinema político* enquanto crítica do ilusionismo fílmico. Daí rejeitar a identificação com o sistema clássico (personagem-platéia, cineasta-público, cinema-real) e priorizar construções em abismo (o filme dentro do filme). Na desconstrução da narrativa, Bressane reaproveita *sobras*, refugos de filmagem, introduzindo dentro dos filmes “as marcas do trabalho que no cinema “normal” (o espetáculo dominante) costumam ser apagadas. Aquilo que seria lixo, vira matéria da expressão nos filmes de Bressane” (Bernardet, 1979, p. 58)<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Cf. Jean-Claude Bernardet. “Notas sobre Bressane”, in *Cine-Olho*. Revista de cinema, n. 5/6, jun./jul./ago 1979.

Diferentemente do metacinema esfuziante de Sganzerla, a “poética” de Bressane é flexionada pela nostalgia. Decerto, como nota Bernardet, há um certo jogo lúdico na “vampirização” de musicais e policiais brasileiros e americanos. Mas, no todo, o processo intertextual é marcado pela tensão entre dois sentimentos antagônicos: a admiração e a rejeição. Bressane enfrenta o cinema hegemônico, virando-o ao avesso, ao nível da linguagem. Culturalmente, porém, não consegue se livrar do fantasma do colonialismo cultural que o fez amar, deglutir e finalmente renegar os filmes que cita. Essa análise refere menos a *O anjo nasceu* e *Matou a família* que aos filmes da Belair, onde, associado a Sganzerla, fez experiências refinadas e grosseiras, auto-análise e provocações sociais (*Sem essa aranha, Cuidado madame!*). Nos rascunhos da Belair, ambos evidenciam os riscos da aventura estética. Fizeram filmes para si mesmos, experimentais porque, como justificou Bressane, o desenho do cinema ainda não foi terminado e há muito a pesquisar, na perspectiva da ... luz:

A questão do cinema é, antes de qualquer outra, uma maneira de se compreender e se apreender a luz. Isso, com um sentido do ritmo, porque o cinema é ilusão do movimento [...] É desse ponto de vista que hoje olho para o cinema, a partir disso, o que no fundo é uma formulação antiga do Abel Gance, um desses grandes *metteurs en scène*. [“O cinema é a música das imagens”] O cinema é a música da luz. [...] Essa formulação não só é a mais inteira, mas é belíssima. O filme é constituído de um fotograma transparente, branco. O que escreve a imagem, o que organiza a imagem é a sombra, que é aquilo que organiza o que não é nada. A sombra. (BRESSANE, 1995)

Para saudosistas das vanguardas, o movimento *udigrúdi* foi “o ápice, no Brasil, de todo investimento cultural, social, emocional e de transgressão depositado por aquela época no cinema” – “um momento-chave da exploração feita pelo cinema de seus próprios limites” (Alcino Leite Neto, 1995). Sganzerla e Bressane seriam expressões da integridade de artistas que se mantiveram “refratários a qualquer forma de cooptação proposta pelo cinema standard”, realizando “obras intransigentes e singulares, que estão entre as principais da história do filme brasileiro”. Desse modo, não mais podem ser reduzidos à “imagem de furiosos transgressores, de *cults* de cineclubes”: maduros e conscientes, “são homens de cultura, militam contra a barbárie e a amnésia, contra o cinema descerebrado”. Para ambos, cinema é prazer, exploração de limites, autoconhecimento, reprodução de processos mentais.

Nos experimentos cinestéticos de Sganzerla e Bressane, alguns críticos viram influências de provocadores históricos, como o Artaud do “teatro da crueldade”, ou ressonâncias do clima turbulento dos anos 60 nos quais Marcuse pregou a “grande recusa”. A negação total – da cultura, da sociedade, da história – desvinculada de ações concretas contra o sistema se esfuma no vazio, já dissemos acima. Essa incompreensão, somada a um descarte da historicidade e ao antiideologismo, revelam os limites dessa tendência de artistas desencantados com o mundo. São inegáveis, contudo, a sinceridade e a autenticidade com que se lançaram na paroxística aventura marginal. Neste sentido, vale recordar que Gramsci (1968, p. 29) via a sinceridade como um mérito, um valor, mesmo quando significa o máximo de individualismo, inclusive no sentido de idiosincrasia. Mas, adverte o filósofo da práxis, estes predicados precisam ser acompanhados de um envolvimento social, de valorização do outro e do real. Um real que Sganzerla, com contraditória sinceridade, confessa abominar:

[...] Se escolhi um bairro para falar do Brasil é porque este bairro se chama a Boca do Lixo. Não é símbolo, mas sintoma de uma realidade. Dentro de uma sinceridade total, tentei mentir e dizer a verdade, ser triste e violento, boçal e sensível, acadêmico e criativo. [...] A grossura não é finura de estilo, mas uma forma necessária de olhar nossa realidade de frente. [...] Procuo utilizar o mau gosto para poder chegar a uma compreensão intuitiva da realidade brasileira e dos problemas que nos afligem hoje em dia, dos mais pequenos aos mais fortes. E eu acho que quando se faz um filme sobre o Brasil, sobre a realidade brasileira, não se pode ignorar o elemento mau gosto. É mesmo uma questão estética a utilização do mau gosto: se você não o utiliza, está falseando, está deixando de captar a realidade como ela é.

**Sinceridade, autenticidade.** O grande conflito na práxis do *udigrúdi* ultrapassa, portanto, o âmbito do estético para colocar-se não como um embate entre cinema de invenção e cinema de convenção, mas sim entre uma concepção irracionalista (que proclama a dignidade do homem, mas negligencia as condições concretas para o exercício desta dignidade) e uma filosofia materialista (que proclama a luta pela transformação humana como condição para sua libertação). O guru dessa turma e de tantas outras, Herbert Marcuse (1999) releva o pessimismo da arte, que não é contra-revolucionário, pois serve para advertir contra a “consciência feliz” da práxis radical. Em contraposição a Marcuse, devemos assinalar que quando o pessimismo se converte em contemplação estética livre de toda urgência prática (a “consciência feliz” da práxis, como ele diz), o artista paga um preço: sua visão da realidade se desfoca. Ademais, já

está demonstrado que o consolo na evasão acaba ele mesmo um instrumento da alienação, instrumento ideológico a serviço da cultura repressiva.

O questionável na ideologia do Cinema Marginal não era o fato de [que] seus integrantes pertenciam à classe média e se entregavam a solilóquios individualistas. Pertencer a um grupo privilegiado, segundo alegava Marcuse, “não nega nem a verdade nem a qualidade estética de sua obra”: a grandeza e a verdade podem irromper através das limitações de classe, de origem, de ambiente. Concordamos com o filósofo quando ressalta que a contribuição de uma obra de arte para a luta pela libertação ou pela conscientização não pode ser medida “a partir das origens do artista nem pelo horizonte ideológico da sua classe”. Do mesmo modo, não é a presença (ou ausência) da classe oprimida numa obra que determina o grau de seu engajamento. Os critérios do caráter progressista da arte, afirma incisivamente Marcuse, “são dados apenas na própria obra como um todo: no que diz e no modo como diz”.<sup>22</sup> Mas, em que medida os filmes marginais seriam progressistas? Nas formas estéticas? Na ideologia política?

Em termos de práxis política, os filmes marginais foram considerados elitistas e decadentes. Erroneamente? Mesmo quando deles participavam tipos das classes desfavorecidas, não conseguiam ocultar sua verdadeira natureza associal. E ainda que desvendassem zonas interditas da natureza e da sociedade, em evidente manifestação de inconformismo, a rigor eram acusados de não contribuir efetivamente para a luta pela libertação humana – ou, mais concretamente, para o/um movimento de resistência contra o regime. No entanto, se aceitarmos as proposições de Marcuse, não se pode deixar de notar que há no protesto “secreto” deste cinema esotérico e angustiado o ingresso de forças erótico-destrutivas primárias, forças negativas que indiscutivelmente ajudavam a destruir o universo “normal” da comunicação e do comportamento burgueses naquela conjuntura. Em face disso, poderíamos concluir que os filmes marginais constituíam uma rebelião subterrânea contra uma ordem iníqua (a ditadura), porém invocavam necessidades e satisfações essencialmente destrutivas: ao ultrapassar Eros, Thanatos invalidava a energia positiva do protesto.

---

<sup>22</sup> A propósito da questão da classe a que pertenciam os cineastas, Piero Arlorio (“Pesaro 1969”, in *Positif*, fev. 1970, especial “La politique”, p. 105) reprova Jean-Claude Bernardet por acusar o Cinema Novo de exprimir o ideário da pequena e média burguesias. Embora isso seja evidente, argumenta Arlorio, “não justifica de modo algum uma atitude de liquidação da visada política do movimento; entre outras coisas, porque a pequena e média burguesias de um país neocolonial pode desempenhar uma função progressista. Em consequência, o fato de agir sobre os elementos mais proletarizados desta camada social, de se dirigir, com intenções politicamente esclarecedoras, à *intelligentsia* pequeno-burguesa, não é de todo uma operação contra-revolucionária num país neo-colonial”.

Esteticamente, a forma de determinados filmes marginais “revela dimensões da realidade interditas e reprimidas”. De fato, as experiências mais bem sucedidas dessa tendência (os de Bressane, Sganzerla, Tonacci, Rosemberg) “evocam modos de percepção, audição e gestos” que parecem antecipar um princípio de realidade e uma sensibilidade radicalmente diferentes e, acima de tudo, pretendem afirmar o valor emancipatório da arte. Benjamin já demonstrara a implicação desse valor emancipatório ao estudar escritores distanciados da práxis (Poe, Baudelaire, Proust e Valéry), cujas obras exprimiam uma “consciência da crise” (*Krisenbewusstsein*), a rebelião secreta da burguesia contra a sua própria classe” - um prazer na decadência, na destruição, na beleza do mal; uma exaltação do associal. Benjamin considera irrelevante atribuir à obra de Baudelaire “uma posição nos mais avançados baluartes da luta humana pela libertação”, pois o mais importante é avaliar os estragos causados no campo inimigo. “Baudelaire foi um agente secreto, um agente do descontentamento secreto da sua classe com as suas regras próprias. Quem confrontar Baudelaire com esta classe obtém mais dele do que o rejeitar como não interessante, do ponto de vista proletário”.

Michel Löwy (1985), que admira Baudelaire e Benjamin, mas também se solidariza com a classe operária, nos previne que o fundamento da teoria revolucionária reside na auto-emancipação dos oprimidos – o que vale para o intelectual (o cineasta), que não é precisamente um proletário, mas é oprimido. Esta é a primeira lição a ser considerada, como ressalta Löwy. A segunda é resumida por Lukács em *História e consciência de classe*, onde analisa o dilema entre uma concepção objetivista da sociedade e uma concepção subjetiva. O dilema se traduz no seguinte: deve-se modificar primeiro as circunstâncias para, como consequência, transformar a consciência ou deve-se modificar primeiro a consciência, o sujeito e suas ideologias, para depois transformar a sociedade? Esses modelos de pensamento são incapazes de produzir uma ação social real e impotentes para transformar a sociedade, por que:

É só na autolibertação, na sua ação enquanto sujeito revolucionário, na sua própria práxis [...], que se dá a emancipação objetiva e subjetiva do homem, que se dá a destruição da opressão enquanto estrutura, e a transformação das idéias, das representações e das ideologias. É no processo de auto-emancipação revolucionária que se dá a auto-educação da classe revolucionária, através de sua própria experiência prática (LÖWY, 1985, p. 25).

Marcuse manifesta ceticismo com respeito à auto-conscientização do proletariado. Nem considera que a arte deve engajar-se numa *Weltanschauung* orientada para o “povo”. A arte revolucionária deve, por suposição, falar a “linguagem do povo”. Qual povo e que linguagem, ironiza? Nos anos 30, Brecht, que acreditava em engajamento, define o povo como as pessoas que lutam, combatem, fazem a história, transformam o mundo e se transformam. Por conseguinte, *o povo* não é, a rigor, a grande massa da população dependente, mas uma minoria de pessoas opostas a esta massa, uma minoria militante. Neste sentido, argumenta Marcuse, o “elitismo” tem um conteúdo radical. E em apoio à sua tese, remete a Adorno, outro marxista defensor intransigente da autonomia da arte.

Tanto para a consciência integrada como para a consciência marxista reificada, as obras alienadas podem muito bem surgir como elitistas ou como sintomas de decadência. Mas são, no entanto, *formas autênticas de contradição*, acusando a totalidade da sociedade que tudo arrasta, mesmo as obras alienantes, para o seu campo de ação. Isso não invalida a sua verdade nem nega a sua promessa. (ADORNO apud MARCUSE, 1999, p. 38, grifo nosso).

Se, nos termos de Marcuse e Adorno, a arte pode preservar a verdade e mudar consciências, obedecendo unicamente à sua própria lei contra a realidade, resta ver como o então “marginal chique” Neville Duarte D’Almeida adota este programa esteticamente e ideologicamente. Como ele materializa o catecismo do *udígrúdi*?

Rompendo, destruindo, achincalhando, esculhambando e duvidando da pseudo – e sisuda - seriedade com que os fazedores de filmes estão levando o cinema deste país à condição humilhante, subserviente e culturalmente subdesenvolvida de subprodutos das palhaçadas feitas em Hollywood, Cinecittà, Rive Gauche & outras plagas, surge o nosso cinema, que somente – e definitivamente – repudia qualquer tipo de paternalismo e pretende simplesmente fazer um cinema que seja um reflexo da realidade em que vivemos... Basta de fazer a poesia do lixo. O lixo deve ser fotografado, com uma lente normal e, se possível, um pouco fora de foco para que as pessoas se manquem que o lixo é o lixo mesmo. (NEVILLE D’ALMEIDA apud WOLF, 1970)

Rejeitando qualquer aspiração à revolução política, os novos diretores manifestam seu inconformismo no comportamento de seus “heróis”, uma galeria de tipos obscenos, sujos, irracionais. A expressão da revolta é sempre pautada pela violência e um certo misticismo, como vemos em *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane. Nesse filme, um marginal procura permanentemente “o certo dentro do errado”. Lutando contra o mundo, aliado ao companheiro impotente, justifica seus atos violentos com a certeza de

que a razão está com ele: “o certo é o errado, e o errado é o certo”. Por isso merecerá a chamada do anjo que o levará ao céu numa longa seqüência final, em que os marginais se perdem numa estrada. Embora portador de ceticismo em relação às “conquistas do homem”, o “anjo da história” de Bressane nada tem a ver com o de Benjamin.

Ninguém expressou com maior contundência a enfurecida atitude dos marginais do que João Silvério Trevisan, à época um jovem intelectual paulista com apenas um filme em seu currículo e uma disposição inesgotável para a provocação. Antes mesmo de realizar *Orgia ou o homem que deu cria*, Trevisan parecia devastador em inúmeras intervenções no exterior quando fazia proselitismo pela marginalidade. Em entrevista a Ignacio Ramonet, da revista marroquina *Cinéma III*, n. 3, setembro 1970, Casablanca,

Eu busco atualmente um cinema de negação total, um cinema marginal sobre o marginalismo, um cinema ferozmente anticultural que busque a morte da cultura em cada movimento, em cada gesto. Eu quero que meus projetos contribuam para a liquidação simples e absoluta da minha sociedade. Seguramente, um anticinema, porque ele atua *ipso facto* pela morte do cinema. Isto vai fazer a alegria de todas as funerárias.

Como os companheiros de Trevisan compartilham de sua visão da cultura e da sociedade? Entre outros aspectos, elas partilham da evasão da realidade. O *udigrúdi* renega categoricamente o diálogo com o real em termos racionais. Em *Piranhas do asfalto*, embora a narrativa esteja ambientada no bairro de Ipanema, as ações transcorrem em isolamento quase que absoluto.<sup>23</sup> Na poética de Neville, o mundo inexistente como realidade concreta, porém como signo de um *além* intangível, não captado pela câmara. Também na *Orgia* de Trevisan, os exteriores servem meramente como “pano de fundo à sua coorte de personagens alegóricos, que o povoam insolitamente: uma estrada, um campo, um monte, um cemitério etc.”. No parricídio inicial e nas lamentações do anjo pela morte do patrão, Trevisan exorciza fantasmas e invoca a tomada do poder. As imagens não são *extáticas* ou orgiásticas, mas abúlicas.

A substituição do poder se processa em ritmo de violência. Os personagens dos filmes marginais não pegam em armas para combater o sistema. Os alvos de seus revólveres ou metralhadoras estão dentro de suas casas, são a família, expressão odiada da sociedade burguesa. Ao invés de atacar os agentes da exploração, do atraso, os rapazes e moças de *Matou a família e foi ao cinema*, *O anjo nasceu* ou *Piranhas no asfalto*, miram pais, mães, irmãs. *Et pour cause*, parricídio, matricídio e fratricídio são

---

<sup>23</sup> Cf. Ronald F. Monteiro, “Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo”. In *Anos 70 – Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 121.

tópicos relevantes no universo violento do *udigrudi*, no qual campeia a violência: corpos ensangüentados, perfurados, misturam-se com os berros ou uivos desesperados dos personagens ou as rajadas de metralhadoras. Diante do aluvião de imagens escatológicas, o espectador indaga qual o sentido de tudo aquilo. Sganzerla poderia responder com uma frase de *Betty Bomba*, em latim: *Sic sunt res* (Assim são as coisas).

#### 4.2. Patriotismo e carnavalização: patrulhas ideológicas

Acho muito grave essa espécie de patrulha ideológica que existe no Brasil. Uma espécie de polícia ideológica que fica te vigiando nas estradas da criação, para ver se você passou da velocidade permitida. São patrulheiros que ficam policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou aquela tendência. Quando a grande riqueza do cinema brasileiro, a grande qualidade básica que deveria ser alimentada é exatamente a sua pluralidade, a sua multiplicidade – Carlos Diegues.

O Brasil talvez seja dos países do mundo mais atrasados em politização. Aqui as pessoas ainda estão brigando com as idéias, em vez de aceitar que elas existam e examiná-las. Fica fácil, portanto, a manipulação de qualquer ponto de vista e a massificação de qualquer conceito - Paulo Emílio Salles Gomes.

Na virada para os anos 70, em todo o mundo desencadeou-se uma reação às mudanças propostas pela esquerda, oficial ou não. Na França, “sob um manto de silêncio”, foi desmantelado o movimento de maio de 1968. A morte de Che na Bolívia e a extensão das ditaduras no cone sul prenunciaram duros tempos para a esquerda da América Latina. O governo socialista de Salvador Allende, no Chile, foi derrubado por um golpe orquestrado pela direita local em aliança com os EUA. Os vietnamitas varreram os EUA do país, mas se envolveram noutra guerra, agora contra o Camboja, onde o *khmer* vermelho submetia a população a uma fome genocida. Na *ziguezira* geopolítica, as maiores potências socialistas do mundo, URSS e China, romperam relações – e os chineses se aproximaram dos norte-americanos contra os soviéticos. Os mesmos soviéticos que, enfurecidos com os reclamos de liberdade na Tchecoslováquia, invadiram Praga em 1968, acabaram com o sonho do “socialismo de rosto humano” (de Alexander Dubcek). As derrotas políticas no final dos anos 60 e meados dos 70 fortaleceram os conservadores e obrigaram a esquerda a um refluxo.

No entanto, em 1978/79 a ideologia de esquerda ainda pairava no horizonte. Contudo, não determinava a mobilização de cidadãos/artistas, perdia consistência e caía numa espécie de vácuo. Logo, como se poderia definir quem era de esquerda naquele

momento em que proliferavam divergências irracionais? Seria possível falar em falência das ideologias, não só no Brasil como em todo o mundo? Houve quem insinuasse essa falência quando o vice-premier chinês Hsiao-ping visitou os Estados Unidos, usou chapéu de *cowboy* e desandou a falar mal dos russos, enquanto exortava as maravilhas do capitalismo. Zbigniew Brzezinski, assessor do presidente Jimmy Carter, explicou que a nova política mundial já não comportava conflitos simplistas do tipo Leste-Oeste (direita e esquerda). No meio dessa ziguezira ideológica, em estado de perplexidade, a *old left* norte-americana reagiu “patrulhando” os “traidores”, antigos “guardiães da fé”. A atriz Shirley MacLaine, da esquerda radical hollywoodiana, chegou a recriminar o modernizador chinês por ter-se afastado dos ensinamentos de Mao.<sup>24</sup>

**Pluralidade.** Assim, nessa esquisita década de 1970, em meio à pasmaceira ideológica e às reivindicações de abertura política, o cinema brasileiro lutava para sobreviver. No fim do Governo Médici, o Cinema Marginal já perdera o fôlego enquanto tentativa de contestação de formas e conteúdos. Mas o Cinema Novo subsistia – muito mais como uma sigla prestigiada (uma glória do passado) do que como um movimento ainda capaz de revigorar-se. À sombra da política oficial, da ideologia industrialista/comercial da Embrafilme, hegemônicos grupos cinemanovistas de pressão se debatiam em busca de alternativas – navegar era preciso, como ensinava o poeta Fernando Pessoa. Nesses anos 70, chamados de “década do individualismo” e de “sedução do ego das massas”, vivíamos no cinema e na sociedade em geral um momento heróico-patético. No diagnóstico lúcido do crítico/teórico Ismail Xavier (2001), o dado mais evidente na política de produção e no debate cultural era

a consolidação da polaridade entre o *cinemão*, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem. Essa polaridade, embora referência útil, principalmente para se entenderem as rasteiras de grupo, os conchavos, presentes na relação cineastas/Estado, é muito genérica como baliza estética e não pode ser tomada como dicotomia absoluta entre filisteus do comércio e virtuosos da cultura. É sempre necessário avaliar as propostas efetivas e os desempenhos em qualquer faixa da produção, pois não se trata de cortejar “escolas”, mas de observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. (XAVIER, 2001)

25

<sup>24</sup> Tão Gomes Pinto, “Ziguezira ideológica”, *IstoÉ*, 14/2/1979.

<sup>25</sup> Ismail Xavier. “À sombra da política oficial: outras vozes”, in *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Examinemos, a partir da pauta sugestiva de Ismail, alguns dos caminhos descritos por cineastas reputados para sobreviver dignamente. Nosso balizamento, que remonta aos primórdios da década, requer antes de tudo uma constatação: o cinema realizado depois do AI-5 continua sob a inflexão estilística da alegoria. Veteranos (Glauber, Nelson, Joaquim, Guerra, Saraceni, entre outros) e “novatos” (Arnaldo Jabor, Miguel Faria, Paulo Thiago) a adotam como observância estética para falar do País sob a ditadura. Se ideologicamente esses cineastas preservam seu ideário, em termos de comunicação a mensagem de resistência se dilui. O espectador prefere a gramática narrativa norte-americana, agora revitalizada com a pirotecnia do cinema catástrofe (*Terremoto, Tubarão, Inferno na torre, O destino do Poseidon*), ao anti-espetáculo *made in Brasil*. Enquanto a rede de metáforas, simbolismos e hermetismos esvazia as salas de exibição, o espectador do “Brasil grande” começa a dispor, em casa, de um diabólico atrativo: a televisão em cores. *Kojak, Hawai 5-0, Kung Fu, As panteras* e outros seriados disputam espaço com as telenovelas brasileiras, o *must* em termos de audiência - e de alienação.

Não resta escapatória ao cineasta brasileiro. Politicamente, não dispõe de liberdade de expressão. É censurado, marginalizado, estigmatizado. Esteticamente, não pode afirmar os valores que considera os mais adequados à expressão de sua personalidade enquanto criador. Sem liberdade de criação, o cineasta deixa de ter plena consciência de sua produção, perde a referência sobre as implicações da obra (“tanto do ponto de vista de gênese quanto dos efeitos”). Na dialética da sobrevivência, daquele “conhecimento da necessidade, como queriam Hegel e Engels”<sup>26</sup>, o cineasta consciente sabia que sua criação não era necessariamente potenciada pela repressão, mas restringida. Era essa, ao menos naquela instância da vida do País, a condição do artista. Restava-lhe, portanto - para usar as palavras de Luis Carlos Maciel (1987, p. 62) a propósito da encenação do texto *Roda-Viva*, de Chico Buarque, por José Celso Martinez Correa - a “marginalidade submissa ou a decidida rebelião contra essa condição”.

O *cinema marginal* refletia o espírito de um tempo de “denúncia e pungência”. As classes médias, cooptadas pelo crediário, internalizaram o silenciamento e a incomunicabilidade e as elites, parceiras da repressão (vide a Operação Bandeirantes), comemoravam o crescimento com ordem. No período de existência do *cinema marginal*, de 1968 a 1979, não havia conciliação, mas opressão no Brasil. Já havia resistência desde 1966, quando a Frente Ampla começou a propor a anistia, mas foi

---

<sup>26</sup> Ver Carlos Nelson Coutinho, op. cit. p. 122.

somente muito depois de 1970 que ela entrou cautelosamente para a agenda política do país. Enquanto os comitês de anistia e outras entidades articulavam uma transição política, o regime militar se desgastava e a elite dirigente manifestava sinais de descontentamento diante da grave crise econômica que começava a assolar o mundo. Os confrontos reivindicativos, até então esporádicos, se intensificam com movimentos grevistas, bem como a rotação de vários segmentos para a oposição – igreja e mesmo setores civis -, até então condescendentes com o regime militar, passando a assumir com outros setores da sociedade a bandeira da redemocratização. As fissuras entre as facções militares já não conseguiam ocultar episódios significativos que escudavam a erosão do regime (as mortes de Vladimir Herzog e Manuel Fiel Filho, a demissão do general Ednardo D’Avila Mello da chefia do II Exército, os atentados do Riocentro).<sup>27</sup>

Em 1978, o País acompanha “a lenta, gradual e segura abertura” comandada pelo general-presidente Ernesto Geisel no “crepúsculo da ditadura militar”. O “milagre brasileiro” se convertera em desastre econômico. O sonho acabava. O autoritarismo da década anterior, sob a égide do AI-5, se dissipa progressivamente com medidas de distensão política e cultural – mesmo que fosse “outorgada”, “por cima”. No plano da vida parlamentar, as eleições e o crescimento do MDB são momentos incipientes, mas significativos, do processo rumo à redemocratização. Noutra lado do espectro político, ainda há oposição e cisões: a esquerda debate-se entre o confronto (pela via armada) ou a aproximação com o regime (submissão domesticada ao poder). Reproduz-se, em certo sentido, o embate interno no poder militar: o conflito entre *duros* e *moderados*.

No campo cultural, respiram-se novos ares: a imprensa já não era submetida a censura prévia, filmes proibidos (por razões morais e ideológicas) começavam a ser exibidos. Comemora-se a anistia e os asilados retornam. Os movimentos sociais se articulam – e a sociedade civil, revigorando-se, ganha visibilidade e voz. Foi a época de ascensão, apogeu e queda dos movimentos feministas, homossexuais, indígenas, negros e da emergência de organizações de trabalhadores rurais. Enquanto caíam as barricadas, novas palavras de ordem passaram a ser ouvidas nas trincheiras dos “democratas de vários matizes” (sem inclusão dos comunistas). Mas ainda não era *proibido* proibir. De fato, censuravam-se atitudes (comportamentais) e reprimiam-se crenças (ideológicas).

---

<sup>27</sup> Paulo Ribeiro da Cunha, “Militares e anistia no Brasil”, em *O que resta da ditadura*. Boitempo, 2010.

Na configuração do quadro dessa década, na esfera da cultura (e do cinema), os contornos podem ser definidos pelo sexo e a política.

**Alegorias & melodramas.** Feitas estas considerações, eis os critérios, os conteúdos e as formas de algumas obras ambiciosas e expressivas do período em tela. Advertência: são considerados apenas filmes de esquerda, marxistas ou socialistas. Na complexa vertente alegórica, alguns deles refletiam sobre o presente partindo de histórias ambientadas em outras épocas. [Já falamos dessa tendência no capítulo II, dedicado ao Cinema Novo.] Em *A noite do espantalho* (1972), o cantor-compositor Sérgio Ricardo, celebrizado pela música de *Deus e o diabo na terra do sol*, faz uma parábola sobre misticismo, seca e coronelismo imagneticamente sedutora, mas vulnerada por analogias simplistas. Miguel Faria Jr. impressionou a crítica com *Pecado mortal* (1971), metáfora desdramatizada sobre a crise institucional da família brasileira. O público brasileiro o hostilizou. E surpreendente rejeitou também uma revisionista comédia musical de Carlos Diegues que visava emular a alegria ingênua da época das chanchadas: *Quando o carnaval chegar* (1972). Glauber Rocha saiu em socorro do amigo com uma enfiada leitura da ideologia do filme que, para ele, mostrava “a reação dos artistas brasileiros diante de uma situação política negativa e recusava [tanto] o movimento hippie [como] a guerrilha”. Com outro tom, mas igualmente em clave de nostalgia, Diegues projetaria na revolução de 30 uma denúncia da opressão colonialista, *Joana francesa* (1973), ironicamente etiquetado pela crítica “That Night in Maceió”.

Em um presente insuportável, nossos cineastas se voltam para o passado. Motivo recorrente no Cinema Novo, o retorno ao passado não suscita maiores esperanças em termos fílmicos. Na pluralidade das manifestações, ressalvemos: *Pindorama* (1970), desatinada alegoria sobre as raízes do Brasil, e *A casa assassinada* (1971), melancólica incursão de Paulo César Saraceni nos labirintos da decadência da aristocracia mineira. Por sua vez, Nelson Pereira dos Santos mantém a coerência ideológica na diversidade temática: se, com *Azyllo muito louco* (1970), alegoria de inspiração machadiana, acerta na unidade do nacional-popular, erra o alvo ao extraviar no futuro sua consciência crítica: *Quem é Beta?* (1973), falsa *science-fiction*, jamais significa uma densa metáfora sobre a realidade da época. Esses trabalhos, embora assinados por artistas engajados, não cumpriam a missão de motivar o *povo* para a fruição da arte. Por paradoxo, o *eureka* de Jabor ocorreu no encontro com um teatrólogo anti-esquerdista, Nelson Rodrigues: *Toda nudez será castigada* (1972) foi um *tour de force* estilístico que lhe permitiu sair do gueto intimista e comunicar-se com o público *popular*, não a elite.

O *nacional-popular* que aparece a partir de então na criação cinematográfica talvez não contemple rigorosamente, no plano da cultura, o que Carlos Nelson Coutinho (1984, p. 140) chama de “oposição democrática” [...] “às várias configurações concretas assumidas pela ideologia do *prussianismo*” (leia-se, naquele contexto, regime militar). No entanto, a simbiose de melodrama e observação social na discussão da família e da moral burguesas e a metafórica ou a realista denúncia da opressão da ditadura inspiram uma série de realizadores e instauram uma relação comunicacional que perdurará até o fim da década. Nem todos esses diretores eram comunistas ou socialistas – ou mesmo de esquerda -, porém se colocavam na oposição ao regime como artistas progressistas. Uniam-se a outros intelectuais na revolta contra o arbítrio, “fossem quais fossem as suas idéias de organização política e os seus sonhos de um Brasil melhor”.<sup>28</sup>

Sem empobrecimento da expressão estética e/ou limitação das potencialidades críticas, o cineasta brasileiro dialoga, enfim, com o *povo*. Jabor retoma a parceria com Nelson Rodrigues em *O casamento* (1975), buñueliano ataque às taras familiares e ao grotesco urbano. À autenticidade da relação orgânica desse cineasta com o dramaturgo, se contrapõe a insinceridade do ex-rebelde Neville D’Almeida, que dilui o *pathos* do melodrama nelson-rodriguesano em *A dama do loteação/1975* e *Os sete gatinhos/1976*. Há nesses filmes uma visível concepção reacionária do gosto popular, aqui reduzido a mero consumidor de vulgaridade às expensas de uma exploração boçal da “energia libidinal” (Marcuse). A inflexão apelativa dessa modalidade cinematográfica, ao invés de contribuir para a democratização da cultura e a afirmação de uma vertente nacional-popular, naquela linha preconizada por Gramsci, relega a criação estética ao subúrbio da pura libidinagem e a converte em instrumento de alienação do espectador.

O filósofo da práxis, embora adversário do elitismo antipopular, nem por isso conciliava com expedientes que rebaixavam os valores das obras (seu conteúdo, sua forma), sob pretexto de facilitar a comunicação com as massas imaturas. Gramsci também suspeitava de criadores que, apesar da coragem e retidão moral, perdiam-se em complexas elaborações narrativas ou poéticas escudando-se numa pretensa elevação intelectual do espectador. Neste sentido, ele dificilmente avalizaria reverenciosos exemplares da “cultura intimista”, como *Os condenados* (1973), de Zelito Viana, condensação de novelas do modernista Oswald de Andrade, *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, versão psicológico-realista do romance *Amar, verbo intransitivo*, de

---

<sup>28</sup> Cf. Mino Carta, “É a hora da verdade, ou quase”. *IstoÉ*, 27/6/1979, p. 3.

Mário de Andrade, ou *A culpa* (1971), de Domingos de Oliveira, cujo psicologismo sumário está nas antípodas da efervescência vitalística de *Todas as mulheres do mundo* (1966) e *Edu coração de ouro* (1967), comédias sobre o pitoresco do universo carioca nas quais se comunica com o público e alegra o espírito. Esta não é, contudo, a atitude de David Neves ao retratar com suave morbidez a *via crucis* de garotas de programa em *Lúcia McCartney* (1971), homenagem ao escritor José Rubem Fonseca.

**São Bernardo.** Em 1972 dois filmes se afirmam com uma postura estilística radical e a recusa dos imperativos da comunicação: *São Bernardo* (Leon Hirszman) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro). Sem perder de vista o compromisso político-ideológico, ou precisamente por isso, seus autores fizeram filmes “inconsumíveis”, ao menos por um certo tipo de público condicionado, infenso ao que chamaríamos “trabalho dos significantes políticos” ou “trabalho político dos significantes”.<sup>29</sup> O romance *São Bernardo*, de Graciliano (1892-1953), publicado em 1934, mas ambientado entre os anos 20 e 30, correspondia esplendidamente ao propósito de Leon, enquanto pesquisa cinematográfica e reflexão política. Não havia material ficcional na história do personagem central, Paulo Honório, homem do campo pobre e marginalizado, que enriquece e se torna um latifundiário impiedoso, “um feroz explorador”. A riqueza da trama consiste na exposição de um processo de coisificação que se dá a partir da negação de sua infância pobre, Paulo Honório se volta contra a própria mulher (Madalena), que termina por se suicidar. Após a morte da mulher, Paulo Honório escreve um livro para exorcizar seus fantasmas, buscar o sentido de sua vida.

O relato de Paulo Honório revela como ele trocara valores autênticos pelos desvalores de uma existência sem escrúpulos morais. Paulo Honório transforma sua razão de existir na acumulação de bens e na alienação concernente às relações humanas. Para ele, tudo o que importa é a ascensão econômica, a realização autocêntrica. Não surpreende que, subjugado pela ideologia da posse/acumulação, o personagem tenha dificuldade de manter uma relação amorosa plena, no sentido de comunhão espiritual e física. Na versão cinematográfica, Leon acentua a opacidade das personagens, a aridez de Paulo Honório, sua incapacidade de amar as pessoas – sua mulher em especial. O tormento de um tipo como Paulo Honório, sua luta para afirmar-se numa sociedade estruturada na reificação das relações humanas é dilacerante, já que, conforme Franklin

---

<sup>29</sup> Cf. Pascal Bonitzer, in *Cahiers du Cinéma*, n. 222, julho 1970.

de Oliveira (1978, p. 110), “quando não conduz diretamente ao crime, constitui em si mesma crime, porque se trata de uma luta centrada no mais feroz egoísmo”.

Para representar em termos dialéticos essa complexa relação homem-mundo descrita por Graciliano, Leon encontrou uma notável solução, que se define pela composição visual e pelo comentário em fala *off* da própria personagem. Acontecimentos e confrontos decisivos são colocados diante do espectador em planos de longa duração, com enquadramento medido a caracterizar o espaço do fazendeiro, evitando-se a ênfase dramática do campo/contracampo e da montagem dominada pela psicologia. Empostada, dada à contemplação impassível, a representação se confessa e favorece a avaliação crítica da lógica de Paulo Honório, da ruptura de Madalena, do universo da fazenda. E entre as frestas da narrativa, compassadamente, Leon vai articulando a radiografia implacável da solidão de um homem só interessado em si mesmo – do purgatório de um pequeno-burguês assombrado pelo espírito do Capital.

No uso de planos longos, fixos, Leon recorda a estratégia formal de Jean-Marie Straub, diretor franco-alemão [*Não reconciliados*, 1965, e *Crônica de Ana Madalena Bach*, 1967] que impressionara a crítica européia (e Glauber Rocha) com sua “pureza ideológica” e uma ética maneira de filmar que dispensava ornamentação visual, identificações afetivas. Entretanto, por mais que o impressionasse a economia de signos em Straub, o *approach* formal de *São Bernardo* não deve tanto à estética straubiana quanto à estilística de Graciliano, à sua prosa rigorosa, concisa, depurada: “*São Bernardo* é um romance que sempre achei muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. À medida que eu lia e estudava o romance para pensar na filmagem, nada encontrava que pudesse ser elaborado.” (*Opinião*, 8/7/1974) Leon adensou essa impressão ao ler o iluminador ensaio “Ficção e confissão”, de Antônio Cândido (in *Tese e antítese*), que serviu de base para o roteiro.

Sem concessões a uma comunicabilidade fácil, *São Bernardo* foi acima de tudo um ato de coerência total de Leon, enquanto fidelidade ao seu ideário político e à sua concepção estética – a visão de um comunista flexionada por noções brechtianas. Na realização do filme estão presentes as lições do dramaturgo alemão, no plano do distanciamento (na interpretação) e no plano do sentimento (na maneira como evitou que a emoção sufocasse a razão, que os sentimentos esvaziassem a ligação dialética entre razão e sentimento). À mente de Leon quando faz *São Bernardo*, além das lições de Brecht (a recusa da ilusão, da reificação do espectador, do filme como espetáculo), afloram a práxis e as teorias de Eisenstein (a estrutura cromofônica, a síntese das

harmonias dos sentidos e das harmonias intelectuais). Na elaboração da linguagem de *São Bernardo* também deve ter incorporada a noção de imagem dialética de Benjamin, que ele lera anos antes e que o interessava muito, como disse à época.

*Os Inconfidentes*. A mesma postura analítica preside a ousada encenação da Inconfidência Mineira por Joaquim Pedro na contramão do triunfalismo do regime militar, que exultava com encadernadas reconstituições, tipo *Independência ou morte* (Oswaldo Massaini/Carlos Coimbra, 1970). Na evocação do episódio histórico, o que interessa ao cineasta não são os fatos do passado, mas as contingências do presente. A narrativa é conduzida assim para uma atualização de tópicos candentes que remontavam só alusivamente à experiência do “mártir da Inconfidência”: a intolerância ideológica, a intimidação e o autoritarismo, a repressão implacável, os julgamentos secretos, os processos inquisitoriais, o comportamento do intelectual em face da revolução e os conflitos entre dominantes e dominados. Assim como dissecava a crise das esquerdas em *Macunaíma*, Joaquim Pedro radiografa em *Os inconfidentes* as causas do fracasso do movimento de resistência ao poder e as contradições da *intelligentsia*.

Na perspectiva de Zulmira Ribeiro Tavares (1972, p.6), *Os inconfidentes* ironiza causticamente o “patriótico” (ao virá-lo pelo avesso, ao despi-lo de sua solenidade, ao parodiar sua impostura, grandiloquência ou refinamento), mas não o soube devolver, revitalizado, ao povo (ao público)”. Na avaliação de Zulmira Ribeiro, o diretor deixou um espaço vago entre a imagem idealizada e insípida de Tiradentes, na história convencional (que o revela sem contradições), e a visão que ele propõe de um Tiradentes concreto, singular, humano-contingente. Talvez esse vazio tenha sido deliberadamente buscado por Joaquim Pedro, numa estratégia brechtiana (a de *Galileu*, em particular): caberia ao espectador extrair suas conclusões diante daquele Tiradentes oposto radicalmente ao da visão “ufanista” dos manuais escolares. Essa proposta foi materializada numa *mise en scène* organizada com base em planos sequências, movimentos e fala direta à câmara, numa teatralidade ao mesmo tempo solene e paródica<sup>30</sup>. A despojada dialética de *Os inconfidentes*, sem “fanfarras de brasilidade” e sem alienante dramaturgia passional, foi recebida friamente pelo público – que não queria tomar partido em face da desmistificação de uma situação histórica.

*O amuleto de Ogum*. Deve-se a Nelson Pereira dos Santos a mais autêntica expressão de cinema *nacional-popular* dos anos 70: *O amuleto de Ogum* (1974). Na

---

<sup>30</sup> Zulmira Ribeiro Tavares, in Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 1972.

linhagem gramsciana, incorporando o *realismo mágico* ao *realismo crítico*, o cineasta de *Vidas secas* e *Fome de amor* plasma dialeticamente formas de crença religiosa (no caso, a umbanda) “com a aspiração à construção de uma sociedade mais humana (livre do jugo dos poderosos, sem alienação)”. Sem cair em contradição com sua visão política progressista, Nelson compreende que, no contexto da narrativa, a religião exprime uma forma de consciência sincera determinada por fatores históricos e sociais. Por isso, ao invés de combater a crença popular, que é um efeito, o diretor atua sobre a causa deste efeito visando modificar a ordem das coisas que produz a alienação e o misticismo.<sup>31</sup> (É o que Marx prescreve na VIII Tese sobre Feuerbach, quando afirma que a religião não é eterna e que “todos os mistérios que arrastam a teoria ao misticismo encontram a sua solução racional na prática humana e na inteligência desta prática”.)

Esse respeito ao comportamento religioso não significa, por conseguinte, adesão à umbanda ou ao candomblé. Em *Amuleto*, tudo gira em torno da umbanda, e Nelson não só faz da visão religiosa o dado central da vida dos personagens que - como se continuassem *Vidas secas*, emigradas para a cidade grande<sup>32</sup> - se envolvem num mundo de contravenção e crime na Baixada Fluminense; é o próprio eixo do filme que se organiza em torno dessa visão, sustentando a força do herói popular e dando energia ao cantador que celebra o feito e confere memória à tradição de luta (versão urbana do cordel de *Deus e o Diabo*). Dentro do filme, as personagens comentam a estratégia política: é preciso não perder a comunicação, buscar a unidade de povo e artista. Ou, conforme dizia Nelson ao retomar a frase famosa de Glauber – “Uma idéia na cabeça e uma câmara na mão” –, para completá-la: “E o povo na frente”.

Enquanto o *udigrudi* (Sganzerla, Bressane) explorava a sordidez do lixo metropolitano nas “quebradas da vida”, e Nelson viajava pelos grotões da Baixada, Walter Lima transitava pelo *bas fond* do Rio de Janeiro, da Lapa de Madame Satã às margens suburbanas sacolejadas pelos trens da Central do Brasil: *A lira do delírio* é isso, uma visão autêntica e trepidante da Cidade Maravilhosa. E é também uma celebração amorosa, homenagem comovida à atriz Anecy Rocha, que morreu tragicamente antes de o cineasta, seu marido, dar a forma final do filme. “A desordem, no bom sentido, comanda a folia. Desordem e inversão: homossexualismo, alegria tristonha e violenta”. Walter Lima idealizava fazer um filme “que levasse anos sendo

<sup>31</sup> Ver Leandro Konder, “Marxismo e cristianismo: pressupostos de um diálogo”. In *Estudos sociais*, n. 16, março 1963, p. 332-336.

<sup>32</sup> Cf. Ismail Xavier, *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

feito, acompanhando aquelas pessoas e deixando que o tempo corresse sobre elas”. Começou a rodá-lo em 1973 e o prosseguiu três anos mais tarde. Montou e desmontou o puzzle de cinco horas de duração para reduzi-lo a hora e meia em 1978.

Outro marco dessa década, o curta-metragem *Di* (Glauber, 1977), adquire uma dimensão cultural rara na história do cinema brasileiro moderno. Para Jean-Claude Bernardet (1980, 13), trata-se de um trabalho inovador em matéria do cinema chamado antropológico. A morte do pintor “é um momento de vida exuberante, altamente erotizado, donde jorra o carnaval de uma vida. Através do morto, Glauber mergulha na sua vida” com uma atitude chocante para quem acredita no ritual da tristeza, do silêncio. Na espetacularização iconoclasta de Glauber, a cerimônia (apolínea) do luto dá lugar à celebração (dionisíaca) da vida – da alegria que caracterizava Di Cavalcanti. Glauber comanda o espetáculo em transe criativo: tira o véu que cobria o rosto do artista, para facilitar um *plongé*, grita com câmeras, transforma a reverência compungida diante do corpo inerme numa febril experiência surrealista. Depois do close de *Di*, surge na tela, inexplicavelmente, a palavra *Jango*. Esse modo carnavalesco de encarar a morte se traduz numa *mise en scène* fluvial, no vaivém de imagens e na fala ininterrupta do autor, entrecortada de comentários sobre o pintor e flashes, reproduções manuseadas e fragmentos de sua obra. Tudo isso foi articulado no que Glauber chamou de “montagem nuclear”, provavelmente em alusão à montagem das atrações de Eisenstein. Roberto Rossellini, pedagogo das imagens, percebeu no curta do brasileiro uma invenção ímpar e, presidindo o júri do Festival de Cannes, atribuiu a *Di* um prêmio inédito.

**História/Literatura.** Através da adaptação e do filme histórico, o Estado vê se expressar o acordo tácito com cineastas da “oposição aceitável” (aquela referida por Carlos Nelson Coutinho). O acordo se materializa com financiamentos da empresa estatal, Embrafilme, e produz resultados variados. *Anchieta José do Brasil* (1978), por exemplo, recebeu recursos suficientes para se produzir três ou quatro filmes. O inovador Saraceni de *O desafio* hesitou sobre o que fazer com a evocação do sacerdote e as indecisões transparecem na ideologia estética do filme. “Ora retórico, ora de um superado tropicalismo, às vezes pretendendo a objetividade do ensaio antropológico, em outras sugerindo um vago panteísmo”, *Anchieta José do Brasil* traz uma incômoda preocupação autoral no momento em que a maioria dos cineastas opta pela impessoalidade em detrimento da rentabilidade. Esses fatores, ignorados por Saraceni, estavam presentes no épico-ufanista *Independência ou Morte* (produção de Oswaldo Massaini e direção de Carlos Coimbra, 1972), cujo teor cívico-conservador foi

apregoado pelo regime como modelar. Essa vertente, contudo, não teve seguidores de vulto – o que impediu a existência no Brasil de um cinema de conotação fascista.

Na série dos filmes “adaptados”, Ismail Xavier inscreve uma variedade de produções modestas cuja única preocupação consistia em suprir a rotina do mercado e desfrutar dos favores do Estado (leia-se: Embrafilme). Assim, escritores como José de Alencar, José Lins do Rego, Aloísio Azevedo, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo ou Guimarães Rosa foram todos nivelados por baixo nas mãos de diretores insensíveis à grandeza dos originais. No âmbito do curta-metragem, porém, houve duas experiências admiráveis, ambas pautadas por inventivas homenagens a transgressores: *Eu sou vida eu não sou morte* (Haroldo Marinho Barbosa, 1971), que lê o texto de Corpo Santo, e *O guesa* (Sérgio Santeiro, 1970), que evoca Sousândrade. Joaquim Pedro, adaptando um texto de Pedro Maia no episódio *Vereda tropical*, eleva o nível da coletânea *Contos eróticos* (1977), e, penetrando no universo peculiaríssimo do contista Dalton Trevisan, fez um corrosivo *Guerra conjugal*. Com idêntica inspiração, Hermano Penna compôs seu *Sargento Getúlio* (1983) a partir do livro de João Ubaldo Ribeiro.

Caso singular é o de Arthur Omar, visionário que em várias curtas (*Congo*, 1972, *O ano de 1978*, 1975) investiga a possibilidade de o cinema nos conduzir a experiências fora dos cânones reconhecidos. Depois de explorar as virtualidades da imagem nos curtas, na longa metragem *Triste trópico* (1974) ele trabalha com a textura da imagem e som para montar “biografia falsa em tom de documentário autêntico, universo surreal sustentado por estratégias do realismo do filme de arquivo, tudo centrado na figura simbólica de “médico brasileiro”. Na “descrição” do percurso desse médico em direção ao interior do país, Omar parodia ao mesmo tempo a experiência de Euclides da Cunha e o relato do antropólogo Lévi-Strauss. (XAVIER, 2001, p. 103)

Ao debruçar-se sobre o passado, ou ao refazer a História, o Cinema Novo troca a clave do discurso retórico pela licença poética. Essa última modalidade parece ser a mais apropriada para a versão que Carlos Diegues oferece da vida de *Xica da Silva*, a escrava negra que seduziu um fidalgo da Coroa portuguesa no século XVIII e virou lenda nos confins das Minas Gerais. O diretor rejeita o preconceito alimentado pela historiografia e a tradição oral retratando a estrela do arraial do Tijuco numa antropofágica farsa histórica. Tal “licença poética” não justificava a polêmica que se travou após sua rejeição por alguns estudiosos e a reação rancorosa de Diegues, no episódio das “patrulhas ideológicas” examinado mais acima. Nem tudo nessa “crônica

do Brasil colonial pervertida pelo maneirismo histriônico do teatro de revista”<sup>33</sup> contém o espírito transgressivo pretendido pelo cineasta. Em ambição estética, *Xica da Silva* era até regressivo. Ainda assim, *Xica da Silva* serviu ao menos para adiar o funeral do Cinema Novo, que Diegues e Glauber preparavam ante a indiferença do público aos filmes autenticamente transgressivos do movimento.

Sem qualquer pretensão transgressiva, o jovem Bruno Barreto recorre ao exotismo popularesco de Jorge Amado (*Dona Flor e seus dois maridos*) e com o “fator Sônia Braga” para potencializar no imaginário do público o espírito de uma mulher brasileira sensual, libertária, criativa no forno e na cama: a adaptação do romance homônimo se converte num apoteótico (e oportunista) encontro com o povo. Do seu lado, Arnaldo Jabor reveste de intensidade erótica e ironia intelectual o melodrama *Eu te amo* (1980), radiografia de um conflito carregado de tédio existencial, um exame de consciência do burguês depois do “milagre econômico”. Sem forçar o tom crítico, como Jabor, um ator cinemanovista por excelência, Hugo Carvana, expressa em duas comédias - *Vai trabalhar vagabundo* (1973) e *Se segura malandro* (1978) – a vivacidade de tipos cariocas e o *zeitgeist* encantatório de um Rio de Janeiro ainda não (inteiramente) contaminado pelo *mal de vivre* sob um regime repressivo.

Em paralelo à corrente naturalista programada para “atingir o público”, cristalizada nos filmes de Bruno Barreto (além de *Dona Flor e seus dois maridos*, o realismo nostálgico de *A estrela sobe*/1974, baseado em Marques Rebelo), outros autores mantinham-se fiéis à linha alegórica. Mesmo debruçando-se sobre uma figura histórica concreta como o cearense Delmiro Gouveia (1863-1917), Geraldo Sarno recorre à alegoria: *Coronel Delmiro Gouveia* (1978) não é somente a cinebiografia desse pioneiro da industrialização do Nordeste, combatido pelas companhias estrangeiras, mas é igualmente uma metáfora sobre o nacionalismo e a dependência, a luta pela emancipação econômica. O teorema proposto pelo documentarista de *Viramundo* (na linha do Francesco Rosi de *O caso Mattei*, 1971) intriga o público mais que a alegorização urbana de Arnaldo Jabor em *Tudo bem* (1978) que era, porém, um corrosivo retrato da classe média às voltas com as contradições sociais que “explodem na sala de jantar” (a ação transcorre durante a ampla reforma de um apartamento em Copacabana). Foi igualmente difícil a relação de Sílvio Back com o público no

---

<sup>33</sup> Definição de Sérgio Augusto in “Uma simbólica e sensata soma de forças”, *Veja*, 8/9/1976, p. 70.

consciosos *Aleluia Gretchen* (1976), que dramatiza com nuances alegóricas a aflição de uma família alemã fugitiva do nazismo no Brasil do Estado Novo.

O grande filão explorado pelo cinema, mais do que Jorge, foi Nelson Rodrigues, numa relação somente em parte motivada pela dose atrativa de escândalo e sexo sugeridas pelas suas histórias - que muitos filmes sublinharam e banalizaram. No seu aspecto mais relevante, o diálogo cinematográfico com o notável dramaturgo se insere num processo de discussão da família e da ordem patriarcal equacionado por alguns filmes, adaptações literárias ou não, a partir da atmosfera criada em 1968.

**Pornochanchada.** O Estado estimula um cinema “sério”, ligado às tradições nacionais mais nobres, em contraposição ao que julga baixa cultura da comédia erótica que, paradoxalmente, avança no mercado com o endurecimento do regime. Segundo José Carlos Avellar (1980, p.71), a Censura e a pornochanchada nasceram nos primeiros meses de 1969: enquanto o regime desorganizava o campo cultural, à margem desenvolvem-se as condições propícias para uma linha de produtos mal acabados e grosseiros.<sup>34</sup> A “estética da grossura” não subvertia nada, limitando-se a caricaturar a *forma mentis* brasileira de lidar com a sexualidade. Essa caricatura dos hábitos e costumes caracterizou a fase final da pornochanchada, gênero cujo desenvolvimento conta com momentos mais sérios. Nas comédias de Reginaldo Farias (*Os paqueras*, 1969), Pedro Rovai (*Adultério à brasileira*/1969, *A viúva virgem*/1971) e Alberto Pieralisi (*Memórias de um gigolô*/1970, *O enterro da cafetina*/1971), entre tantas outras, os elementos “picantes” são condimentados de observações culturais e sociais, mas o todo prima pelo grotesco na caricatura de empregadas voluptuosas e padrões tarados, falsas virgens e esposas insatisfeitas. Com o esgotamento da fórmula, surge no final dos anos 70 o *hard core* tupiniquim – que floresceu na Boca do Lixo (SP) e no Beco da Fome (RJ) sob as bênçãos do mercado e a cumplicidade da Censura.

Sempre desprezada pela *intelligentsia*, pensada e gerada nos “subúrbios da criação”, a pornochanchada resistiu até às estratificações da própria classe (às segmentações entre cultura de elite e cultura popular). A redenção do gênero estava no olhar de uma classe média proletarizada, ávida por sexo depois da mudança de mentalidade no tocante à moralidade. e da abertura da censura. Essa classe média constituía o mesmo tipo de público que, na Itália, inventou a comédia erótica – primária da pornochanchada brasileira. Segundo Sergio Augusto (1977), a pornochanchada

---

<sup>34</sup> A abordagem mais incisiva desta problemática é de José Carlos Avellar, “A teoria da relatividade”, in *Anos 70 - Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

era um “artefato cultural oportunista” destinado a conquistar sem pudores estéticos e morais “um mercado que o cinema estrangeiro monopolizou e o brasileiro, com filmes artisticamente ambiciosos, não logrou recuperar”<sup>35</sup>. Em termos mercadológicos, o gênero foi um mal necessário. Mas alguns de seus cultores tentaram justificá-lo culturalmente: “Num país onde o povo tem as necessidades que tem, a comédia o ajuda a suportar o dia-a-dia” (Victor di Mello). “Temos 50 por cento do nosso povo marginalizado, trabalhando quinze horas por dia. Depois só para dar ver Kung Fu e esquecer as prestações a pagar”. Denoy de Oliveira não usa nenhum álibi para a empostação sociológica em *Amante muito louca* (1973), ácida comédia de costumes centrada no pitoresco de uma família classe média e que só incidentalmente apela a expedientes eróticos – a “licenciosidades malsãs”, como sentenciavam os censores.

Em contrapartida, na linha de recuperação prática e teórica da pornochanchada, não faltam diretores que cuidam de “de desinfetar” o gênero com postulações ideológicas. Alberto Salvá, consciencioso autor (*Um homem sem importância*/1971, *As quatro chaves mágicas*/1972), submete-se constrangido a uma sobrevivência indigna (com *Ana, a libertina*/ 1975 e *Os maníacos eróticos*/1976). Antes de lançar este último, alertava: “Trata-se de um exercício de niilismo. Poderia chamá-lo de ‘toma se é isso que vocês querem’, pois, já que não me deixam falar coisas sérias, olho no espelho e faço caretas”. Sem constrangimento, Antonio Calmon (*Gente fina é outra coisa*, 1977) assume outra postura e admite com orgulho sua adesão a um cinema comercial, a comédias eróticas, de “grossura fina”, amorais, a-éticas, com uma visão cínica da realidade, nas quais “a sexualidade não é moralista, mas sadia, liberada, fruto da nova mentalidade urbana de se encarar a questão”<sup>36</sup>. Calmon numa guinada oportunista, passa a mostrar “com simpatia a decadência da burguesia” que anatematizava com ferocidade na comédia *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (1970), feita à época em que encarava com asco niilista as “perversões” capitalistas.

---

<sup>35</sup> Sérgio Augusto, “A pornochanchada mudou. Ou continua a mesma?”. In *IstoÉ*, 5/10,1977, p. 64.

<sup>36</sup> A nova “mentalidade” a que alude Calmon só se consolidaria, de fato, em fins dos 70, mas já em meados da década o sexo começava a sair das sombras. As revistas masculinas (*Status*, *Playboy*, *Lui*, *Ele e Ela*) ainda circulavam em envelopes de plástico e os censores submetiam a crivo implacável seios e nádegas das modelos. As mulheres emancipadas, contudo, descobriam nas páginas de *Nova* questões de relacionamento erótico entre quatro paredes (sexo oral, masturbação feminina). No teatro, a nudez dos atores em *Macunaíma* não escandaliza ninguém, e na televisão a sarabanda de desquitados, separados e liberados de *Dancin’ days* excitava telespectadores em lares onde descasadas já podiam se divorciar. Ao mesmo tempo, a publicidade vendia produtos com alusões sensuais e nos classificados de jornais se anunciavam trocas de casais. A pornochanchada é sintoma dessa transformação.

Quando as pilastras da pornochanchada estavam ruindo, Rovai observou que o gênero já deu o que tinha que dar. Naquele momento, ele servia apenas como “carpintaria para uma dramaturgia mais decente”. Nem isso, pois seus cultores desperdiçaram até a oportunidade de uma reelaboração “à brasileira” do esquema da comédia erótica italiana (de Dino Risi, Tinto Brass, Salvatore Samperi, Alberto Latruada), limitando-se a emular seus aspectos mais discutíveis (o machismo, o riso escatológico, o preconceito sexual) e deixando à margem pontos mais dignos de “imitação” (como a sublimação, via erotismo, das idiosincrasias de uma sociedade). Nesse sentido, “imitar” os italianos não seria vergonhoso, pois, como argumentou Antonio Cândido sobre aspectos cruciais da nossa formação ideológica e cultural (em outras palavras, a controvérsia concernente ao “nacional” em oposição ao “universal”, o “autêntico” em contraste com o “alienígena”), esse procedimento sempre foi natural na tradição brasileira: “Imitar, para nós, foi integrar, foi nos incorporarmos à cultura ocidental, da qual a nossa era um débil ramo em crescimento. Foi igualmente manifestar a tendência constante de nossa cultura, que sempre tomou os valores europeus como meta e modelo” (CÂNDIDO 1968 apud COUTINHO, 1984).<sup>37</sup>

No período mais negro da ditadura, cineastas que se colocaram à margem do processo fizeram do amor, do erotismo e da sexualidade o problema nuclear do relacionamento humano (Sganzerla, Bressane, João Batista de Andrade). Aos dramas sociais, eles opuseram os dramas psicológicos derivados dos desencontros, dos encontros, do ser-um-com-o-outro. Nas múltiplas formas em que se manifesta nos filmes marginais a relação erótica, sexual, parece existir um “bloqueio”: as pessoas são insuladas. Esse insulamento é uma das formas assumidas pela solidão de pessoas que não conhecem o amor, que parecem emocionalmente áridas e que, enfim, se entregam a impulsos destrutivos. Daí não haver transcendência na relação amorosa, que se resume ao ato sexual. O retrato dessas pessoas constitui a temática de Walter Hugo Khouri, cujo único defeito é superdimensionar a subjetividade na ligação erótica e ignorar a objetividade do condicionamento social das relações humanas.

**Um artista original.** Foi outra a postura de Carlos Reichenbach, com reflexões erótico-políticas - *A ilha dos prazeres proibidos* (1979) *Império do desejo* (1980), *Amor, palavra prostituta* (1981), *Extremos do prazer* (1983) -, que perturbava os espectadores das pornochanchadas da Boca do Lixo e do intelectualismo do Cinema

---

<sup>37</sup> Antonio Cândido, *Introducción a la literatura de Brasil*, Caracas, 1968, p. 27. Citado em Carlos Nelson Coutinho, *A democracia como valor universal e outros ensaios*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

Novo. Originário da produção marginal, e com passagem pela crítica, Reichenbach recheia seus filmes com citações irônicas (de Kierkegaard, Kropotkin, Malatesta, Camus, Proust, Godard) enquanto despia suas atrizes ou as levava para a cama no embalo de alguma peça sinfônica. Modelar no esquema de seu metacinema cultivado na pornochanchada, *Extremos do prazer* reúne numa casa de campo num fim de semana um ex-professor cassado, viúvo de uma terrorista e à beira da loucura; uma burguesa culta e entediada, recém-divorciada; um reacionário convicto da Bolsa de Valores, um talentoso jovem dramaturgo de vanguarda, uma jovem meio hippie e um casal neocareta. O ex-professor tem visões da mulher morta – que, sob tortura, denunciou companheiros de guerrilha. Antes de partir, nas décadas seguintes, para racionalizações mais engajadas, Reichenbach demonstrou na Boca do Lixo as ricas possibilidades da interligação de alegria e tristeza, celebração e desespero, Eros e Thanatos – sem esquecer os problemas de luta de classes. Pois, como recordava Marcuse, a teoria marxista não poderia ignorar “o metabolismo entre o ser humano e a natureza”.

Reichenbach consegue a proeza de metabolizar autoria e comercialismo nessas obras inventivas pontuadas por um humor anárquico e um olhar irônico inexistentes ou raros no *cinemão* e até no cinemanovismo. Ainda que solidário aos tipos humanos que povoam seus filmes, o diretor não se priva de criticá-los e de fazer autocrítica. Em *O paraíso proibido* (1981) esse *approach* dialético se consubstancia no relato do insulamento de um radialista que troca o sucesso na metrópole pela liberdade numa pequena emissora do litoral paulista. Em *Amor, palavra prostituta* (1982), experiência com o “cinema da alma”, na definição de Reichenbach, os personagens – quatro *outsiders* – se dilaceram ao tentar escapar de uma existência abissal. Inspirados por leituras do existencialista Kierkegaard, Reichenbach e seu co-roteirista, o crítico Inácio Araújo, adensam o relato dessas quatro vidas que “se debatem entre a perplexidade e o aprendizado do mundo” num autêntico desnudamento da luta de classes numa obra erótica fertilizada pela lucidez ideológica dos seus autores.

**Erotismo à italiana.** Nem Reichenbach nem outros diretores intelectualmente preparados elaboraram teorias complexas sobre as relações entre política e erotismo nas suas pornochanchadas. Contentaram-se em contar, com tons e acentos bastante diferentes, aventuras sexuais e peripécias cômicas ou dramáticas só remotamente próximas do espírito da comédia erótica italiana, seu modelo inicial. Em relação ao erotismo à italiana, de fato, parece ter existido algo mais que frenesi sexual, porque, como argumenta Maurizio Grande (1995), por trás das proezas de homens e mulheres

entregues aos prazeres das alcovas haviam desejos de liberação e revolução. Grande detecta nessa combinação explosiva de Eros e Thanatos, nesse “íncubo dos anos 70”, um horror de tudo o que era codificado. Por isso, transgredir a ordem instituída em todas as esferas da vida pública e privada significava decodificar os fluxos do desejo, liberá-los dos códigos de produção e consumo. Na interpretação de Grande, o erotismo transgressivo dessas comédias não ameaçava o sistema político vigente nem preconizava a dissolução da sociedade. Ainda assim, o Estado-Pai era atingido no coração e na cabeça com imagens subversivas:

Freqüentemente – explica Grande – estes filmes eram atravessados por uma imagem que, em termos deleuzeanos, se pode chamar *imagem-pulsão*. Uma imagem pulsão que é modelada segundo as amplificações grotescas de uma comédia “degenerada” (pervertida) entre o sujeito e os seus fantasmas; uma comédia sem ação, sem fluxo dramático: o espetáculo da frustração e da castração [como em Marco Bellocchi e Elio Petri]. Passa-se da comédia de costumes à comédia da castração, da renúncia, da frustração, bem no meio dos fogos cruzados da liberação, do desejo e da revolução. (GRANDE, 1995, p. 31)

Menos favorável a essa interpretação engajada da “comédia erótica à italiana”, Goffredo Fofi (1974)<sup>38</sup> atribui ao gênero maior relevância sociológica que psicanalítica. Em contraposição aos filmes *deserotizantes* de autores decadentes (Mauro Bolognini, Franco Brusati, Eriprando Visconti, Giuseppe Patroni-Griffi), os comediógrafos dessa época (Dino Risi, Ettore Scola, Luigi Magni, Luciano Salce, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Marco Vicario) exibiam ao menos “um certo grau de nobreza” na representação das mudanças da sociedade italiana, dos costumes pequeno-burgueses. Com cínica vivacidade, segundo Fofi, os cultores do gênero souberam “converter em vômito tudo o que tocavam” e corromper o público com obscenas operações comercial-ideológicas. Nessas operações, exaltavam-se o machismo, o arrivismo, o amoralismo – tudo aquilo que, na Itália, preparava o terreno para todo tipo de fascismo e que aqui, no Brasil, contribuía para a complacência com a ditadura. É esta, noutros termos, a análise de Vladimir Safatle (2008) ao comentar que

[...] em uma situação histórica na qual as formas hegemônicas de vida no capitalismo se fundamentam em uma economia libidinal capaz de absorver a indeterminação anônima da pulsão, a desarticulação das estruturas identitárias, talvez só reste à política retirar o corpo e o sexo do centro do poder. Não mais para reprimi-los, mas para libertá-los de dispositivos de controle capazes de

<sup>38</sup> Goffredo Fofi fez parte da geração mais contestadora da crítica italiana, nos anos 1960-70. Participou da criação da revista de esquerda *Ombre rosse* e em 1968 traduziu a primeira edição do romance *Emmanuelle*, que foi filmado em 1974 por Just Jaeckin e deu origem a uma série famosa.

absorver até mesmo a diferença. Retirar o corpo e o sexo do centro de poder significa afirmar que o poder nada pode dizer sobre eles, que a política nada pode dizer sobre eles. Uma ausência de palavras que mostra como sexo e o corpo são liberados quando eles são postos em um regime de indiferença em relação à diferença. (SAFATLE, 2008, p. 177)

**Estética & Borderô.** Na convivência entre o cinema de mercado e o processo de abertura política, prevalecem conquistas que não se desenvolvem tanto na linha de confronto entre o mágico (poesia) e o delegado (ordem), mas num terreno mais pragmático em que a energia do cinema se volta para a exploração dos espaços franqueados para uma representação naturalista do que incide diretamente no corpo (sexo, violência) e do que pertence à esfera da experiência política dos anos de ditadura. Podemos identificar algo como um naturalismo da abertura, cujas faces mais visíveis são, de um lado, o filme policial com temas ligados à repressão e, de outro, o movimento geral do “sexo em cena”, que se manifesta num amplo espectro (do intimismo existencial de Khouri às festas no *Rio Babilônia*). O policial político se propõe antes de tudo como espetacularização das pulsões sociais e emocionais das classes desfavorecidas sem enveredar pelo naturalismo grotesco, a violência exagerada, de *Rainha diaba* (Antonio Carlos Fontoura, 1974) onde o verismo da encenação é busca do pitoresco do ambiente, e sem, por outro lado, alcançar o realismo de investigação psicológica, mais denso na reflexão, próprio ao “estudo de caso”, de *Ato de violência* (1980), cujo ritmo contido está fora dos imperativos do “filme de ação”. (p. 112-113)

Marco do policial-político de entretenimento, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977) discute um caso controverso envolvendo corrupção policial e o esquadrão da morte. Sua base retórica é a oposição entre a “verdade” revelada pelo cinema e as mentiras da imprensa e da televisão. O naturalismo aparece, então, como estratégia sedutora do espetáculo e como marca de autenticidade, de ousadia, na apresentação dos dados: aqui (em Babenco), as denúncias no plano do aparato policial; em outros casos, no plano do tratamento “moderno” da intimidade. Embora reivindique a verdade, esse naturalismo é muito limitado na análise dos problemas, dada a sua estratégia de abordagem apoiada nas fórmulas tradicionais; a estrutura dramática, a composição de heróis e vilões, o imperativo da ação, tudo trabalha para que se ponha em cena uma coleção de fatos articulados de modo simplificado, resultando uma verdade de aparência, reduzida. Nessa linha, se Babenco é o cineasta de grande competência que nos deu filmes de impacto – *Lúcio Flávio* e *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) -, a série do policial político é de magros resultados,

de *Barra pesada* (Reginaldo Faria, 1977) a *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983), passando por *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) (o mais explícito na referência a fatos de 1970, a repressão na rua, a máquina de tortura). Nessa série, a análise política ganha mais espaço em *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983), que sublinha a continuidade do aparelho repressivo, a realidade intocável do submundo, contraposta à novidade política e às promessas da eleição de 1982. E *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984) promove um deslocamento para a investigação psicológica (a experiência do filho do militante no isolamento, a relação truncada com o pai).

**Primitivos e sofisticados.** Quando realizou *A margem*, Ozualdo Candeias foi saudado como um dos diretores mais originais oriundos de São Paulo na década de 1960, e, com suspeitas intenções (que implicaram a concessão do prêmio maior do INC ao filme), procurou-se contrapô-lo aos intelectualizados criadores cinematográficos do Rio de Janeiro (então em pé-de-guerra contra o órgão e, em decorrência, o governo militar). O opus inaugural da carreira dele, *A margem*, revelava uma espontaneidade lúdica que se projetava por cima dos penosos obstáculos materiais enfrentados pelo cineasta para concretizá-lo. Desde então, Candeias se incorporou ao melhor cinema brasileiro, confirmando suas inclinações artísticas e humanas. O caminheiro-cineasta se inscreveu, sem dúvida, no rol dos artistas mais pessoais graças ao que foi chamado, sem sentido pejorativo, de “primitivismo” – um primitivismo diferente daquele, por exemplo, de José Mojica Marins (*À meia-noite levarei sua alma*/1964, *Esta noite encarnarei no teu cadáver*/1966, *O estranho mundo de Zé do Caixão*/1967). Primitivo autêntico, Candeias tinha uma “natural identificação” com os problemas da gente simples (o proletariado urbano, os marginais, os excluídos) e um eloqüente “poder de observação que respondia aos ideais de um cinema do real”, do povo.

No “lixo” do cinema que se fazia em meados dos anos 1970, segundo a avaliação de Gláuber (1977), os melhores produtos expressavam a crise secreta do inconsciente coletivo. Essa crise, para ele, transparece em *Revólver de brinquedo* e *Paranóia*, nos quais Antonio Calmon psicanalizava o sanatório da pornochanchada, ou em *Gordos e magros*, em que Mário Carneiro apontava uma alternativa contemporânea para “a enxurrada de péssimas adaptações literárias filmadas segundo as velhas regras da Multifilmes”. Entre as raras manifestações de criatividade no contexto da “permissividade das aberturas” e do conformismo das transposições de textos literários, Glauber aponta *Tenda dos milagres*, “passo profundo em direção a um cinema antropológico do qual Néelson já dera provas em *Rio 40 graus*, *Vidas secas* e *Como era*

*gostoso o meu francês*” e *Marília & Marina*, buñueliana “tragédia da classe média carioca” sobre irmãs pervertidas, sexo e moralismo católico. O “público humanista cansado da mentira televisada” também teve alternativas no erotismo catárquico presente nas sinceras autodilacerações de Walter Hugo Khouri (*O desejo*, 1976; *Paixão e sombras*, 1977) ou em *Memória de Helena* ou *Lúcia McCartney*, onde David Neves catalizava com sensibilidade as perturbações sexuais de jovens à deriva.

**Patrulhas ideológicas.** Nem tudo era concórdia na atmosfera difusa da conjuntura nacional de meados dos anos 1970 (com Geisel) até a ascensão do último dirigente da ditadura, João Figueiredo. Nesse contexto, houve avanços e recuos - dentro e fora da esfera de poder. Geisel, por exemplo, teve que administrar a radicalização de setores de direita “que insistiam em utilizar os métodos mais drásticos de repressão, indiferentes de que o inimigo já havia sido derrotado e a ditadura podia baixar seu perfil repressivo”<sup>39</sup>. A “trama dialética” da História virava “ruptura esquizofrênica”, como ironizavam os antagonistas da *intelligentsia* contestadora e os dissidentes da (anti)psiquiatria. Sem reducionismos maniqueístas, podemos associar à problemática cultural o principal choque ideológico naquela instância da vida político-social brasileira. De fato, foi no campo cultural da *intelligentsia* que o dissenso se evidenciou, ou se aguçou, num episódio revelador das divisões autofágicas das esquerdas: a célebre e equivocada polêmica em torno das “patrulhas ideológicas”.<sup>40</sup>

Até hoje essa controvérsia é permeada por idiosincrasias irremovíveis, crenças e sentimentos de intelectuais rancorosos que, com indisfarçável má fé, mistificavam as idéias para descartar o papel do marxismo na interpretação da realidade.<sup>41</sup> O patrulhamento, acusava-se, teria sido detonado por um “certo marxismo” da esquerda ortodoxa que supostamente tutelava idéias e policiava consciências. Sem dúvida, o PCB sempre esteve às voltas com dissidências no âmbito da criação cultural, onde artistas inquietos se recusavam a acatar dogmas impertinentes nas artes (e especificamente a literatura e o cinema), como o do famigerado *realismo socialista* (do qual esboçamos alguns aspectos no capítulo II, quando focalizamos os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny). O comitê central do partido, acossado pela ingerência soviética, era obrigado a corrigir desvios, política obscurantista adotada desatinadamente no

<sup>39</sup> Ver Emir Sader, *O anjo torto: esquerda (e direita) no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 138.

<sup>40</sup> Cf. Sérgio Augusto. “O camburão da consciência”. In *República*, n. 24, ano II, outubro 1998.

<sup>41</sup> Guido Oldrini essa estratégia em *I compiti della intellettualità marxista* (Nápoles: La Città del Sole, 2000), em que a problemática não se restringe ao político-ideológico, compreendendo também, ou sobretudo, sua expansão ao campo cinematográfico.

castigo a militantes acometidos de embriaguez libertária nos frenéticos *sixties* – década de contracultura, de transgressão e de revisionismos cuja expressão cinematográfica mais notória fora o Cinema Novo. Em obediência a um “misterioso” decálogo de conduta ideológica, as transgressões não eram toleradas – a não ser quando chancelada pelo comitê central como parte de alguma estratégia mais ampla, não somente cultural.

**Semântica ideológica.** Ao retomar o exame da relação do cinema com as patrulhas ideológicas, devemos esclarecer que, para fundamentar nossa abordagem, de natureza essencialmente cultural, trabalharemos com categorias emprestadas da filosofia marxista (“totalidade”, “universalidade”) e do vocabulário político (esquerda, direita) indispensáveis ao entendimento da problemática em questão. Partimos do pressuposto de que, embora lidando com gamas bastante específicas da cultura (a produção de filmes, a criação artística), a questão da ideologia estética não pode dispensar aqui, neste capítulo, a perspectiva político-filosófica adotada noutras partes da Tese. Sendo assim, colocamos inicialmente um tópico, uma indagação que tentaremos responder mais adiante: o que pretendiam as esquerdas cinematográficas brasileiras depois de 1968? Do movimento *underground* (o *udigrúdi* de Sganzerla, Bressane e *tutti quanti*), já sabemos o que queriam: destruir a linguagem, negar a estrutura vigente, romper o vínculo com o passado e história. E aqueles contingentes remanescentes do cinemanovismo (Glauber, Nelson, Diegues, Leon Hirszman), em que horizonte pretendiam operar para salvar o que restou do movimento mais renovador da cultura brasileira na década de 1960? Adequar-se ou opor-se? Onde situar suas idéias e desenvolver sua práxis sem trair o ideal revolucionário? Vejamos o que disse Marcuse ao ser questionado em 1999 sobre o significado contemporâneo da “grande recusa” para a evolução das esquerdas. O filósofo se refere à política, mas o prognóstico vale também para o cinema:

A esquerda precisa encontrar meios adequados para quebrar o universo conformista da linguagem e do comportamento políticos. A esquerda tem que procurar despertar a consciência (*Bewusstsein*) e a consciência moral (*Gewissen*) dos *outros*. Quebrar o modelo corrupto da linguagem e o comportamento imposto a toda atividade política é uma tarefa quase sobre-humana e exige uma imaginação quase sobre-humana. Exige encontrar uma linguagem e novas formas de organização que não tenham mais nada em comum com o uso político conhecido. Perante o *establishment* e a razão estabelecida esse tipo de comportamento aparece e precisa aparecer como louco, infantil, irracional. Contudo, poderia muito bem ser o prelúdio de uma tentativa, pelo menos temporariamente bem-sucedida, de explodir o universo repressivo das relações estabelecidas (MARCUSE, 1999, p. 86).

Invocar Marcuse nesta discussão tem uma justificativa: foram suas incitações à revolta que mais alimentaram a imaginação e o desejo da juventude européia e norte-americana nos idos de maio de 1968. Do grupo da Teoria Crítica, nem Adorno nem Horkheimer intervieram em prol da causa dos rebeldes – ao contrário, eram diametralmente opostos às aspirações do movimento. Só Marcuse confraternizou intelectualmente com os manifestantes - do cândido *flower-power* à extravagante esquerda americana. Nas barricadas, liam-se tanto as táticas de combate de Mao, Guevara e Fanon como as postulações de Marcuse de formas civis de “resistência” (a “grande recusa” era um delas) ao inimigo (a “sociedade repressiva”, “burocrática-capitalista”). Como na juventude testemunhara o massacre dos espartaquistas de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, ele abominava *putschs* minoritários. Daí ter condenado teórica e publicamente o terrorismo de grupos como o Baader-Meinhoff – sem por isso execrá-los como “agentes do fascismo”. Aonde entra então a relação de Marcuse com a nossa esquerda pós-68? Em dois pontos: na advertência de que a ação revolucionária clandestina é presa fácil do aparato de repressão; e na recomendação de que, na procura de alternativas revolucionárias, a nova esquerda não deve pretender “destruir”, mas radicalizar somente enquanto busca de alternativas. Por outro lado, o filósofo encara com ceticismo a unificação prematura de diferentes estratégias de luta no âmbito das esquerdas: “A esquerda está dividida. A esquerda sempre esteve dividida. Só a direita, que não precisa lutar por nenhuma idéia, está unida”. (MARCUSE, 1999, p. 86)

Numa retrovisão desse episódio, a vinte anos de distância, o crítico cultural Sérgio Augusto (1998, p. 26) observa que, em 1978, no campo de luta e oposição ao regime pareciam ter perdido sentido as alianças de conveniência, os arranjos com vistas à redemocratização. Frustrou-se a ambicionada pretensão de “totalidade”, a esperança de participação “dialética” de grupos e atores (políticos, intelectuais, estudantes, trabalhadores) numa estratégia comum para alargar os contornos da distensão e intensificar a pressão, “inviabilizando o projeto de uma transição “por cima” (como era propugnada pelos ideólogos do governo). Nesse sentido, não há como evitar a interpretação de que pairava uma certa esquizofrenia entre agentes que nunca se entendiam sobre uma decisão. Como opostos que nunca se encontram, as forças de esquerda se fragmentaram, a “totalidade” se esfacelou, as consciências se dilaceraram. O mergulho do conjunto de forças na inconsciência parecia trama de filme marginal - com a diferença de que a “insanidade” de seus artistas exprimia uma atitude niilista enquanto o “racionalismo” cinemanovista implicava lucidez e confiança.

Segundo Sérgio Augusto, em 1978 os adversários da ditadura brigavam entre si, reavivando antigas diferenças e remoendo velhos ressentimentos – nos partidos, nas universidades e na imprensa. “Estruturalistas e marxistas ainda se refaziam de confrontos recentes” quando Carlos Diegues agitou o mundo cultural com suas críticas “a uma certa esquerda” que, segundo acusava, cobrava “pureza” de idéias, atitudes e criações artísticas.<sup>42</sup> O cineasta queixava-se “do vazio cultural a que nem o abrandamento do regime conseguira por fim”. A censura – afirmou – “é terrível, mas eu não usei nem vou usar a censura como pretexto para uma falta de obra, para uma falta de trabalho”. Diegues rememorou exemplos ilustres de artistas que não se intimidaram diante da repressão: “Graciliano Ramos, em *Memórias do cárcere*, dizia que, no espaço em que a censura permite às pessoas se mexerem, a gente constrói alguma coisa. E então me lembro de Eisenstein trabalhando sob o stalinismo, dos grandes americanos trabalhando debaixo da ditadura dos estúdios, de Fritz Lang trabalhando sob Hitler, Rossellini sob Mussolini, Carlos Saura sob o franquismo” [Sérgio Augusto corrige Diegues: na verdade, Lang “nunca trabalhou sob Hitler”, ao contrário de sua mulher, a roteirista Thea von Harbou, e a documentarista do III Reich, Leni Riefenstahl.]

Ao argumentar que não confundia “vazio cultural com vadio cultural”, o cineasta afirmou que, a despeito de sua incompatibilidade ideológica com o regime em curso, prosseguia em seu processo de criação. No entanto, Diegues lamentou a intolerância de “intelectuais autoritários”, que formavam “uma espécie de polícia ideológica, a vigiar as estradas da criação, para ver quem passou da velocidade permitida”. “São patrulheiros”, prosseguiu, “que ficam policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar ou dirigir para essa ou aquela tendência. Quando a grande riqueza do cinema brasileiro, a grande qualidade básica que deveria ser alimentada é exatamente a sua pluralidade, a sua multiplicidade”. Esses patrulheiros seriam pessoas “que não se interessam pelo cinema, que usam o cinema para falar de outras coisas”. Quais eram os alvos do cineasta? Sociólogos, antropólogos, historiadores e críticos que, dois anos antes, reagiram indignados diante da “liberdade criativa” de *Xica da Silva*, espetáculo cujo sentido consistia em revisar figuras e momentos da História do Brasil em ritmo de comédia libertária e antropofágica.

---

<sup>42</sup> O desabafo foi em uma entrevista a Pola Vartuck, “Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias”, em *O Estado de S. Paulo* a 31 de agosto de 1978. O cineasta explicaria mais exaustivamente o teor de sua declaração a Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto M. Pereira, in *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980. Na revista *Filme Cultura* n. 29, *Xica da Silva* foi elogiada.

Nem todo mundo no âmbito da *intelligentsia* encarou com indignação o espetáculo de Diegues. O escritor Antonio Callado e o antropólogo Roberto DaMatta o apreciaram. De modo geral, o público e a maioria da crítica se divertiram. No entanto, na imprensa alternativa, mais precisamente no semanário *Opinião* (15 de outubro de 1976), a historiadora negra Beatriz Nascimento e o sociólogo Carlos A. Hasenbalg desancaram *Xica da Silva*, qualificando-a de “porno-chanchada disfarçada, um disparate racista e sexista”. A mídia conservadora, caixa de eco dos adversários da abertura, não perdeu tempo e aproveitou o mote lançado por Diegues para desancar as esquerdas. Ao mesmo tempo, artistas e intelectuais, “em transe autofágico”, “passaram a trocar insultos e acusações”. Instalava-se a já citada *ziguezira* ideológica.

**Mea culpa?** O ressentimento em relação a Diegues derivava do entendimento de que a crítica às “patrulhas ideológicas” poderia ser interpretada como delação intolerável, na medida em que o país ainda não vivia uma democracia plena. Ao perceber a repercussão de suas palavras (não, conceitos), Diegues “cuidou de esclarecer a lisura de suas intenções e deixar claro o seu despreço por muitos daqueles que haviam se aproveitado de sua metafórica locução”. Antecipando-se ou reagindo a questionamentos sobre sua crença política, o cineasta escreveu na revista *Veja* (16 de maio de 1979) um artigo em que manifesta profissão de fé na “grande utopia da sociedade sem classes” (leia-se socialismo), pela qual estaria sempre disposto a lutar.

O *mea culpa*, recuo ou autocrítica do embaraçado Diegues não reverberou como pretendia, para dissipar o clima macarthista que se formaria contra a *intelligentsia* de esquerda agastada com *Xica da Silva* e a intempestiva metáfora das “patrulhas ideológicas”. Meses antes, nas páginas do *Diário de S. Paulo*, em entrevista a 16 de dezembro de 1978, Caetano Veloso investira furiosamente contra “a canalha comunista”, acusada de monopolizar as seções de crítica da grande imprensa. O iconoclasta tropicalista, esquecendo-se de seu exílio imposto pela ditadura e tomado de fobia persecutória, investiu genericamente contra o “perigo vermelho”. Em sua acusação à mídia comunista, o cantor-compositor adotara um tom mais contundente que, por exemplo, seu conterrâneo Jorge Amado, outro artista que “se sentia perseguido pela mídia e as esquerdas ditas ortodoxas”.

Segundo Sergio Augusto, “um ano antes de Diegues introduzir o conceito de patrulhas ideológicas no léxico político nacional”, o romancista baiano imprecara contra um suposto complô de “elitistas totalitários” do eixo Rio-São Paulo. Irritara-se o escritor com a recepção negativa a *Tieta do Agreste*, reduzido pelo crítico Nirlando

Beirão, do semanário *IstoÉ*, a “um cantochão em louvor dos heróis ‘populares’, coberto com o glacê da demagogia populista, do saudosismo rural, do antiindustrialismo e do chauvinismo populista” (BEIRÃO, 1977). Jorge Amado aventava a hipótese de que, se algum dia os elitistas tomassem o poder, todos os artistas brasileiros seriam obrigados a escrever, filmar ou compor o que eles, os elitistas, quisessem. “Só esqueceu de acrescentar: como na União Soviética, ao tempo de Stalin e Zhadnov”. O insuspeito poeta e crítico comunista Ferreira Gullar defendeu nas páginas de *Veja* o escritor e acadêmico, argumentando que a saga da *Tieta do Agreste* não fora escrita para os intelectuais e sim para o povo. Ironicamente, Diegues filmaria o romance nos anos 90.

Outros episódios dessa polêmica denotam inconsistência de algumas posições políticas, uso indevido de palavras que estavam perdendo ou alterando seu significado (como a palavra esquerda) e insuficiente visão política. Sem esquecer intolerância ou incompreensão como aconteceu quando Gilberto Gil afirmou que o presidente Ernesto Geisel era simpático. Em nível mais sofisticado, críticos do governo (Geisel) exaltavam o ministro João Paulo dos Reis Velloso como “uma espécie de consciência crítica dentro do aparelho estatal”. A busca de substância ideológica onde ela não existe pode levar a erros de avaliação, mesmo no nível da chamada *intelligentsia*. Comparável à louvação do tecnocrata com consciência crítica (Reis Velloso) foi a confraternização do Cebrap (com Fernando Henrique Cardoso à frente) com outro ministro de Geisel, Severo Gomes, visto como político aberto às mudanças. Repetiam os cebrapianos o erro de avaliação do ISEB que, envolvido com a miragem de que a marcha para o socialismo poderia passar pela colaboração entre as classes, defendeu uma frente democrática capitaneada pela burguesia nacional progressista.

O *Xica da Silva* de Diegues foi acusado, entre outras coisas, de conciliação com uma visão populista do cinema brasileiro. Ídolo da esquerda tradicional, Chico Buarque irritava muita gente por seu “populismo”, enquanto o “odara” Caetano Veloso, paradoxalmente, era visto com simpatia por ultra-esquerdistas (quer dizer, os tropicalistas). Para retóricos acadêmicos, o imobilismo dos ortodoxos comunistas (Luís Carlos Prestes) servia aos objetivos da direita enquanto “o direitismo obreirista de Luís Inácio Lula da Silva poderia ser muito útil para tocar em frente um programa de esquerda viável”. Já Fernando Henrique Cardoso era um social-democrata e Brizola um populista, mesmo com o verniz social-democrático europeu. Nessa movimentação, a direita foi esquecida. Mas, como aconteceu em outros tempos, ela acompanhava tudo, vigilante. “Basta olhar de relance pela realidade brasileira para se perceber que, mesmo

em silêncio, ela está em toda a parte, muito disseminada, controlando a situação e até falando em conciliação”. Mas que tipo de conciliação? Não, certamente, a do nacionalismo com o socialismo, mas conciliação de elites, militares e empresários.

**Patrulha da mídia.** A controvérsia sobre as “patrulhas ideológicas” encobriu durante vários meses (de 31 de agosto de 1978 a início de 1979) a discussão sobre os caminhos do cinema brasileiro. O que seria uma queixa tópica de Carlos Diegues sobre a reação de certos setores da *intelligentsia* ao seu filme *Xica da Silva* foi convertido num pretexto para a mídia conservadora desencadear uma nova campanha contra os comunistas. A controvérsia começou depois de uma entrevista do cineasta a Pola Vartuck, publicada no jornal *Estado de S. Paulo* de 31 de agosto de 1978, que tinha como pretexto o lançamento de *Chuvvas de verão*. O título, incisivo, estampava uma suposta declaração de princípios: “Carlos Diegues: por um cinema popular sem ideologias”. No texto, em duas páginas, lê-se que “o cineasta assume uma posição política extremamente corajosa e polêmica em defesa da liberdade de criação artística, contra todos os intelectuais que, em nome de partidarismos ideológicos, tentam impor um tipo de censura à liberdade de expressão”. A repercussão da entrevista pôde ser medida pela republicação das declarações, na íntegra, pelo *Jornal do Brasil* de 3 de setembro de 1978, sob o título “Uma denúncia das patrulhas ideológicas”. Carlos Alberto M. Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda (1980) registraram a amplificação da crítica do cineasta, em jornais e revistas de todo o país: *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Tribuna da Bahia*, *Tribuna da Imprensa*, *Jornal de Brasília*, *Veja*, *IstoÉ*, *Pasquim*, *Versus*, *Status* multiplicaram-se as discussões sobre as “patrulhas ideológicas”. Agora mobilizando intelectuais e artistas do porte de Glauber rocha, Caetano Velloso, Joaquim Pedro de Andrade, Jorge Amado, Gilberto Gil, Nelson Motta, Gilberto Freyre, Henfil.<sup>43</sup>

De modo geral, a grande imprensa via com reticência ou dispensava módico espaço a cineastas brasileiros – tanto na divulgação como na crítica de seus filmes (*Os herdeiros*, por exemplo, fora qualificado de *péssimo* na resenha do *Jornal da Tarde*, vespertino do grupo *Estado de S. Paulo*). Qual a razão, portanto, para o *Estadão* promover as declarações de Carlos Diegues, descontextualizando-as? No seu inventário da polêmica, Carlos Alberto M. Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda levantam alguns motivos (manipulação da sempre rancorosa imprensa de direita, disputa de mercado e de poder, golpe publicitário) sobre a questão, que mobiliza artistas e intelectuais (“Eu

---

<sup>43</sup> Carlos Alberto M. Pereira, Heloísa Buarque de Hollanda. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

sou patrulheiro? Eu sou patrulhado?") num momento de luta ideológica no interior do campo cultural. A discussão suscitada por Cacá Diegues (que, com retórica social-democrata, apenas reagia às críticas a *Xica da Silva*) só aconteceu porque a crítica às “patrulhas ideológicas” interessava à extrema-direita para criar um clima de perturbação no raio da abertura do regime. Diegues foi um inocente útil, em termos.

Ao defender Diegues, num editorial no semanário *IstoÉ*, Mino Carta (1979) o inocenta – também em termos - da suspeita de ter “abjurado uma fé antiga e pretensamente progressista”.<sup>44</sup> Nos idos da década de 1960, recorda Mino Carta, o Cinema Novo de esquerda era patrulhado. Dez anos depois, ao assumir a condição de socialista de centro-esquerda, o movimento reagia às cobranças de coerência ideológica acusando os críticos de patrulheiros. A questão não é tão simplista assim, pois houve tempo em que, por defender a liberdade de expressão, certos artistas/cineastas foram tidos como de idéias progressistas. Com o movimento da história, esses artistas deram mostras de conservadorismo. No caso de Diegues, desde a época do CPC ele recusava ser patrulhado – e denunciava isso. Seria inadmissível então condená-lo por abjurar seu passado de “esquerdista autêntico”. Ou qualificá-lo de ter cultivado uma imagem de esquerdista como um expediente oportunista, uma guinada tática “em função das necessidades do momento” – como demonstrar ao Governo que o Cinema Novo (leia-se: *Xica da Silva*) também era bom de mercado. Não havia então nenhum sentido em acusar Diegues de ter traído a ideologia que professara e agora renegava (“compromisso”, “coerência” é “coisa moralista”, disse ele<sup>45</sup>).

Salles Gomes, a quem é sempre valioso recorrer para elucidar dilemas no mundo da práxis cultural e cinematográfica nacional, argumenta que em um país atrasado em matéria de politização como o Brasil “as pessoas ainda estão brigando com as idéias, em vez de aceitar que elas existam e examiná-las”. Fica fácil, portanto, a manipulação de pontos de vista e a massificação dos conceitos. Em que sentido as “patrulhas ideológicas” seriam meramente um ponto de vista ou pretendiam ser um conceito, uma idéia insidiosamente embutida no meio de uma entrevista? Diegues não facilitou as coisas – nem ao escrever do próprio punho o *mea culpa* na *Veja* nem ao discutir em outros espaços, como em *O Pasquim*, (em janeiro de 1979), o que seria e contra quem fora disparado o anátema “patrulhas ideológicas”. De modo elusivo, o cineasta descartava a existência de “patrulheiros e patrulhados” enquanto categorias política,

<sup>44</sup> Mino Carta. “As patrulhas. Mas quem patrulha quem?” *IstoÉ*, 14/2/79, p. 3.

<sup>45</sup> Em *Patrulhas ideológicas*, op. cit. p. 19.

social ou cultural, porém aludia “a um sistema de pressão, abstrato” que tentava “codificar toda manifestação cultural brasileira”. Nesse sentido, segundo Diegues, haveria patrulhamento, “fiscalização” - não do produto cultural, mas das idéias de inovação estética e da crítica a construções ideológicas que impediam a democratização da esquerda: “Democratização no sentido de que nada é dogma, nada é ato de fé, nada é definitivo, tudo está em movimento. Eu não sou o que fui ontem e não sou o que serei amanhã. E isso só é possível dentro de uma democracia” (DIEGUES, 1980, p. 22).

Como um dos fundadores do CPC em 1960/61 e diretor do *Metropolitano*, jornal da UNE que lançou as bases de uma cultura nacional-popular e participou do projeto do Cinema Novo (com *Cinco vezes favela*), Diegues já era um quadro qualificado da *intelligentsia* de esquerda. Ao contrário de outros cineastas, acreditava na função da política na arte, da ideologia no cinema. Essa crença bastava para caracterizar um compromisso orgânico com alguns ideais. Na década de 60, esses ideais eram de esquerda, socialistas. E nos anos 70? Para se situar politicamente no novo contexto, Diegues revê as convulsões que teriam abalado sua crença no socialismo como “fim da história” – e menciona a invasão chinesa do Vietnã e a invasão vietnamita do Camboja. Essas guerras, invasões e massacres parecem corroer os princípios socialistas do cineasta. Some-se a isso, no plano ideológico, sua insatisfação com a contrafação do pensamento de Marx e Freud (“dois grandes heróis do mundo moderno, porque deram ao homem a consciência de que podia se autoconstruir”), cujas filosofias foram transformadas em “novas religiões” e desviadas de sua visão revolucionária porque

Os mesmos vícios da civilização ocidental, cristã, judaica, etc. se infiltraram no pensamento marxista gerando autos de fé, inquisições. Pode até ser que o marxismo e o freudianismo sejam responsáveis, em termos, por isso; mas é sobretudo a prática desse pensamento a responsável por essas novas religiões. [...] [Há uma] necessidade de se acreditar numa construção ideológica, moral, inflexível e imbatível (que é motivo de uma absoluta fé), que faz com que qualquer tentativa – seja no campo da política, da filosofia, da cultura – de abordar um problema novo seja tratada como uma coisa reacionária, anti-social, perigosa. (DIEGUES, 1980, p. 17)

Em que esquerda brasileira Diegues detectava o impulso ideológico “fundamentalista” mencionado acima? Aquela da luta armada ou a dos comunistas? Certamente que não era a do PCB, que estava voltado para a consolidação do processo de abertura democrática e se eximia de cobrar de seus simpatizantes ou militantes “a sustentação” do projeto já desmontado do cinemanovismo engajado da década de 1960.

**O PCB e as patrulhas.** Entre as forças progressistas brasileiras, os comunistas foram a corrente menos envolvida nas polêmicas sobre “patrulhas ideológicas”. Por experiência, os comunistas não perdiam de vista a necessidade de ressaltar o que unia os opositoristas – “a luta pela conquista de um regime de liberdades político-formais que ponha termo ao regime de exceção que, malgrado a fase de transição em que estamos vivendo, ainda domina em nosso país”.<sup>46</sup> Segundo Carlos Nelson Coutinho (1980), “nenhuma formação responsável” poderia por em dúvida a importância dessa unidade em torno da tarefa democrática e urgente “de derrotar o regime de exceção implantado no país depois de 1964”. O debate sobre “patrulhamento ideológico” seria um desserviço, ameaçava a possibilidade de coesão do conjunto de forças progressistas e além disso não contribuiria para a defesa dos interesses da categoria cinematográfica.

Fora do plano da teoria da mobilização das massas, o PCB, encerrado na clandestinidade, tinha outros motivos para distanciar-se da contenda sobre “patrulhas ideológicas”. Vejamos as razões de ordem interna. Desde 1968, a organização de Luis Carlos Prestes enfrentava questionamentos nas suas fileiras (o maior deles levou ao racha histórico da criação do PCdoB). Ademais, a querela a respeito de “patrulhamento” só interessava à direita mais renitente à abertura política e à mídia conservadora. Não foi, portanto, por cautela ou conformismo que o PCB evitou envolver-se na questão. Na resistência ao regime existiam outras formas pragmáticas e conseqüentes de ação ao invés de desgaste público em nome de uma causa romântica ou aventureirismos (a luta armada). Neste sentido, Luís Sérgio Henriques (2010, p. 2) concorda com o cientista político Gildo Marçal Brandão que viu na luta armada o “colapso da razão”.<sup>47</sup>

Ao apontar o acerto da posição do PCB, reforçando a argumentação de Carlos Nelson, Luís Sérgio Henriques observa que naquele momento, enquanto a intelectualidade de esquerda se dividia autofagicamente sobre “patrulheiros” e “patrulhados”, o partido voltava-se para a construção de uma ampla frente democrática e a ruptura com o regime por meio da convocação de uma Constituinte (o ocorreria em 1986-1988). E intelectuais do partido, mesmo em meio a divergências, já admitiam a idéia de que a democracia política era um “valor universal”. Essa tendência não se consolidou: o partido seria ultrapassado por uma “segunda esquerda”, que foi portadora de uma narrativa com características “fundacionais”: a história do movimento operário

---

<sup>46</sup> Carlos Nelson Coutinho. *A democracia como valor universal*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

<sup>47</sup> Gildo Marçal Brandão, citado por Luís Sérgio Henriques, “Que esquerda é esta?” in *Estado de S. Paulo*, 26/9/2010.

teria começado no moderno ABC, pela primeira vez livre da tutela do Estado, da armadilha “populista” e das alianças pluriclassistas.

Nesse período, segundo Navarro de Toledo, as esquerdas foram conclamadas a colaborar na elaboração de “soluções positivas e construtivas” para os problemas sociais e econômicos que afetavam o País. Caso as esquerdas tivessem “um programa concreto” ou um projeto alternativo para os impasses e crises do capitalismo no Brasil – e não se limitassem a “críticas pseudomoralizantes à orientação ou desorientação governamental” -, teriam avançado em termos políticos e sociais. Desafiadas por conservadores e liberais e radicalmente desgastadas por crises internas, as esquerdas, segundo Navarro de Toledo, “não deveriam adotar como resposta nem a retórica apologética nem uma posição de avestruz”. Se pretendessem influir na direção dos processos sociais e políticos, teriam que revisar o seu passado recente. Essa revisão implicaria o reconhecimento de “erros, omissões e debilidades, tanto no nível da produção teórica quanto no da prática política”.

Segundo Michel Debrun, a esquerda no Brasil não produziu nenhum pensamento original do ponto de vista de político. No entanto, nos campos das ciências sociais (sociologia, ciência política e antropologia) e da economia, a produção teórica dessa esquerda “foi uma das mais brilhantes do mundo, senão a mais brilhante” (nos últimos dez anos, 1969-1979). Essa produção, contudo, teria sido basicamente de crítica e luta ideológica: de desmistificação e dismantelamento do pensamento autoritário dominante. Navarro de Toledo argumenta que o não-surgimento de um vigoroso e original pensamento político das esquerdas não podia ser atribuído à repressão – ou seja, a censura a livros, revistas, jornais, músicas, peças teatrais, filmes; o medo internalizado e a autocensura; a evasão de intelectuais e cientistas.

As esquerdas do Brasil – e delas não podem ser excluídos aguerridos cineastas da década de 1960 - não avançaram na luta ideológica para implantação do socialismo por causa de seu isolamento das massas populares. Não somente por isso. Mas, historicamente, conforme mostra Perry Anderson em suas *Considerações sobre o marxismo ocidental* (Porto: Afrontamento, s/d), o pensamento socialista floresceu justamente nos momentos em que as esquerdas estiveram profundamente comprometidas com as lutas populares e democráticas, empreendidas pelas classes operárias e por amplos setores sociais. A teoria socialista somente adquiriu sua verdadeira dimensão quando esteve em contato direto com movimentos revolucionários de massas. Examinemos agora uma tentativa desse tipo no cinema dos anos 1970.

### 4.3. O cinema na fábrica: braços cruzados, máquinas paradas

A imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois – se ela atinge este aspecto das coisas que escapa a qualquer aparelhagem [...] – ela só o consegue precisamente na medida em que usa aparelhos para penetrar, de modo mais intensivo possível, no próprio coração deste real – Walter Benjamin.

Cada um com as suas armas. A nossa é esta: esclarecer o pensamento e por ordem nas idéias – Antônio Cândido.

Em meados da década de 70, três modalidades de resistência se apresentavam aos cineastas brasileiros de esquerda: fazer filmes *à margem* do sistema, como a geração do *udigrúdi*; fazer filmes *reformistas*, dentro do sistema, para explorar as contradições do regime, desvendando-as dialeticamente, desmistificando-as; e fazer filmes *militantes*, fora das estruturas tradicionais e dos códigos dominantes. Nessas alternativas, se colocava a questão crucial do “engajamento” político e estético do cineasta. Tais tendências eram determinadas pelas vicissitudes impostas pelo regime militar e pelo desaparecimento da noção cinemanovista de engajamento, defasada por problemas suscitados pela emergência da cultura de massas no campo da arte e da cultura. Estes tópicos serão examinados aqui a partir de coordenadas teóricas inspiradas em Gramsci e Benjamin, Lukács e Marcuse – e sobretudo Brecht. Formulações de Jean-Claude Bernardet e Arlindo Machado, Ignacio Ramonet e Christian Zimmer, Jean-Patrick Lebel e Sérgio Augusto também são usadas para contextualizar a especificidade do filme militante e do cinema sobre operários e greves, lá fora e entre nós.

Em todos os casos assinalados acima, se colocava também uma outra questão essencial: a do destinatário do filme, do público-alvo - o cidadão inconformado com a ditadura (intelectuais, estudantes, operários) e o espectador incorporado ao consumo de massa do “Brasil grande” (o “milagre” em forma de ideologia consumista). Dizer a verdade sobre o país e sua situação, a mentira e a ignorância, deveria ser então um compromisso de quem acreditava no cinema como médium de conscientização e mobilização. E a forma de dizer a verdade no âmbito de uma cultura de oposição, de uma cultura que se tornasse dominante graças à sua superioridade política e ética, era de ordem tanto ideológica como estética (uma estética atenta ao *conteúdo de verdade* da mensagem). A forma competente e a inflexão ideológica se pautavam pela consciência

do artista, como observava Brecht (1967) ao escrever sobre as dificuldades para quem escreve a verdade – uma verdade a ser comunicada com inteligência e astúcia.<sup>48</sup>

**Fenômeno novo.** Na cena cinematográfica brasileira em fins dos anos 1970 havia reflexos de um fenômeno significativo para a vida política e social do país: a mobilização da classe trabalhadora em São Paulo. O movimento do operariado urbano paulistano não estava isolado do movimento da classe trabalhadora em geral, que se reorganizava progressivamente para lutar pela redemocratização e o fim da ditadura, por direitos sociais e trabalhistas. Sem temer a repressão, ainda ativa, a parcela mais mobilizada e consciente do operariado não se acomodava no cotidiano da fábrica e de casa. Movimentava-se dentro de organizações sindicais (no ABC paulista) e se solidarizava com os debates em entidades de classe (OAB, SBPC), em segmentos da sociedade civil (associações de moradores) e partidos políticos. Tais iniciativas significavam um passo à frente das classes trabalhadoras para sair da letargia alienante e apontar os caminhos para um questionamento generalizado do sistema.<sup>49</sup>

No horizonte desses movimentos havia, decerto, um vago ideário socialista (a autonomia da classe trabalhadora dirigindo a si mesma, consciente de seus objetivos e de seus meios). Muito desse ideário fora “insinuado” por intelectuais que se aproximaram dos operários com a pretensão de ser “diretores de consciência que a promovessem e educassem, formando-lhe horizontes e preparando-a para reconhecer seus interesses e por eles lutar”. A rigor, a estratégia de ação desse operariado era orientada menos pelo ideário marxista (“trabalhadores de todo o mundo, uni-vos”) e a formação de uma consciência de classe (cidadania, participação, eleição) do que por reivindicações específicas na dimensão do econômico (gestão da fábrica e dos sindicatos, desemprego, achatamento salarial). Seja como for, o processo de mobilização representava sem dúvida uma novidade em nosso país, depois do golpe de 1964 e do AI-5. Mas estava longe de oferecer atrativos “espetaculares” para um cinema que nunca explorou a luta operária como matéria prima para suas ficções.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> Brecht, “Cinco dificuldades no escrever a verdade”, in *Teatro dialético*. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 19.

<sup>49</sup> In *Sociedade e política no Brasil pós-64*. Bernardo Sorj e Maria Hermínia Tavares de Almeida (org.). São Paulo: Brasiliense, 1983. Em estudo sobre as greves de 1978 e 1979 no ABC, Maria Hermínia Tavares de Almeida indica que em 1960 não havia sindicatos no campo. E no meio urbano pouco menos de um milhão e meio de pessoas estavam organizados. Dezoito anos depois, os sindicalizados formavam uma massa de quase dez milhões de trabalhadores, sendo pouco mais da metade na zona rural. (p. 165)

<sup>50</sup> Sérgio Augusto recorda que nos primeiros tempos do Cinema Novo “Glauber Rocha tratou com rara habilidade uma rebelião de pescadores no litoral baiano, em *Barravento* (1961). Alguns de seus contemporâneos, como Roberto Pires (*A grande feira*) e Alex Viany (*Sol sobre a lama*), limitaram-se a enquadrar rompantes de indignação na feira de Água de Meninos”. E em 1960 o paulista Trigueirinho

**Lacuna histórica.** A ausência das classes trabalhadoras em filmes brasileiros reflete uma tradição histórica não apenas do nosso cinema, mas de toda a cinematografia mundial. Por razões políticas e álibis estéticos, o cinema manteve-se distanciado dos conflitos de operários, relegando-os a segundo plano. Nos Estados Unidos, numa indústria ferozmente flexionada pela ideologia capitalista (taylorista, fordista), a luta de classes era anatemizada por estúdios temerosos de envolver-se numa problemática associada a bolchevismo. Ao invés do *agit prop* soviético (*Greve*, de Eisenstein, 1925, *A mãe*, de Pudovkin, 1926), Hollywood fazia a apologia do individualismo (como em *No turbilhão da metrópole*/1931 e *O pão nosso*/1934, de King Vidor ou em *Beco sem saída*/William Wyler, 1935) ou do conformismo (como em *Inferno negro/Black Fury*, Michael Curtiz, 1935). Dissipava o espírito de revolta no sentimentalismo (como em *Vinhas da ira*/1940 e *Como era verde meu vale*/1941, ambos de John Ford) ou na religiosidade (*Com os braços abertos*, de Norman Taurog, 1938). Enfim, quando focalizavam de perto o proletariado, personalizando dramas de trabalhadores (mineiros, taxistas, caminhoneiros), os filmes hollywoodianos acomodavam as reivindicações dos rebeldes com soluções fantasiosas (sancionadas pelo inefável *happy end*) e tranqüilizadoras do ânimo das platéias burguesas.<sup>51</sup>

De fato, Hollywood era infensa a trabalhadores mesmo na década do New Deal, quando Roosevelt mobilizou a força operária para ajudar na reconstrução dos Estados Unidos nos anos pós-Depressão. As companhias tuteladas por Wall Street dificultavam quaisquer projetos de representação do homem comum na tela. Diretores, produtores e roteiristas progressistas sobreviviam penosamente na “usina dos sonhos” no curso dos anos 1930 e 1940. Em 1953, em plena época da “caça às bruxas”, Herbert J. Biberman e Michael Wilson montaram uma produção independente para recriar um episódio real: uma greve nas minas de zinco do Novo México. *Salt of the Earth*, que utilizava os próprios mineiros como atores, virou um marco fundamental do cinema político e uma eloqüente demonstração de engajamento no cinema. Não por acaso, Biberman e Wilson foram alvos do macarthismo e só voltariam oficialmente à atividade na década de 1960. Nos anos 60, emergem movimentos independentes (*newreels*) que não registravam apenas manifestações contra a guerra do Vietnam, mas também o ressurgimento da consciência operária e o alvorecer do protesto estudantil. Dois filmes representam, em

---

Neto rodara em Salvador *Bahia de todos os santos*, que retratava, por tabela, uma greve de portuários. Ver “O cinema vai à greve com os operários”, in *IstoÉ*, 6/12/1978, p. 65.

<sup>51</sup> Sobre esses filmes ver Al Auster e Leonard Quart, “The Working Class Goes to Hollywood”, e Peter Hoffman e Jim Purdy, “The Worker and Hollywood”, in *Cineaste*, v. IX, n. 3, Outono 1978, p. 4 e 8.

pólos diferentes, o espírito desse engajamento: *Harlan County, tragédia americana* (1977), documentário de Barbara Kopple sobre uma luta de mineiros no Kentucky, feito em regime militante, e *Ver-te-ei no inferno* (*The Molly MacGuires*, 1970), realizado por Martin Ritt sob a égide do *mainstream*, mas com dignidade inquestionável.

**Falsidade francesa.** Ao rememorar de maneira sintética o cinema francês anterior à Segunda Guerra, Christian Zimmer (1974, p. 296) critica a falsidade gritante de seus filmes com relação à realidade. Trata-se, diz ele, de um cinema sufocado pela ideologia dominante e que se dissimula sob a aparência de reflexo ingênuo da realidade social. A política e a miséria não têm praticamente lugar nesse cinema repleto de melodramas conformistas e dramas de inspiração militarista e/ou apologia da repressão policial. Caso excepcional de filme político (e ademais militante), *La vie est à nous* foi realizado em 1937 para a propaganda eleitoral do Partido Comunista Francês. Considerado algo marginal dentro das estratégias de luta do Front Populaire, esse trabalho coletivo (coordenado por Jean Renoir) se inscreve historicamente como um momento singular das relações entre cinema-partido-trabalhador. Noutra perspectiva, merecem ser mencionados: *36, Le grand tournant* (Henri de Turenne), feito também para o PCF, que nos restitui passagens históricas cruciais registrados pela câmara, e *La belle equipe* (1936), de Julien Duvivier, cujo mérito é nos introduzir no ambiente dos desempregados e de nos falar de seus problemas e de suas esperanças de modo justo.

No cinema de antes da guerra, o operário, o trabalhador, o homem do povo só aparecem em geral caricaturados ou descritos como se fossem espécimes de outro planeta. Exceções nesse quadro: os filmes de Jean Renoir, que não se limita a mostrar o mundo do trabalho com imagens veristas (*A besta humana/La bête humaine*, 1938), mas o aborda até de forma premonitória, como na dramatização de uma história sobre cooperativas operárias (*Le crime de Monsieur Lange*, 1935) ou na abordagem da imigração de trabalhadores (*Toni*, 1934). Esse cinema, diz Zimmer, era ideológico, e essa ideologia transparece em cada plano, ainda que a forma estética fosse da gramática do realismo em voga. Depois desses filmes, o cinema francês teve que esperar até os anos 60-70 para nos oferecer uma visão ao menos sumária da vida operária, do trabalho e das greves. Em vista do controle cerrado do sistema (o sistema de produção-distribuição que obrigava muitos cineastas a renunciar a uma independência financeira precária), nem a Nouvelle Vague conseguiu refletir na tela lutas de classe ou guerras coloniais (porque esse movimento de jovens rebeldes era de origem burguesa).

**Engajamento italiano.** Enquanto na França o engajamento prima pela ausência, na Itália ele faz parte do DNA ideológico do cinema desde o Neo-realismo. Filiados ao PCI, militando nas fileiras socialistas ou agregados aos democratas-cristãos, cineastas como Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis e Federico Fellini não trabalhavam à margem do sistema: sua práxis e seu discurso eram desenvolvidos dentro do sistema dominante – sobretudo no pós-guerra, quando a indústria foi monopolizada pelos norte-americanos e seus acólitos peninsulares. Numa tradição que remontava a Gramsci, os cineastas, enquanto classe, pertenciam àquela *intelligentsia* cujo engajamento político era norteado pela ideologia de transformação por dentro. Ou seja, faziam *filmes do sistema contra o sistema*. Ou, ainda, *filmes reformistas dentro do sistema*. Essa situação foi mantida ao longo da década de 1960 pela geração formada por Francesco Rosi, Elio Petri, Florestano Vancini, Giuliano Montaldo e Pier Paolo Pasolini. Embora desiludidos com a práxis política do PCI e o “fim das utopias” no seu horizonte revolucionário, eles não viraram cínicos integrados ao sistema. Sobre o dilaceramento ideológico-existencial de alguns deles, em especial Pasolini, Lukács escreveu para *Cinema Nuovo* (n. 217, maio-junho):

A revolução é um fato muito específico do qual não podemos nos aproximar com a psicologia da vida cotidiana. [...] o revolucionário é aquela pessoa na qual a paciência se une à impaciência. A impaciência por si só pode criar uma espécie de *happening*, e depois de quinze ou vinte *happenings* pode ocorrer que o ex-revolucionário, convertido em um homem desiludido, cínico, se integre ao *establishment*. O processo que leva alguém a se tornar revolucionário [...] atravessa toda uma vida. O objetivo do revolucionário é: a cada momento, seja de que modo for, preparar a revolução; a cada momento estar pronto para uma eventual realização, mas ao mesmo tempo deve saber que não depende dele quando ocorre "a situação revolucionária", como dizia Lenin.

Os gramscianos e brechtianos irmãos Paolo e Vittorio Taviani e seu companheiro Valentino Orsini, tidos como os mais lúcidos cineastas italianos da contemporaneidade (*I sovversivi*/1967, *Sotto il segno dello scorpione*/1968, *Allonsanfán*/1974, *Pai patrão*/1977), não se deixaram paralisar pela crise das ideologias e da criação artística. Mesmo na perspectiva de um aprofundamento do impasse no cinema do seu país, imerso irreversivelmente num regime dependente do capitalismo internacional, os Taviani mantiveram-se coerentes com a prática de uma arte comprometida com o ideário marxista-gramsciano. Não fustigaram, porém, os artistas da esquerda peninsular que, como Bernardo Bertolucci ou Marco Bellocchio, se entregaram à autocomiseração

subjetivista, às dilacerações existenciais, à pura negatividade. O parceiro da dupla, Valentino Orsini, fez em 1969 um típico filme "no sistema contra o sistema", *I dannati della terra*, em que defende a luta armada como única estratégia possível para a libertação. Essa não é a práxis dos Taviani, que estão atentos, porém, ao ativismo dos cineastas que, movidos pelo desejo de romper com o sistema, se lançaram no cinema militante - que aliás eles definiram precisamente:

Cinema militante. Filme como instrumento: realizado no tempo mais curto possível, a partir de uma palavra de ordem surgida em determinado momento da luta, testemunho da própria luta – como exemplo de resultado a rerepresentar noutro momento, ou de fracasso a evitar. Proposições-testes sobre certos problemas concretos, para solicitar respostas não-cinematográficas, mas diretas da parte da assembléia dos espectadores.<sup>52</sup>

Na Itália alguns cineastas tentaram viabilizar essa modalidade de militância, dentro do sistema ou fora dele, antes ou depois do surgimento dessa tendência. Já em 1964, Mario Monicelli preconizava em *Os companheiros (I compagni)* a necessidade de conscientização da classe trabalhadora. E Ugo Gregoretti tentou em *Apollon* (1968) ficcionalizar a ação da classe proletária na autogestão da informação e cinebiografou *Antonio Gramsci* (1971) para recordar aos italianos a lição de vida do filósofo da práxis. As experiências idealistas de Gregoretti, porém, não causaram o impacto das fábulas de Elio Petri, filmes "reformistas dentro do sistema": *Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita/Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1971), crítica ao abuso do poder, e *A classe operária vai para o paraíso/La classe operaia va in paradiso* (1972), desmistificação do trabalhador, “herói positivo” das esquerdas, e da fetichização da categoria trabalho que converte o ser humano numa “máquina de produção” num irreversível processo de alienação. Autênticos filmes militantes seriam os *cinejornais* de Cesare Zavattini, teórico do Neo-realismo que, no fragor das lutas na década de 1960, rejeita compromissos e quer intervir diretamente na formação de uma cultura de classe. Guido Aristarco, em editorial na sua revista *Cinema Nuovo*, delinea duas tendências nesse movimento que encara com simpatia – e restrições:

[a primeira tendência] confere ao cinema militante o papel de contra-informação e pretende oferecer à classe proletária a autogestão da informação, [...] buscando formar consciências; [a segunda] parte da classe a qual informa sobre suas lutas e seu atual estágio de consciência. Enquanto o cinema militante

---

<sup>52</sup> Cf. Paolo e Vittorio Taviani, entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, p. 32.

desenvolve sua capacidade de informação, por assim dizer, na horizontal, estimulando relações novas no interior de uma classe nem sempre homogênea, o cinema político convencional opera na vertical no interior de uma classe, visando levar a grupos homogêneos uma reflexão política no momento da luta.<sup>53</sup>

Exemplo mais notório dessa postura de combate seria o documentário argentino *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, que nasce da ação revolucionária, à margem do sistema, contra o sistema. Numa perspectiva socialista, o esquerdista sueco Bo Widerberg evocou em *Adalen 31* (1969) uma greve sangrenta que abalou seu país em 1931 e em *Joe Hill* (1971) fez uma cinebiografia de Joe Hillstrom – imigrante sueco que, no início do século XIX, agitou a pasmaceira dos sindicatos norte-americanos e acabou executado em Salt Lake City, em novembro de 1915. Joe Hill foi proibido no Brasil. Mas a censura deixou passar *A coragem do povo* (1971), de Jorge Sanjinés, “devastadora reconstrução dramática do massacre dos operários das minas de estanho da Bolívia”, nos anos 60. Na Europa, nota Sérgio Augusto, os cineastas filmam as greves, debatem todas as suas facetas com os operários e depois exibem para eles o que filmaram. Nem nos tempos do CPC tivemos essa prática, aqui no Brasil.

Foi essa, aliás, a análise de Glauber Rocha que não via condições de se fazer cinema militante no Brasil nem alimentava ilusões quanto às possibilidades ideológicas e estéticas do movimento. Para ele, não havia entre nós “a mínima tolerância liberal da Europa ou a proteção legal do sindicalismo na Argentina”, onde foram desenvolvidas experiências nessa linha, sob inspiração do citado documentário peronista *La hora de los hornos*. O cinema militante só seria possível no Brasil, argumenta Glauber, se tivesse um esquema coordenado de produção e distribuição marginal. Além disso, a teoria do cinema militante precisaria ser revolucionada:

O dogmatismo episódico destes filmes reduz os homens e os converte em esquemas sócio-econômicos-políticos, não os resgata de sua miséria e os converte em humilhados ícones de moralismo pequeno-burguês. Nos tempos do Cinema Novo, rompemos com esta linha logo depois do sucesso de *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, em 1964 (ROCHA, 1977-78).

**Vozes discordantes.** Apesar da incontestável sinceridade de seus cultores e da relativa eficácia de sua prática, o cinema militante dividiu teóricos e críticos, sobretudo na

<sup>53</sup> "Il cinema político e le nostre posizioi", in *Cinema Nuovo*, n. 221, jan./fev. 1973 - Ano XXII.

França, onde desde as greves de maio de 1968 os cineastas pareciam tomados pela febre do engajamento e da intervenção no processo histórico. O reconhecimento da luta contra o pensamento único na criação cinematográfica e na denúncia da crise profunda por que passava a sociedade à época (anos 70-80), não foi encarado como o instrumento mais eficaz de observação e crítica da “comédia humana” do capitalismo. Para alguns estudiosos, mais importante seria um cinema de caráter político que combinasse o protesto social e o realismo estético. Defensor dessa posição em seu ensaio *Cinema e Ideologia*, Jean-Patrick Lebel (1972) esclarece que *filme militante* e *filme político* são coisas diferentes nos temas e no estilo. Para dissipar as dúvidas, assinala que ambas as noções foram usadas erroneamente para designar filmes e propósitos dessemelhantes.

Segundo Lebel, há filmes como *Z, A confissão, A batalha de Argel, Ice, La hora de los hornos, Investigación sobre um cidadão acima de qualquer suspeita, Terra em transe, La chinoise, Queimada*, entre outros, que tratam de política, porém o seu modo de agir não é político, mas ideológico. Nesses filmes, a ação ideológica é indireta, pois embora tenham temas políticos não postulam nenhuma ação política precisa e limitam-se a questionar de modo alusivo um sistema político. Já nos filmes de objetivo político direto, a ação ideológica implica uma prática definida – ou seja, são *filmes militantes*, realizados fora do sistema em função de uma ação organizada, feitos para ela e cuja forma e oportunidade são pensadas nesta direção. Lebel destaca que esses filmes visam, pelo seu efeito ideológico, suscitar tomadas de posição precisas que levem a atos precisos no campo do combate político. (LEBEL, 1972, p. 317)

Lebel ressalta que os *filmes militantes* (ou seja, de produção e circulação paralelas, e nos quais as pessoas que nele trabalham não são pagas ou são mal pagas) são filmes ideológicos de ação ideológica – visto que se contentam em ser a celebração de um acontecimento político passado, desempenhando unicamente o papel de um álbum de recordações no qual os militantes se reconhecem ou com a qual se identificam quando não viveram tal acontecimento. Ou então são filmes com categórico discurso ideológico-político (tomam a política como campo para um discurso ideológico. Na avaliação de Lebel, na maioria das vezes esses filmes militantes não operam em função de uma ação de propaganda determinada e coerente, para a qual fosse pensada. Isto é, não se inserem na propaganda de conjunto de um partido ou de um movimento, segundo uma integração pensada em função das teses políticas e dos temas ideológicos anteriormente postos por este partido em relação à conjuntura política.

Na avaliação incisiva de Ignacio Ramonet (2002, p, 217), o cinema militante deve ser associado à crise de um discurso de poder. Esse discurso através de imagens se fundamenta na denúncia da Injustiça, se sustenta na Emoção e chega ao espectador saturado na Dor. Trata-se, afirma Ramonet, de um cinema despojado de função lúdica, que só se interessa pelo político e que não escapa do pântano “glutinoso do *pathos*”. Para Ramonet, argumentando mais ou menos na linha de Glauber Rocha, o fato de avalizar uma grande causa (a tomada do poder pelo proletariado) não legitimar a arrogância e o dogmatismo de seu contradiscurso, que navega na superfície da ideologia que pretende esquartejar “sem perturbar de forma alguma as leis (sintáticas, retóricas, cenográficas) da representação que organiza sua cena”. (RAMONET, 2002, p. 217)

Na ânsia por desvendar desigualdades sociais e revelar a miséria social, os cineastas militantes são obcecados pelo Real, tomado como caução da Verdade. Por isso usam-no como alibi para sua *estética* do “mau enquadramento”, da superexposição, da imperfeição visual. Os efeitos-do-real disseminados pelos filmes militantes reproduzem de modo caricato as teorizações do documentarista soviético Dziga-Vertov. Seu cine-olho (*Kino Glaz*) fora concebido para vincular, pela *visão*, os trabalhadores do mundo inteiro, que assistiriam às transformações da realidade sem os filtros mistificadores da dramaturgia ficcional, da *mise en scène*, dos atores: *A sexta parte do mundo* (1929) materializa essa concepção com uma montagem de cenas da vida nos países capitalistas e comunistas. Com seus documentários (*O homem da câmara*/1929 e *Três cantos a Lenine*/1934 são os mais conhecidos) e seus cinejornais ou revistas filmadas (flexionados pela ideologia do *Kino Pravda*—cinema verdade), Dziga Vertov pretendia inscrever o cinema na dimensão da revolução soviética e do socialismo marxista.

Esse ideário transparece até em cineastas de esquerda de outros países, como os norte-americanos Robert Flaherty (*O homem de Aran*/*Man of Aran*, 1834) e Paul Strand e o Frontier Film, ou os ingleses reunidos em torno de John Grierson, Humphrey Jennings, Basil Wright e (do brasileiro) Alberto Cavalcanti. Independente da orientação política, os cineastas, militantes tinham como características: a ligação a uma organização política encarregada de fixar a linha; a democratização das tarefas (a ideologia cabia ao partido, a realização prática aos profissionais do cinema); e a difusão dos filmes por redes paralelas, circuitos sindicais ou universitários.

No Brasil, em meados dos anos 1970, sob a influência do *cinema direto* norte-americano (Richard Leacock, Robert Drew, Don A. Pennebaker, os irmãos Maysles) e canadense, os nossos cineastas militantes já dispõem de tecnologia mais aprimorada que

a dos pioneiros: câmaras leves, sincronização, película mais sensível etc. Restava então voltar suas câmaras para uma realidade cuja investigação ainda permanecia inédita nas telas: o mundo operário.

**Mitologia operária.** Se na década de 1960 o Cinema Novo quase nunca tratava do trabalhador urbano, ocupado como estava na representação do camponês e do favelado, nos anos 1970 parecia ter chegado a hora de as câmaras dos artistas engajados serem dirigidas para as fábricas. No entanto, para haver uma aliança, uma confluência de interesses, seria necessário antes de tudo superar obstáculos fundamentais ainda atmosfera do regime militar – e o primeiro consistia em reconhecer quem era o trabalhador de fábrica e quem era o produtor de imagens cinematográficas. Reverberando um preconceito das elites brasileiras (o do atraso da nossa classe operária), os cineastas ignoravam praticamente tudo do operário e de sua situação de classe.<sup>54</sup> E a própria *intelligentsia* a que pertenciam os homens do cinema alimentara em relação à classe trabalhadora uma atitude idealista, que consistia em ver o operário ou o camponês como pessoas imunes às vicissitudes, erros, paranóias e baixezas comuns aos seres humanos. Prevalencia, enfim, na sua visão o mito – e para essa mitificação muito contribuiu as deformações do *realismo socialista* sobre a representação do povo.<sup>55</sup>

Quando resolveram juntar-se aos operários, por uma questão de ideologia (os trabalhadores como vanguarda da revolução) e de solidariedade ética (a justiça estava do lado deles), no momentoso plano da luta política nos anos 70, os cineastas, como dissemos acima, foram obrigados a uma autocrítica. Acreditavam que o mundo dos trabalhadores se reduzia à classe operária das metrópoles ou aos metalúrgicos do ABC. Desconheciam os movimentos dos trabalhadores na construção civil, dos servidores da administração pública, dos médicos, dos professores. Contudo, queriam sinceramente colocar suas câmeras a serviço deles - dos operários urbanos, já que não havia agitação no campo desde a repressão às ligas camponesas em 1964. E de fato os

---

<sup>54</sup> Essa ignorância não se restringia aos cineastas. Nos anos 1940-50, Jorge Amado e outros escritores do PCB converteram em matéria ficcional as vicissitudes, incertezas e sonhos dos trabalhadores. Mas, de modo geral, a literatura brasileira ignora a existência de operários e marginais. Esta tendência não mudou na era do “milagre econômico”. Entre os raros títulos que dramatizam as agruras dos pingentes do nosso capitalismo merece destaque apenas as *Crônicas da vida operária*, de Roniwalter Jabotá de Almeida (Rio de Janeiro: Global/Versus, 1978), finalista do Prêmio Casa das Américas, versão 1978.

<sup>55</sup> Brecht define o povo de forma incisiva como “as pessoas que não só participam totalmente do desenvolvimento, mas na realidade o usurpam, o forçam, o determinam. Temos diante dos olhos um povo que faz a história, que transforma o mundo e se transforma a si mesmo. Temos diante dos nossos olhos um povo lutador” [...] Nos países capitalistas avançados, esta “parte do povo” não é “o povo”, não é a grande massa da população dependente. Pelo contrário, “o povo”, tal como Brecht o define, seria uma minoria de pessoas, opostas a esta massa, uma minoria militante.

metalúrgicos paulistas eram o único setor capaz de propor algo de novo na sociedade de então. Com seus próprios recursos e orientação, os trabalhadores nas indústrias de ponta saíram em greve pela primeira vez em 1978 para aproveitar as brechas da abertura política. As greves no ABC teriam sido conduzidas com firmeza porque os seus sindicatos eram mais fortes e foram realizadas segundo as regras do “cálculo político”.

Em que consistia esse cálculo? Vejamos algumas referências estatísticas, obtidas durante a I Conferência Nacional das Classes Trabalhadoras (Conclat), realizada em 1981. Em pesquisa junto a cinco mil sindicalistas (metalúrgicos, químicos, gráficos, eletricitários, engenheiros, jornalistas, economistas, professores, bancários), a revista *IstoÉ* registrou que a maioria dos trabalhadores não via diferença entre trabalhar para empresa nacional ou multinacional. Em relação ao desemprego, havia a forte idéia de que o Governo deveria fixar o homem no campo.<sup>56</sup> Finalmente, e o mais perturbador, no tocante ao mencionado “cálculo político”: embora apontasse o Governo como principal responsável pelos problemas econômicos brasileiros, a maioria dos entrevistados não lutava pela “revolução”, mas por reajustes salariais. Essa conclusão não deveria surpreender estudiosos do marxismo e das lutas operárias. Em diferentes ocasiões, em polêmica com socialistas utópicos, Marx e Engels reafirmaram que “a classe trabalhadora não tem ideais a realizar”, pois o que visa é o que desenvolvimento histórico coloca na ordem do dia – ou seja, no seu movimento, o operariado do ABC pretendia era, de fato, derrogar as condições em que viviam.<sup>57</sup>

Os metalúrgicos, portanto, organizavam-se em defesa de seus próprios interesses, de finalidades concretas (melhores salários, melhores condições de trabalho), não perseguiam abstratos princípios políticos (a “revolução”). E os cineastas, que oscilavam entre o ideal e o real, entre o “dever ser” e o “ser”, como se enquadravam nesse contexto de lutas práticas? Sua linha de conduta se pauta então pelo esforço de compreender os mecanismos daquela ação. Os militantes da câmara entenderam como essencial primeiramente preencher suas lacunas no reconhecimento dessa classe e em corrigir seus erros de avaliação sobre formas de luta. Assim, evitando julgamentos e fórmulas, pretendiam aprender com a observação. A aproximação se verificou com o entendimento de que intelectuais e operários estavam do mesmo lado contra um sistema que precisava ser combatido. Como seria possível o encontro de pessoas que pertencem a classes sociais diferentes para atingir objetivos políticos comuns? Segundo Francisco

---

<sup>56</sup> “Mobilização dos trabalhadores”, in *IstoÉ*, 2/9/1981, p. 23.

<sup>57</sup> Marx e Engels, *A ideologia alemã*, p. 32.

Weffort (1980), a sociedade fez tudo para separá-los: o uso das palavras, o estilo de dizer as coisas e, portanto, de pensar, as regras de etiqueta, a qualidade das roupas e jeito de vestir. “E numa sociedade como a nossa, marcada por desigualdades extremas e por um elitismo multissecular, algumas distâncias parecem intransponíveis. Tão intransponíveis, aliás, quanto invencíveis as forças de atração que, de lado a lado, impulsionam muitos a transpô-las” (WEFFORT, 1980, p.54). Cineastas e trabalhadores, não obstante obstáculos intransponíveis, decorrentes da divisão de classes, pareciam falar a mesma língua naquela conjuntura de ebulição da luta contra a ditadura, no combate comum, na confluência de pontos de vista sobre o inimigo.

Despojando-se da arrogância do intelectual engajado sempre apto a declamar quais são os interesses históricos da classe operária, os cineastas militantes pretenderam colocar a serviço dos comitês operários seu conhecimento técnico e seu saber cinematográfico. Com tais dispositivos (câmaras, gravadores) e determinados a observar escrupulosamente o real, filmaram conflitos e registraram o cotidiano – principalmente as greves, pelo seu dinamismo. Quando podiam, esses cineastas até participavam das greves, acompanhando de perto seu desenrolar, para oferecer um testemunho criterioso sobre sua organização concreta. A filmagem era concebida como atividade coletiva, desalienante. Mostrando os filmes aos grevistas, os cineastas militantes esperavam possibilitar uma reflexão coletiva sobre a natureza e o processo de suas reivindicações. Convivendo com os operários, alterando a pauta de seu baluartismo da esquerda em nome de uma necessidade política e humana, os cineastas militantes ajustaram o foco de suas câmaras para participar de um novo curso da história da resistência no país.

**Verso e reverso.** Antes da exposição dos filmes militantes feitos em São Paulo reexaminemos, dialeticamente, a imagem das duas classes envolvidas nesse cinema de intervenção no real. Os comunistas que filmaram as greves (Leon Hirszman, João Batista de Andrade) não compartilhavam da linha ortodoxa do PC que dividia o mundo entre operários (bons, honestos, solidários, heróicos) e não-operários (maus, corruptos, exploradores). Nem por isso passaram a idealizar romanticamente os protagonistas daqueles movimentos que conheceram com a intimidade concedida pela circunstância política. Com um “conhecimento” fundamentado muito mais na teoria que na observação empírica eles certamente poderiam incidir na apologia acrítica de Jorge Amado, romancista dos trabalhadores desde *Os subterrâneos da liberdade*, condicionado à época pela “positividade” do *realismo socialista*. Ou poderiam se emocionalizar como Vinicius de Moraes que, no entusiasmo das campanhas cívicas

durante o Governo Goulart, visualizava em “Operário em construção” um trabalhador mítico. Ao menos em alguns dos cineastas militantes existia a determinação de preservar a lucidez solidária enquanto filmavam gente comum, operários preocupados com o custo de vida, os salários e a organização do trabalho na fábrica.<sup>58</sup>

Os documentários sobre as greves do ABC mostraram assim que, a rigor, as reivindicações dos trabalhadores “não ultrapassavam a raia minimalista”. Em sua maioria, os grevistas lutavam “por filiar-se a um sindicato mais atuante, exigiam salários maiores e melhores condições de vida e trabalho”. Lutavam, portanto, por direitos previstos e acatados, ainda que sob pressão, pelas regras do jogo capitalista (não fossem as greves uma instituição intrínseca ao sistema capitalista). Do seu lado, os cineastas militantes foram às fábricas com outras idéias que iam além da “força da união e do espírito comunitário nascido” no processo de paralisação das máquinas. Teriam eles, na relação com os operários, as mesmas fantasias *revolucionárias* dos cinemanovistas quando filmavam os camponeses e os cangaceiros? Criticavam os grevistas por não assumir em sua luta uma disposição mais política e menos corporativa? Viam no movimento e seus seguidores aquilo que Marx atribuía aos camponeses e trabalhadores participantes das rebeliões na França e na Alemanha – uma “falsa consciência”? No tocante a essa interpretação, Terry Eagleton (1997) argumenta que mesmo os que sustentam a tese da “falsa consciência” admitem que “certos tipos de ilusão expressam necessidades e desejos reais” – carências e esperanças genuínas.

Por maiores que tenham sido as contradições percebidas e filmadas durante as greves (e depois delas), os cineastas militantes optaram por reduzir ao mínimo sua intervenção: cederam a voz aos trabalhadores e estabeleceram com eles aquele necessário “contato” sentimental e ideológico prescrito por Gramsci aos escritores empenhados em representar as aspirações das multidões. Sem se enredar numa retórica de feição populista e evitando uma linguagem rebuscada que não atingiria o coração dos espectadores nem suscitaria uma reflexão conscientizadora, o cineasta militante pensava ter encontrado o caminho para fazer com o que o operário participasse da crítica de si mesmo e de suas debilidades. Aliados dos oprimidos, os cineastas perceberam que não eram como os “pintores que pintam naturezas mortas nas paredes de navios que estão

---

<sup>58</sup> Nesse sentido, podemos estabelecer um parâmetro com o modo como os historiadores marxistas ingleses (Eric Hobsbawm, George Rudé, Christopher Hill, E. P. Thompson) estudaram de 1946 a 1956 a história da classe operária, distanciando-se de qualquer perspectiva sentimental tendente a isolar os trabalhadores de outras classes da sociedade. Notável a respeito é o livro de Hobsbawm *Os trabalhadores, Estudos sobre a história do operariado*, Paz e Terra, 1981.

nafragando” (Brecht), mas testemunhas de um momento complicado, inapreensível unicamente com o conhecimento da dialética materialista e da expertise artística. Noutras palavras, e ainda recorrendo a Brecht: tratava-se de descobrir muitas verdades e fatos que levem à verdade através de maneiras simples – no contato com a realidade. Esse método, conforme ensinava o dramaturgo alemão, requer antes de tudo capacidade de reconhecimento da verdade e a percepção do que fazer com essa descoberta:

Para se poder dizer coisa boa há que ouvir bem e ouvir coisa boa. A verdade deve ser dita calculadamente e deve ser ouvida calculadamente. Para os escritores, é da máxima importância saber a quem dizemos e de quem ouvimos. Devemos dizer a verdade sobre a grave situação àqueles que estão em péssima situação e deles devemos aprender os pormenores. Não nos devemos dirigir somente às pessoas de posição política definida, mas também às pessoas que já deveriam ter tomado essa posição em virtude de sua situação. (BRECHT, p. 26)

Segundo Liborio Termine (1970, p. 16), Brecht sabia, e cada autor sabe, que não se poder perder de vista a identidade do destinatário sob pena de alienar a identidade do próprio trabalho. No caso dos filmes sobre as greves, os cineastas não poderiam supor que suas câmaras mostrariam a todos a *verdade* dos fatos. Assim, para minimizar os riscos de incompreensão, deveriam se comunicar num idioma imagético capaz de contemplar a expectativa de seu destinatário. Na escolha da linguagem “que preserva a identidade da verdade e a comunicação da verdade”, os cineastas precisariam atentar para uma dificuldade: o fato de os operários do ABC estarem sujeitos ao influxo das imagens de uma cultura de massa (cinema, televisão) e habituados a códigos alienantes de expressão/comunicação. Então, como os cineastas filmaram e como os operários reagiram ao que viram, como se serviram dos documentários para difundir a verdade de sua luta e consolidar seu espírito de combate?

**Intervenção/neutralidade.** Para responder a esta questão, desloquemos o eixo da nossa exposição para a prática e a recepção dos filmes sobre as greves em São Paulo. Primeiramente, a prática, a realização do documentário que embute aspectos teóricos e empíricos – e até históricos, como a tradição que “interdita” qualquer intervenção do cineasta na realidade que documenta. [Tradição contestada ao revelar-se que Flaherty “encenou” alguns dos seus documentários, como *Nanook, o esquimó*, 1922] Na verdade, a “neutralidade” é uma fantasia da crítica e de historiadores, pois sempre há intervenção – seja pela presença de equipamento e de equipe, seja pela escolha da enquadração na filmagem e pela montagem. Mas, freqüentemente, o documentarista finge que não

intervém. Há casos, porém, de cineastas (como João Batista de Andrade) que assumem como inevitável essa intervenção – e vão mais longe ao preconizar que ela deve ser ativa e produtiva. Assim, como afirma Bernardet (1979, p. 18), longe de fingir “neutralidade”, Batista intervém na realidade que filma para fazer vir à tona aspectos do real. “O que ele filma é essa intervenção, como o real se revela graças a esta intervenção, que envolve o documentarista na sua relação com o que ele filma”.

Essa proposta de “dramaturgia de intervenção” caracterizou o movimento documentarista desenvolvido em São Paulo na primeira metade de 1970. Independente de sua política de resultados, não há dúvida que essa modalidade foi a que melhor problematizou as relações entre o documentarista, a realidade abordada e o público. Nela se configuram tanto aspectos ideológicos como estéticos. Na estrutura do documentário *Greve!*, por exemplo, a função do narrador refere ao modelo exposto por Lênin em *Que fazer?* – o modelo do relacionamento entre o intelectual revolucionário e o operariado. Nesse livro, onde investe contra o espontaneísmo, o sindicalismo e o economicismo da classe operária, Lênin adverte intelectuais que se limitam a seguir o movimento desta classe. A consciência revolucionária, a compreensão global da sociedade e as perspectivas políticas não nascem *espontaneamente* na classe operária, sentencia Lênin que, numa frase célebre, afirma: a consciência revolucionária só pode chegar aos operários de fora e requer profundo conhecimento científico”.

Para Lenine, “a classe trabalhadora, exclusivamente pelo seu próprio esforço, é capaz de desenvolver apenas a consciência sindical”. A ideologia socialista tinha de ser trazida do exterior por um conjunto de revolucionários que tivessem uma superior percepção da realidade política. Entregues a si próprios, os trabalhadores sucumbiriam à ideologia burguesa: “O desenvolvimento espontâneo do movimento das classes trabalhadoras conduz à sua subordinação à ideologia burguesia [...] pois que o movimento espontâneo das classes trabalhadoras é sindicalismo, e o sindicalismo significa a escravização dos trabalhadores pela burguesia”.

Seja como for, Lênin não defende qualquer hierarquia – a superioridade do intelectual sobre o operário. A consciência teórica do intelectual revolucionário só se complementa ao encontrar o proletariado, sem o qual ela fica girando no vazio; por sua vez, o proletariado, para escapar do espontaneísmo e da ideologia burguesa, precisa interagir com a consciência teórica do intelectual. Nesta equação, Bernardet vê o modelo do documentário sociológico praticado no Brasil a partir da década de 60 e, de modo mais particular, num filme como *Greve!*, onde é sensível o papel da narração.

Essa narração não tem como função descrever, mas sim fornecer informações para embasar o discurso operário ou enriquecer a exposição. (BERNARDET, 1986, p. 53)

Em contraposição ao comunista João Batista de Andrade, os autores de *Braços cruzados, máquinas paradas*, Roberto Gervitz e Sérgio Segal, não intervêm: o discurso operário se expressa sem refutação. Em *Que fazer?*, Lênin qualifica essa postura de *reboquismo*. Os dois documentaristas discordavam do processo de encaminhamento da greve, porém não fizeram objeções. Omitiram-se, em prol do discurso operário manifestar-se. Bernardet interpreta essa postura segundo os termos que assinalamos mais acima quando enfocamos o problema da “superioridade” do intelectual: “nada temos a ensinar aos operários, e se alguém tem a ensinar a alguém, são os operários que têm a nos ensinar e não nós a eles”. Intervir ou não intervir? Ensinar ou aprender? Enquanto intelectuais e cineastas, Gervitz e Sérgio Segal fingem “transparência” ou “neutralidade”, pois o fato de selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apoiá-la em detrimento de outras já representa uma explícita intervenção.

Os documentários de João Batista e de Gervitz/Segall são produções independentes, e portanto os três podem assumir posições próprias sobre a classe trabalhadora e as greves. Já os filmes de Renato Tapajós, de acordo com Bernardet, são mediados por entidades e organizações que orientam sua “mensagem” e assumem a produção. As entidades determinam a orientação e as palavras de ordem dos produtores. Em *Greve!* e *Braços cruzados* o intelectual-cineasta mantém relações antagônicas com respeito ao operariado e à ideologia estética do cinemanovismo. Nos anos 60, o intelectual-cineasta assumia uma indisfarçável posição superior e ditava regras de ação provenientes antes de seus conhecimentos livrescos e de suas próprias aspirações do que de sua experiência. “O povo é alienado, tem que ser conscientizado”, proclamavam, entre outros, Glauber Rocha e Ruy Guerra. Em contrapartida, nos documentários sobre greves nos anos 70 o cineasta – ou ao menos Gervitz/Segall –, longe de querer ensinar, se inclina ante a “sabedoria popular”. Com a inversão supostamente sincera, o cineasta arrisca cair no idealismo, na *fetichização* da classe trabalhadora – no famigerado *populismo*, agora sob a caução de “identificação” com o operário.

**Polarização ideológico/estética.** A questão da intervenção/transparência do intelectual-cineasta diante do povo-proletariado se configura tanto nos documentários do cinema militante sobre greves com em experiências ficcionais significativas como as de Leon Hirszman e Ruy Guerra, João Batista de Andrade e Luiz Rozemberg. Nos documentários sobre as greves no ABC, cineastas como Gervitz/Sell pretendiam

assumir um “ponto de vista do proletariado” - a visão da classe trabalhadora. Por isso, “condescendiam” em descer da altitude a que o operariado não teria acesso. Com essa descida, ao invés de adotar um ponto de vista que fala de cima, os cineastas-intelectuais supostamente falavam mais de baixo. Ou seja, renunciavam a uma linguagem artística mais complexa, a uma elaboração menos esquemática. Mas ignoravam ou fingiam ignorar que uma verdadeira renúncia à condição artística é socialmente impossível. O sociólogo Florestan Fernandes (1980) não acreditava, de fato, na ligação *orgânica* do intelectual burguês com a classe trabalhadora. No entanto, entendia que a missão do intelectual seria servir à classe trabalhadora, sem querer assumir a liderança ou controle, pois a *intelligentsia* já não se crê detentora dos rumos do movimento trabalhador.<sup>59</sup>

A problemática do engajamento do cineasta-intelectual e a questão da forma apropriada do filme militantes foram escrutinadas com sarcasmo nos *Cahiers du Cinéma* na sua fase maoísta, em primórdios da década de 70. Os tópicos deste texto<sup>60</sup> podem ser lidos proficuamente no contexto expositivo do cinema militante brasileiro. Senão, vejamos. Na revista parisiense que conquistou reputação com posturas idealistas (e até reacionárias), a crítica à voga do cinema militante na Europa foi assumida por um grupo “franco-chinês”, Prolétaire-Ligne Rouge, que, provavelmente sob inspiração do *Livro Vermelho* do “camarada” Mao Tsé-tung, fulminou primeiramente o formalismo artístico, qualificado de “desvio do cinema revolucionário”, uma “deformação intelectual pequeno-burguesa” que confere à forma do filme um valor revolucionário em si mesma. O ataque principal é dirigido ao cinema dogmático de esquerda, “que tenta preencher sua falta de ligação com as massas por meio de uma voz *off* colada às imagens (*Pravda*). Esta voz desempenha o papel de saber revolucionário, mas sua relação com a imagem não é dialética, é puramente mecânica. Não se pode substituir sua falta de ligação com as massas por meio de um discurso ideológico, mesmo justo, aplicado numa realidade mal compreendida”. Os falsos filmes militantes baseados no culto do “espontaneísmo” e que descrevem lutas exemplares sem jamais mostrar as contradições dessas lutas são filmes antimarxistas, sentencia o Prolétaire-Ligne Rouge:

---

<sup>59</sup> “Vinde a mim o operário”. Depoimento de Florestan Fernandes a Benício Medeiros, Osmar Freitas Jr., Wagner Carelli, in *IstoÉ*, 25/6/1980.

<sup>60</sup> Groupe 5: Cinéma militant. “Vive le cinéma, arme de propagande communiste!”. In *Cahiers du Cinéma*, n. 245-246, abr./mai./jun. 1973.

O papel dos cineastas revolucionários não pode se limitar a filmar estas lutas espontâneas, quando não existe unidade ideológica e política na classe trabalhadora; quando a tarefa dos revolucionários é de organizar as massas em torno de uma linha marxista-leninista. Se é feito sobre o movimento espontâneo, sem buscar organizá-lo numa linha marxista-leninista, o filme militante só consegue desarmar as massas. Estas concepções não colocam a política no posto de comando, encarando o cinema separadamente das outras formas de propaganda. (CdC, 1973)

As restrições dos *Cahiers* maoístas encontram eco nas reflexões de Arlindo Machado (1979, p. 2) sobre as ambiguidades ideológicas e artísticas do cinema militante. Na análise de Machado, no seu excessivo compromisso com a prática imediatista, o cinema militante não examinou profundamente o caráter da ideologia estética implícita no seu próprio trabalho. No manejo das técnicas fílmicas, por exemplo, o cineasta militante usa indiscriminadamente material histórico, fragmentos de filmes rodados em outras épocas e sob outras circunstâncias políticas. Essa estratégia, na avaliação de Machado, implica riscos comprometedores da ideologia progressista, aquela assumida pelos seus cultores. Em *Trabalhadores presente* (João Batista de Andrade) e *Braços cruzados, máquinas paradas* (Grupo Tarumã), nos quais trechos de cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo são intercalados entre as seqüências, a pretexto de desvendar a estrutura corporativista dos sindicatos brasileiros. (MACHADO, 1989)<sup>61</sup>

Machado observa que “o material propagandístico preparado pela máquina publicitária de Getúlio Vargas já vem marcado de ideologia populista”. Não basta a intervenção de uma poderosa *voz off*, pois esse material é usado tal e qual sem o menor trabalho de ruptura com a sua maneira de representar, sem nenhuma marca de cisão com a ideologia que engendra a sua construção, sem perfurar em nenhum momento a camisa-de-força da enunciação populista. Para Machado, isso implica uma modificação substancial que compromete a ideologia do filme: o cinema militante substitui a voz do narrador-*off* getulista pela voz do narrador-*off* militante. Essa inversão da “linha política”, formulada em palavras, é insuficiente para inverter o conteúdo real impresso na película. Esse procedimento, além de ingênuo, se torna perigoso, porque os autores se revelaram inábeis para romper com a ideologia populista – que não se concretiza meramente na verbosidade do comentário em *off*, mas na articulação das imagens.

---

<sup>61</sup> Arlindo Machado. “A ideologia do cinema militante”. In *Cine-Olho*. Revista de cinema, n. 8/9, out./nov./dez. 1979, página 2.

**O verbo/a imagem.** O invisível narrador-*off* seria o cineasta? A entidade sindical? O partido? Difícil dizer, porque essa voz se impõe como juízo incontestável, uma razão superior. No entanto, a natureza do narrador-*off* não é de ordem metafísica. O realizador serve-se dele para dispor as imagens, classificá-las, avaliá-las. Essa voz *off* é imbuída de um poder (real ou imaginário) que é-lhe atribuído pelo realizador. “O autoritarismo do comentário-*off* é claro e indisfarçável, e não é sem motivo que a produção burguesa tanto abusa de seu uso”. Essa voz-*off* encobre, oculta ou dissimula o expediente ideológico da classe que produz o documentário, mesmo que supostamente a produção tenha sido encomendada ou referendada pela classe trabalhadora (Mas qual? A classe representada por grevistas, como nos documentários citados acima, ou aquela representada pelos pelegos e grupos corporativistas cujas práticas os filmes pretendem denunciar/desvendar?). As boas intenções dos realizadores engajados escamoteiam um fato incontestável, típico do cinema militante: “a opinião popular não importa em absoluto, já que o que se opera é a utilização dessas imagens glamurosas de operários para com elas construir a hipóstase de um discurso ideológico outro, o discurso catequético e autoritário do narrador-*off*”. Reside nessa, entre outras, a contradição do cinema militante criticada por Ignacio Ramonet e Christian Zimmer.

No cinema militante, o verbo se sobrepõe à imagem. “Seja sob a monarquia do discurso-*off*, seja sob o parlamentarismo de populares surpreendidos pela câmera, em ambos os casos a imagem se reduz a um simples receptáculo da voz, como se a articulação das imagens fosse a própria impossibilidade de realização do discurso político”. Essa verbosidade decorreria, para alguns diretores, da impossibilidade de os personagens (operários, gente do povo) participarem ativamente dos filmes através das imagens: a palavra seria, portanto, o “único instrumento natural que a maioria das pessoas pode operar na comunicação social” e garantiria a participação ativa de uma camada social (os trabalhadores) alijada da tecnologia necessária para uso dos meios.

No entanto, para Arlindo Machado, essa argumentação não revela o caráter real da operação: o discurso cinematográfico está atrelado, irreversivelmente, ao esquema autoritário que faz do cinema militante um instrumento de grupos econômicos e/ou intelectuais detentores do *know how* e dos meios de produção, enquanto cabe ao público uma atitude passiva de figurante ou espectador. Colocam-se, então, em discussão dois fatores: o espectador e o figurante estariam em condições de utilizar o dispositivo, de produzir eles mesmos os filmes? Teriam como reagir positivamente e rejeitar a ideologia veiculada pelos filmes do sistema? Em que medida é válida, creditada a

Sartre, de deixar falar o acontecimento, de “dar a palavra aos próprios sujeitos da luta social, deixá-los representar a si mesmos, deixar a câmara solta e móvel em meio aos eventos, confrontar livremente as imagens, de tal sorte que o resultado final apareça como um painel múltiplo e polifônico da história”.

Segundo Arlindo Machado, essa proposta, aparentemente democrática, não está isenta de implicações ideológicas e emperra no mito da “objetividade da câmara”, fator de controvérsias intermináveis (associadas ou não à prática do *cinéma-verité*). A supressão do narrador-*off* não suprime o ponto de vista dos realizadores, a marca ideológica do grupo que produziu o filme. Ademais, “a posição da câmara em relação ao objeto focalizado, a hierarquia dos volumes dentro do quadro, a relação da câmara com o acontecimento, o corte e a perspectiva forjados pelos enquadramentos e as lentes, o “comentário” emotivo ditado pelo tom da fotografia, a edição do material – tudo isso produz um discurso ideológico lido pelo espectador”. No cinema militante não há traumas a respeito disso, pois seus filmes, por definição, são ideologicamente definidos. Resta saber, contudo, “se esse discurso implícito no manejo das formas explicita a mesma ideologia que os cineastas dizem veicular”. Nesse caso, Machado parece suspeitar que o discurso desses cineastas ou é insincero e oportunista ou é contraditório. Preferimos acreditar numa presunção autêntica dos cineastas de poderem revelar um mundo ao público (entre os quais os próprios operários) – quer dizer, a crença deles nos poderes da técnica (da câmara, da montagem) como produção de uma revelação. De fato, como observa Umberto Galimberti (2005, p. 349), “a verdade não preexiste à produção, mas é, por sua vez, produzida: *a verdade se fabrica*”. Nessa circunstância, o que cabe ao cineasta militante é adequar sua idéia ao âmbito do que pretende registrar e, sem pretensão de estar desvelando a verdade absoluta da luta operária, limitar-se a processos provisórios de captação da realidade - de uma realidade cuja verdadeira essência será confirmada pela eficácia do material filmado.

**O operário da ficção.** Pouco depois dos documentários sobre as greves de 1979, surgiram dois filmes de ficção feitos em São Paulo e dirigidos por realizadores que haviam participado da O primeiro, em 1980, foi *O homem que virou suco*, assinado por João Batista de Andrade, que dirigira *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* No ano seguinte, aparece *Eles não usam black-tie*, dirigido por Leon Hirszman, que fizera *ABC da greve*. Os dois cineastas, segundo Bernardet (1986, p. 62), se desviam um pouco do portão da fábrica para o cotidiano da vida em casa, “para as tensões particulares que

coexistem com a tensão geral da greve quando ela explode”. Ambos os filmes estabeleceram um diálogo natural com os documentários que vieram antes deles.

A narrativa de *O homem que virou suco* começa numa fábrica, quando as máquinas param e os braços são cruzados. O motivo da paralisação não é grevista, mas festivo: nesse dia os patrões reúnem os empregados para a entrega dos prêmios aos trabalhadores-padrão. Severiano, migrante nordestino, operário que aprendera o ofício na fábrica, chamado para receber seu prêmio, vem devagar até a mesa que preside a reunião e, no momento de estender a mão para receber o troféu, tira uma peixeira da cintura e mata o patrão. A ficção começa aí, mas só volta à fábrica bem mais adiante, já perto do fim. Depois dessa cena, o filme se desloca para a figura de Deraldo, migrante nordestino também e fisicamente igual a Severino, poeta popular que vive da venda de seus folhetos de cordel em praça pública e dorme num barraco de favela de São Paulo.

Confundido com Severiano, assassino do patrão, Deraldo é perseguido e, para melhor se esconder, busca emprego na construção civil; depois de demitido da obra, tenta ganhar a vida como empregado doméstico; e logo em seguida num emprego que exige maior submissão e adaptação aos valores da cidade: como operário do metrô, empregador que emprega, aloja e educa os seus operários. Deraldo só escapa da Polícia quando começa a investigar quem era Severino e o que tinha se passado com ele. O poeta descobre então que Severiano, aliciado pela fábrica para denunciar seus colegas de trabalho, enlouquecera no dia da recompensa e matara o patrão. Depois fora escondido pela família num barraco de uma outra favela de São Paulo.

Para Bernardet, a história de *O homem que virou suco* só tem sentido quando “é vista na narração rápida, truncada e como que intencionalmente imperfeita, com cenas filmadas do mesmo modo imprevisto e inseguro com que se colhem as imagens de um documentário. O personagem do operário está lá, e no trecho final a câmara volta à fábrica, para acompanhar Deraldo que vai à procura dos colegas de trabalho de Severino para entrevistá-los sobre o trabalhador que matara o patrão e tentar compreender por que ele enlouquecera. João Batista parte do operário mas acaba se concentrando no poeta. Segundo Bernardet, o diretor opta por “discutir o artista enquanto um sócia do trabalhador, e de certo modo reiterar a afirmação que se encontra subentendida nos documentários sobre a greve de 1979: o artista se realiza mesmo é quando, igual a Deraldo, se reconhece como um trabalhador e se coloca entre trabalhadores”.

No eixo temático, a impostação de João Batista parece correta. Ideologicamente, o cineasta, por meio dos personagens e das situações, mostra sem dúvida o esquema de

exploração e humilhação da classe trabalhadora e procura justificar a explosão de violência do protagonista. O capitalismo deve ser combatido com a única arma que entende: a violência. Esta é a mensagem. Ao assumi-la, João Batista reverbera a lição de Fanon no sentido de que aos espoliados pelo imperialismo a alternativa possível é a luta armada. Mas a progressista problematização histórico-ideológica do diretor não foi resolvida convincentemente com sua opção estética pela metáfora (a metáfora do *duplo*). A ambivalência dos protagonistas Severiano-Deraldo permeia a narrativa, e os conflitos são definidos por um processo histórico “externo” – tanto o poeta como o operário evidenciam uma consciência improvável, e o processo “revolucionário” (a revolta contra a opressão) está mais na cabeça de João Batista do que na dos tipos que ele busca representar (uma representação comprometida pelo metaforismo).

*Eles não usam black-tie*. Quando Leon Hirszman e Gianfrancesco Guarnieri fizeram *Eles não usam black-tie* as greves ainda sacudiam o ABC e, apesar da censura, muita gente tinha idéia do que significava uma paralisação de trabalhadores. Ao invés de focalizar a atividade operária, o regime de trabalho, a relação capital-trabalho num país que precisava se industrializar para se desenvolver, os autores contemplam as pessoas envolvidas no processo, seu cotidiano seu habitat. Assim, as ações principais não na fábrica, mas dentro de casa. “Na de Otávio e Romana, e na de Maria, onde o pai velho e desempregado que deixa de beber quando consegue um emprego, nem tem tempo de aproveitar a nova situação: morre com uma bala atirada quase ao acaso”. É por isso que, segundo Bernardet, *Eles não usam black tie* e *O homem que virou suco* complementam a conversa iniciada pelos documentários – e a encenação ficcional dialoga com o registro factual, numa sobreposição, e não numa subjugação.

Vitorioso em Veneza com *Eles não usam black-tie* se assumiu como cinema político. E como tal ganhou um Leão de Ouro (o do Prêmio Especial do Júri), o Prêmio Internacional da Crítica Cinematográfica, uma menção da Organização Católica Internacional do Cinema (OCIC) e o prêmio da Associação dos Distribuidores Europeus. O êxito do filme coroou a carreira de um artista que, movido pelo desejo de militância política, virou cineasta, um “ativista cultural”, “uma pessoa que não age só como profissional, mas que pensa, que atua politicamente, com responsabilidade sobre o processo sócio-político”. Esse processo está representado em *Black-tie*, que marcou “o reencontro do cinema político brasileiro com a emoção popular” e representou uma tomada de posição nas discussões sobre um momento da vida do país em que havia “mais confiança, menos medo” – apesar das zonas de penumbra que encobriam o

horizonte da arte e da sociedade em 1980, quando o filme foi feito. “Vivemos uma realidade sobre a qual ninguém é capaz de ter certezas absolutas”.<sup>62</sup> Na incerteza sobre a ideologia explicitada em *Black-tie*, Leon esclarece

Dizer que um filme pode ser comunista é muito difícil. Já para uma pessoa ser comunista não é fácil, é uma barra pesada. [...] Por isso, para mim, não existe essa história de filme comunista. O filme é sempre resultado de algo complexo, com uma mediação política mais intensa que à primeira vista pode parecer”. [...] A questão proposta pelo filme é muito real e muito presente no Brasil: é a questão democrática. E *Black-tie* a propõe em um nível muito real. Ele mostra uma família e seu percurso no momento de uma greve, um momento de confronto social. (HIRSZMAN, 1981, p. 3)

O cineasta conta que a partir de certo momento sentiu a necessidade de ver de perto o desenvolvimento de São Paulo, os trabalhadores vivendo numa periferia que crescia sem parar. Quem eram? Como viviam aquelas famílias? Esse questionamento puxou de sua *memória afetiva* a peça do Gianfrancesco Guarnieri. Houve uma reflexão sobre as mudanças ocorridas entre 1957 e 1980, inclusive no personagem do velho, o Otávio, que deixou de ser um militante stalinista e de ter grande importância na organização de uma greve e na luta operária. O Otávio de 1980 é mais um ativista sindical, não é propriamente um líder de partido. Foi introduzido na história um novo personagem, Santini, “um ultra-esquerdista, que quer a greve de qualquer jeito. E há uma família mais pobre que a família de Otávio-Romana, e o pai dessa família é vítima do desenvolvimento de um fenômeno recente: a violência contra gente humilde. Originalmente, na peça, a ação transcorria numa favela, que era uma área urbana muito forte nos anos 50. No cinema, houve uma transposição para uma vila operária na periferia de São Paulo. Antes de filmar, Leon e Gianfrancesco fizeram durante seis meses uma longa discussão sobre realidade brasileira.

*ABC da greve*. A primeira experiência de Leon com o cinema militante data do fatídico ano de 1964, quando fez o inovador e engajado *Maioria absoluta*. Documentário sobre o analfabetismo no país, com produção do Ministério de Educação, foi rodado no Rio de Janeiro, Paraíba e Pernambuco, ao tempo do Governo de Miguel Arraes, das Ligas Camponesas, do Método Paulo Freire de Alfabetização. Participavam da equipe Luiz Carlos Saldanha, na fotografia, Eduardo Coutinho e David Neves, na produção, Arnaldo Jabor, na gravação do som direto (“era a primeira vez que se usava o

---

<sup>62</sup> “Leon Hirszman: Eu investi na emoção”. Entrevista a Dirceu Brisola, *Veja*, 23/9/81.

Nagra no Brasil e foi uma evolução, provocou uma mudança formal. Um gravador leve, que permitiu a criação de um tipo de linguagem”). Com uma linguagem entre o épico e o lírico, Leon não se esquivava de *intervir* dialeticamente ao associar a crise do país à fome e ao analfabetismo. Sobrepondo-se ou interagindo com imagens e testemunhos, a narração (na voz do poeta Ferreira Gullar) denota o espírito crítico que anima o curta (20 minutos), “filho querido” que marcou o CPC e o Cinema Novo.

*Maioria absoluta* é norteado, ideologicamente, por um sentido crítico (comunista, marxista) da realidade brasileira (as questões da educação, do atraso sócio-econômico decorrente do analfabetismo), e esteticamente é flexionado por uma concepção de cinema direto (como instrumento tecnológico a serviço da arte engajada). Ambas as concepções são elucidadas por Leon no depoimento “É bom falar”:

Não vejo cinema direto como cinema-verdade, mas apenas como a utilização de um instrumento técnico mais avançado que nos permite captar imagens e sons diretos, sincronizados, como existem na realidade, para depois dar-lhes uma construção segundo uma linha de pensamento que sirva às pessoas, no sentido de transformá-las. Mas o cinema direto não influi, por si mesmo, dando maior ou menor liberdade, não é uma via para colher a verdade, visto que, de outra maneira, substituiríamos a posição do homem frente à realidade com a própria realidade, e a arte não seria outra coisa que um fator de globalização da realidade. (HIRSZMAN, p. 30)

Essa visão, segundo Helena Salem (p. 152), se aproxima bastante do pensamento de Benjamin, quando o crítico afirma que o cinema penetra de modo intenso no “coração do real”. Hirszman, na linha de raciocínio de Benjamin, acreditava que “cinema direto” só teria sentido se fosse em busca do “coração do real”. Movido por intensa paixão política, cheio de Marx, como relembra Nelson Pereira, Leon delirava, voava, vislumbrava no horizonte a emergência de um novo pensamento e, até, um novo papel da Igreja Católica. Leon, engenheiro de formação, encarava criticamente a atuação da intelectualidade. Daí Leon ter planejado um documentário, *Minoria absoluta*, em que exporia suas idéias sobre os privilégios da elite universitária (1% do povo brasileiro). Chegou a documentar manifestações políticas, sindicais, porém não concluiu o filme, que tratava de ligar o intelectual e o povo – o intelectual que “tentava responder às exigências populares, contrariando a imagem daquele que não quer rebaixar suas idéias puras e sublimes para a massa ignara, que está alienada e precisa receber a iluminação ideológica da ciência” (HIRSZMAN in *ABC da greve*, p. 10-11):

O novo é a constante transformação. E só quem traz dentro de si a constante transformação, a sinceridade, a honestidade, a procura da verdade é que pode estar ligado ao processo de transformação, ao processo de procura do NOVO. Não que quer um cinema que fique catalogado de Cinema Novo e fique Velho. Se quer um cinema que fique vivo e que fique sempre criando novos valores<sup>63</sup>.

Quase um ano antes (25/6/69), enquanto preparava *São Bernardo*, Leon pensava desenvolver pesquisas em 16mm para expressar preocupações que vivenciava àquela época, tanto no plano pessoal quanto no estético. Essas experiências remeteriam a um cinema ideológico de caráter didático, na linha traçada por Eisenstein e, indo mais além, numa assumida radicalidade, com total liberdade em termos de imaginação e inconformismo. Leon rejeitaria qualquer compromisso com o cinema de consumo e eliminaria qualquer tipo de autocensura. O devir desse cinema engajado politicamente e ousado esteticamente deveria ser flexionado, segundo ele, pela consciência de que “uma obra está sempre em processo de criação, sempre na categoria do tornar-se. As pessoas que acreditam já terem encerrado se fecharão, e o mundo não se fecha, a realidade não pára, está permanentemente em transformação”. (HIRSZMAN, 1972, p. 7)<sup>64</sup>

Para Leon, a complexidade da vida conduz a uma multiplicidade de olhares. Naqueles tempos complexos, sob o governo ditatorial de Garrastazu Médici e seu “milagre econômico”, entre o desbunde (de uma parte da juventude de classe média) e a resistência (sob variadas formas), à intelligentsia insubmissa restavam poucas alternativas de sobrevivência. Mesmo aclamado por *São Bernardo*, Leon penou durante quatro anos por conta da falência da Saga Filmes, da qual era sócio com Marcos Farias. Para superar as dificuldades econômicas, recusando-se à *liquidação física*, o cineasta desdobrou-se ao longo da década: realizou documentários de encomenda (filmes históricos/didáticos), um audiovisual, um longa para a televisão italiana sobre a realidade brasileira. Leu e releu bastante: Benjamin, Jung, Artaud, Trotsky, Brecht, Freud, Sérgio Buarque de Hollanda. Fez política cultural, organizando reuniões e promovendo os célebres seminários de intelectuais no Teatro Casa Grande, no Rio.

No influxo desses seminários, discutir o Brasil era uma forma de resistência contra o obscurantismo da ditadura. Para Leon, como a realidade poderia ser captada

---

<sup>63</sup> Cf. entrevista a J. Diniz, in *Diário de Notícias*, 29/1/1970.

<sup>64</sup> Entrevista a Federico de Cárdenas, in *S. Bernardo* de Leon Hirszman, Catálogo da 8ª. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro (Itália), 10/17 set. 1972, p. 7).

através de documentários, mas também de outras formas de pensamento, os interlocutores nas reuniões e seminários eram, além de artistas, filósofos, jornalistas, antropólogos, historiadores, economistas. Todos os segmentos capazes de ajudar na redescoberta do país contribuíam para abrir veredas no sertão da ignorância e do desencanto. Maria da Conceição Tavares recorda como o cineasta aglutinava a *intelligentsia* na problematização da conjuntura e, sempre buscando “com todos os sentidos e a cabeça”, perscrutava o futuro. Foi Leon quem alertou a economista para o que estava acontecendo no ABC, em 1976, antes da eclosão do movimento operário.<sup>65</sup>

Quando a Saga saiu da falência, Leon resolve assumir novos riscos – como filmar a peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black-tie*, que esteve proibida de 1969 até 1977. O projeto assinalaria um retorno ao cinemanovismo, à militância com a câmara – agora à luz das reflexões dos seminários cariocas e do processo de redemocratização, de que falamos no capítulo anterior. Com a distensão política, o cineasta foi morar em São Paulo, onde transcorre a ação da peça a ser filmada, e ao desembarcar depara com “uma greve imensa de *braços cruzados e máquinas paradas*” (Leon a Alex Viany, set. 1982). Leon intuiu que não poderia faltar ao (re)encontro com a História, mobilizou uma equipe mínima, adquiriu filme virgem e em 1979 vê no ABC paulista os passos inaugurais de um processo que iria mudar o mapa da esquerda: os movimentos dos metalúrgicos contra a ditadura, as greves, as intervenções nos sindicatos, as negociações, a emergência de novas lideranças (entre as quais Luis Inácio da Silva, o Lula). Nesse universo se movimentariam os tipos humanos de seu *Black-tie*.

No ABC, Leon investiga as condições de trabalho, as relações familiares, os problemas do cotidiano operário. Durante dois meses, convivendo com a classe trabalhadora, a equipe do documentário estava diante de um momento histórico e visava “prestar um serviço” aos operários. Na realidade, foram os educadores que aprenderam a falar, a ler e a escrever de novo. Por outro lado, Eduardo Escorel interpreta o *ABC da greve* como forma de militância cinematográfica, como um modo de participação de algo que estava nascendo: “Era o início de uma retomada da efervescência política da classe operária. O início, de certa forma, do fim do regime militar. Ali, o Leon retomou aquele elo que tinha sido cortado em 1964” (ESCOREL apud SALEM, 1997, p. 250). Entre a tensão do evento e a emoção do testemunho, o artista e seus companheiros estabeleceram uma ligação profunda com os trabalhadores. Convenceram-se disso

---

<sup>65</sup> Depoimento a Helena Salem, in op. cit., p. 247.

quando da intervenção na greve, da dispersão da massa, do desespero dos trabalhadores: “A imagem deles era a nossa própria imagem”. Por estes fatores, o documentário ultrapassa o registro de época e denota a possibilidade de conscientização do artista no contato com o povo e suas lutas.

**Outras visões.** À medida que os movimentos sociais adquirem maior força e ocorre a reorganização da sociedade civil, a produção de documentários evidencia a participação do cinema nesse processo. Há o documentário de arquivo focalizando o trajeto de figuras políticas; e a discussão dos direitos humanos e da lei da anistia, a crítica ao sistema carcerário, à política habitacional ou à discriminação das minorias, estão presentes em filmes como *Eunice, Clarice, Thereza* (Joatan Berbel, 1979), *Em nome da razão* (Helvecio Ratton, 1979), *Leucemia* (Noilton Nunes, 1978), *Pena prisão* (Sandra Werneck, 1984), *Associação dos moradores de Guararapes* (Sérgio Pé, 1980), *Tribunal Bertha Lutz* (João Batista de Andrade, 1982). A questão da Amazônia, do ponto de vista da soberania nacional e da ecologia, é analisada em documentos como *Jari* (Bodansky/Wolf Gauer, 1980). E a questão do Nordeste retorna com o painel de *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, liberado em 1979).

O enfoque do Brasil contemporâneo apresenta outras particularidades no cinema produzido por jovens pertencentes à geração mal-representada em *Eles não usam black-tie*, inquietações e análises daqueles que se formaram no fim dos anos 60, viveram as propostas da contracultura, buscaram alternativas e estão a elaborar sua visão do Brasil moderno a partir de sua experiência. *Maldita coincidência* (Sérgio Bianchi, 1981), *O sonho não acabou* (Sérgio Resende, 1982), *A longa viagem* (Francisco Botelho, 1984), *Os verdes anos* (Carlos Gerbase/Giba Assis Brasil, 1983), *Onda nova* (Ícaro Martins/José Antonio Garcia, 1983) e o próprio *Nunca fomos tão felizes* trazem aspectos dessa vivência jovem e são filmes “localizados” que, tal como os militantes ligados aos movimentos sociais, tendem a confirmar a idéia de que o cineasta teria abandonado os diagnósticos gerais, as alegorias de um período anterior.

*Iracema* (Bodansky/Senna). O palco é a Amazônia, e o confronto agora não se dá sob a forma da consciência da dualidade arcaico/moderno, mantida a relação tangencial entre as esferas; ele se dá na forma da franca devastação em que o cinema é repórter e agente que intervém para deflagrar reações e escancarar na tela os termos do confronto. Na estrutura do filme, este se cristaliza na relação de Pereio/Tião Brasil Grande, agente provocador mais do que personagem, com tudo à sua volta, particularmente com Edna di Cássia/Iracema, cujo trajeto da inocência à prostituição

resume o movimento predatório da construção da estrada que não leva a nenhum destino. É tempo de “milagre”, projetos faraônicos, e o filme de Bodansky/Senna monta sua alegoria de uma modernização da qual é parte, trazendo à tona a realidade do projeto símbolo da ditadura: a Transamazônica. Nesse gesto, define também um estilo novo que resulta da confluência de um cinema-reportagem, de câmara na mão, e de um cinema construtor de tipos, alegorizante (as figuras de Tião Brasil Grande e Iracema). Interpenetra mais decisivamente ficção e documentário, superando certa idéia de objetividade; e seu passeio pela Transamazônica é matriz fundamental da ampliação da geografia acima comentada, de captura da modernização pela fronteira nessa mistura de caminhão, prostituta e deslocamento, também presente em *Perdida* (Prates, 1976) e, de modo mais incisivo, em *A opção ou as rosas da estrada* (Ozualdo Candeias, 1981), filme que leva ao paroxismo a representação de um Brasil grotesco: as mulheres passam da condição de bóias-frias à prostituição de beira de estrada, circulam pelo país na cabine de caminhões e terminam na cidade grande para novo consumo em meio a anões e mutilados que servem a gângsteres e gigolôs. Nesses filmes de queda inexorável – ao contrário das redensões tipo família do projeto comunicativo de *Bye bye Brasil* -, desenha-se o movimento de transformação de natureza e cultura em mercadoria, face infernal do avanço brasileiro: o país é grande porque seus caminhões fazem circular um especial artigo de consumo: as mulheres. (p. 123)

No terreno da ficção, há cineastas que ressaltam a presença operária a partir de um olhar exterior, em lugar de aspirar a uma falsa intimidade ou à formulação de teses sobre a classe trabalhadora. Nesse sentido, é relevante a sinceridade de Luiz Rozemberg ao fazer em *Crônica de um industrial* (1978) uma meditação sobre um “burguês nacionalista” falido sob todos os aspectos. Egresso do *udigrúdi*, o politizado Rozemberg contrapõe aos burgueses operários contratados para construir o metrô carioca. Ambos os mundos são estranhos ao cineasta que, dialeticamente, resalta essa estranheza na forma estilística que adota – um distanciamento brechtiano na encenação da burguesia, um esquema documentário no enfoque da atividade operária. Na interpretação de Bernardet, “a ruptura estilística e a absoluta ausência de operários na ficção expressam a negação de Rozemberg em fazer um discurso sobre o proletariado, julgar os operários, prejudicar o que devem fazer ou que papel lhes reserva esta ou aquela teoria – atitudes que são formas de dominação. Os operários são aqui mostrados antes para salientar a ausência de discurso a seu respeito, e isto encaminha para relações de classe entre o cineasta e o proletariado” (B ERNARDET, p.41)

**Dialética de *A queda*.** Essas relações são problematizadas em *A queda* (1974), rodado em 16mm e ampliado para 35 dentro do Brasil. Sem maniqueísmos, Ruy Guerra e Néelson Xavier discutem não apenas relações trabalhistas, mas as distorções do modelo econômico brasileiro. Na estrutura do filme há uma série dedicada à ficção propriamente dita (em que são encaixados trechos de *Os fuzis*), cenas documentárias e fotografias fixas (também de ficção). Nessa ficção conta-se a história de um trabalhador nas obras do metrô carioca, Mário, que após a morte de um companheiro num acidente de trabalho desenvolve uma luta para responsabilizar a empresa e indenizar a viúva. Mário e outros personagens foram soldados “e pertenciam às forças repressoras no Nordeste”. Esses antecedentes são mostrados nos trechos de *Os fuzis* inseridos no começo da narrativa de *A queda*. Nas cenas documentárias temos uma descrição do ambiente “real” onde se desenvolve a ficção e os personagens “reais”. As fotos mostram os empresários em seus escritórios. O tratamento destas séries e as relações que se estabelecem entre elas delimitam o campo em que se dá a representação do operário.

Ruy e Xavier constroem *A queda* a partir da situação do trabalhador. O fato de a ficção ter sido equacionada segundo a perspectiva do indivíduo não invalida, porém, a compreensão global do problema. Os dois cineastas partem da conscientização do operário: o “herói” não é politizado, é pautado pelos acontecimentos e as forças que pressionam e se, ao final, adota uma ação violenta, desesperada, é porque não compreende o processo de funcionamento do sistema e reage emocionalmente. O operário não sabe como operar sob múltiplas pressões: da empresa, do sistema de trabalho, do círculo familiar. O “herói” atua num contexto em que tudo contribui para sua dilaceração: a ideologia desenvolvimentista da ditadura, a ideologia de ascensão social do trabalhador no “Brasil grande”, a ideologia da burguesia que oprime o proletariado. Essas questões, interligadas, constituem um tecido social mais amplo que o do problema operário – sobretudo o problema do operário não-organizado, inconsciente do funcionamento do sistema. No drama de Mário, Ruy e Xavier exprimem a natureza do sistema de opressão do trabalhador sob o capitalismo.

A representação dos conflitos do “herói” de *A queda* recorda a de *A classe operária vai para o paraíso*. No filme italiano, Elio Petri individualiza as dúvidas, a exasperação e a revolta do seu personagem num processo “espetacular” de conscientização da opressão do trabalhador pelo patrão e pelo sistema.<sup>66</sup> Porém, no

---

<sup>66</sup> Para Bernardet, o aspecto pendular do “herói” recorda uma das características do Cinema Novo – a do personagem “que está enraizado em nenhuma camada social em particular, [que] oscila entre as classes

filme de Ruy e Xavier não há unidade estético-ideológica na encenação: ao contrário, existe uma ruptura estilística que se configura em dois planos – no da representação naturalista do cotidiano dos operários e no da metaforização dos conflitos. Essa ruptura é perceptível, por exemplo, no modo como a câmara se movimenta sinuosamente no registro do cotidiano dos trabalhadores ao invés de permanecer estática, sob o pretexto do olhar objetivamente o labor operário. O naturalismo dessas cenas (e o da representação naturalista de passagens familiares) gera uma tensão com a estética alegórica da exposição global da relação do “herói” com a sociedade. Bernardet vê na “dificuldade de *A queda* em captar o trabalho uma dimensão do momento ideológico do cineasta”. Por isso, é o alegorismo que prevalece no filme, por uma questão ética (a honestidade em não afetar intimidade com o mundo do trabalho) e por uma inclinação estética (a de um autor fascinado com o maneirismo).

Há em *A queda* explícitas alusões a passagens – passagem da construção civil tradicional para a construção num meio de trabalho mais avançado, com maiores investimentos, tecnologia e enquadramento do operário; passagem do campo para a cidade; passagem de uma estética artesanal para uma estética mais sofisticada. JCB precisa o sentido dessas passagens: o meio rural não é apenas o passado dos personagens, mas é também o ambiente em que se desenvolve grande parte dos filmes do Cinema Novo. Portanto, passado dos personagens e também do filme.

Segundo Bernardet, em *A queda* Ruy Guerra “abre simultaneamente uma discussão sobre a classe operária, sobre o cinema, sobre a representação popular no cinema. O entrelaçamento dessas propostas é sugerido pela metáfora “anterior aos leiteiros em que vemos um matadouro bastante mecanizado e os empresários bebendo sangue cru de boi. O tratamento metafórico se distingue do tratamento naturalista do resto do filme. A metáfora se relaciona com outra célebre metáfora: a do matadouro de *Greve* (1924), de Eisenstein, ampliando a questão da representação do proletariado, que deixa de ser uma questão meramente nacional. E relaciona o final de *A queda* com o final de *Os fuzis*: ao massacre selvagem do boi santo pelos camponeses esfomeados, sucede o citado massacre industrializado dos bois no matadouro, onde são empresários que bebem o sangue. A seqüência do matadouro articula os vários níveis do filme e a

---

dominante e dominada, relacionando-se com ambas, não se identificando com nenhuma”. Embora ancorado no meio operário, no filme ele está em contato com os diversos grupos, e é através de sua circulação que aparecem todas as ramificações do sistema. Por isso JCB considera que o “herói” de *A queda* assinala uma transição entre o personagem dos anos 60 e um outro que está se definindo como mais vinculado a um segmento da sociedade, menos móvel, que expressaria uma sociedade mais rigorosamente estruturada, em que as relações de trabalho são mais estritamente definidas. (p. 45)

apreensão de uma sociedade mais avançada no capitalismo. As contradições de que vive *A queda* marcam, na ficção, o ponto mais agudo a que chegaram nesta década as relações entre cinema e representação popular. Sobre essa relação, explica Ruy Guerra:

O povo que o cinema mostra não trabalha, não está em sua luta cotidiana, não briga contra as estruturas sociais estabelecidas. Hoje [em 1977], quando o cinema se aproxima do povo, é sempre de maneira paternalista, utilizando justamente as formas já assinaladas [formas estratificadas de folclore: o candomblé, as formas religiosas, as formas religiosas que o povo assume], que são quase inoperantes num processo de reivindicação popular. (GUERRA, 1977, p. 40) <sup>67</sup>

#### 4.4. Avatares do político: as marcas da memória

Há no sonho uma determinada zona em que se inicia o íncubo. No confim desta zona, o sonhador mobiliza todas as suas inervações corporais para escapar do íncubo. Mas se decide no campo de batalha se desprender de tais inervações para sua libertação ou ao contrário para fazer o íncubo ainda mais opressivo. Neste caso, não são o reflexo da libertação, mas da sujeição. Não há gesto algum em Kafka que não seja afetado por esta ambivalência diante da decisão. - Walter Benjamin.

1984. Em clima de transição, o Brasil vive a euforia da abertura política à vista e da articulação de um governo civil que relegaria a um pé de página na História a ditadura militar. A luta pelos direitos acende o entusiasmo de partidos, de organizações cívicas, de associações de trabalhadores e do mundo estudantil. Culturalmente, entretanto, ainda há incertezas – particularmente na área do cinema, que enfrenta uma crise de produção e o desmantelamento ou reformulação da Embrafilme, a estatal minada por uma política de equívocos – a substituição da estética da criatividade (seja a da fome ou da marginalidade) pela estética do borderô (a filosofia do “mercado é cultura”). O debate em torno do “elefante branco” (a Embrafilme) não consegue encobrir uma realidade inquietadora: os filmes, de diretores mais experientes ou de jovens realizadores, deixaram de refletir os élanos de imaginação que caracterizaram o cinemanovismo, a vertente mais ousada do *udigrúdi* ou os lances dos iconoclastas da década de 70.

Durante sua existência, a Embrafilme foi combatida por contribuir de modo mais ou menos efetivo para reduzir o peso da ideologia dominante sobre o sistema

<sup>67</sup> “Cinema não é festa”. Entrevista de Ruy Guerra a Inimá Simões e Cláudio Kahns, in *IstoÉ*, 31/8/1977.

hegemônico. Através de sua atividade na produção e exploração (investimento financeiro e difusão dos filmes), no curso de dez anos a empresa emprestou alguma autonomia à fabricação de produtos nacionais. Foi inviabilizada por uma série de fatores complexos, entre os quais: as pressões externas (reação do sistema hegemônico hollywoodiano às políticas oficiais) e internas (a instrumentalização dos poderes legislativo e executivo dos *lobbies* para o afrouxamento das medidas protecionistas); a corrupção dos mecanismos de incentivo por setores da indústria (leia-se: produtores ávidos por favorecimento na liberação de recursos); e as insuperáveis disputas de poder (que desviavam o foco da política de fortalecimento do produto e do mercado em prol do desenvolvimento de projetos pessoais). Por conta desses fatores (e não somente esses), a ideologia dominante acabou por se recuperar da momentânea perda de espaço no mercado, verificada durante a fase em que o governo Geisel enfrentou os EUA.

No olhar para trás, para o ano de 1964, nosso passado de certo modo parecia radiante diante de um presente de incertezas. Apesar da emergência de novos valores, a renovação geracional não era alentadora e o momento pós-apocalíptico (a síndrome da distensão depois dos vinte anos de ditadura militar) não acenava com a ascensão rápida de talentos como ocorreu ao longo dos anos 60. Na face mais visível no mercado, o ano de 1984 se destinava à reafirmação do humanismo de Nelson Pereira dos Santos no seu reencontro com Graciliano Ramos, em *Memórias do cárcere*, e à consagração de um quase veterano, Eduardo Coutinho, cujo retorno às origens foi, certamente, o momento mais emocionante da temporada: *Cabra marcado para morrer*. Flexionados pelo social e o político, ambos os filmes traduziam, no espírito e na forma, a linhagem ideológica e estética do melhor cinema brasileiro.

Colocando esse confronto 1964/84 com tal ênfase no contraste entre um momento aglutinador, cheio de promessas, e um momento rarefeito de novas propostas capazes de provocar polêmicas mais vivas, Ismail Xavier estabelece uma oposição do tipo positivo/negativo, separando os dois extremos. Na luz, teríamos a idade heróica do Cinema Novo, tônica dominante de uma fase onde nem tudo era a “estética da fome”, mas quem definiu os caminhos e acirrou as polêmicas foram os jovens universitários, os intelectuais e os críticos empolgados com o neo-realismo e a Nouvelle Vague. Nas sombras, teríamos o momento atomizado da produção atual, com seu regime de sobrevivência a todo custo, onde o desgaste das fórmulas de sucesso e o exercício penoso da autoria, dentro e fora do mercado, definem um quadro de crise.

Essa oposição a seco, luz/trevas, é redutora. Afinal, o cotejo entre os dois momentos exige que a atenção se volte para algo mais do que as obras máximas, os picos de referência. A baixa cotação atribuída ao presente, este sublinhar do lado anti-heróico do cinema da nova transição, se não nasce, pelo menos se adensa em função de um olhar que não leva em conta as gestações, as manifestações mais fragmentárias do que hoje se está a definir novas respostas de trabalho dentro de um cinema que opera em condições adversas e busca soluções para um impasse econômico, estético e cultural. O panorama recente, se observado a partir da experiência do documentário, pode produzir uma comparação sem tal contraste claro/escuro antes sugerido, pois a produção apresenta uma diversificação de linguagens e preocupações, um enfrentamento de problemas que conta, inclusive, com a herança dos anos 60 e sabe, nos melhores casos, trabalhar certos temas sem as ilusões do passado. Se sublinharmos experiências regionais, podemos destacar a emergência de nova produção no Sul do país e, em diferentes centros, a presença de um cinema jovem concentrado no curta-metragem; e o caso de São Paulo condensa o fluxo de uma nova geração para o longa, geração disposta a promover um rearranjo nas relações do cinema brasileiro com o espaço urbano, a sexualidade, as propostas alternativas de cultura e os gêneros de mercado, como a comédia erótica e o filme sertanejo. (XAVIER, 2001, p. 54)

**O país visto de dentro.** À primeira vista, segundo José Carlos Avellar, os mais significativos filmes feitos no período que vai de *Bye bye Brasil* a *Dias melhores virão* se caracterizam exatamente pela preocupação de discutir o país de dentro, de um ponto de vista de quem está (a frase de Guimarães Rosa talvez seja a melhor definição deste ponto de vista) “com o diabo na rua, no meio do redemunho”. O realizador está no meio do filme. Aparece na imagem. Entra na história através de um personagem. Fala pela voz do narrador. É assim em *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho e *Memórias do cárcere* (1984) de Nelson Pereira dos Santos, dois carinhosos exames do que tem sido o cárcere imposto à maior parte dos brasileiros, do trabalhador intelectual ao trabalhador comum. *Memórias do cárcere* é a metáfora do Brasil-prisão e a catarse da abertura. *Bye-bye Brasil* (Diegues, 1979) passeia pelo país para testemunhar, com certa melancolia, o avanço da modernização padronizadora via televisão, a qual destrói diversidades regionais e formas tradicionais de entretenimento, dando origem a um novo país, enquanto o cineasta confessa bem-humorado seu apego àquela matriz do “popular” que se esvai.

***Bye bye Brasil.*** Num filme denso, inteligente e sensorial, Carlos Diegues refaz a trajetória dos personagens de *Deus e o Diabo na terra do Sol* com uma trupe de saltimbancos (a “Caravana Rolidei”), “deserdados da sorte”, “cavaleiros da esperança” que sobrevivem a duras penas enganando-se uns aos outros”, sonhando com o verde da paisagem, com o ar, com o amor, com a riqueza de um mundo inexistente – o do sertão que vira mar. Nas suas quiméricas, quixotescas andanças por inóspitas comunidades do Brasil profundo – de Maceió a Altamira, de Belém a Brasília -, os utopistas mambembes defrontam-se “com a realidade à margem das rodovias, onde só existe seca, penúria, solidão e abandono”. Graças ao frenesi dionisíaco de suas imagens, nas quais estão impregnadas as cores do Brasil tropical, Diegues fez de *Bye bye Brasil* uma “tocante afirmação da confiança no prazer e no otimismo, na emoção e no sonho”, realizou uma “patética farsa sobre a agonia dos espetáculos populares e uma cultura em vias de extinção, humor negro, poesia à flor da pele e força de envolvimento sensorial”.

***Idade da terra.*** Em sua concepção original, *A Idade da Terra* (Glauber, 1980) pretendia ser uma súpula grandiosa de sonhos, arquétipos e memória coletiva do Brasil numa perspectiva dialética. Se concretizada tal pretensão, seria uma expressão original de uma teoria crítica cinematográfica em nível de *prima philosophia*. Nessa rapsódia, teríamos uma gigantesca representação de todos os conflitos e as idéias de Glauber, em seu vitalístico misticismo e sumário marxismo. O projeto se configurava como uma “fantasmagoria” sobre as contradições da sociedade brasileira ancorada no mito e na desilusão, no passado e no presente – algo equivalente ao caótico *Passagens*, de Walter Benjamin. Como o crítico alemão, Glauber era um artista dotado de intuições fulgurantes, mas politicamente instável. As efusões místicas e o passionalismo político se enredavam num materialismo dialético e histórico confusamente apreendido.

*A idade da terra* é a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do udigrudi; forma sincrética de pensar o Brasil como país periférico na decadência do capitalismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião, nas concentrações de massa, no carnaval, porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa. Em sua acumulação de elementos, Glauber espelha a crise, vale-se de uma recapitulação histórica que, de forma delirante, procura situar o Brasil na idade

da terra, numa tonalidade de reflexão messiânica que esboça esperança, mas não dar consegue dar contornos nítidos à visão do presente.

Com a fragmentação do grupo/movimento em fins da década de 1960, os cinemanovistas iniciaram um tortuoso embate para preservar suas individualidades e seu ideário. NPS, Leon e Joaquim, os mais politizados, levaram suas tendências às últimas conseqüências. Saraceni, o mais discreto, recolheu-se a uma carreira de altos e baixos. Cacá Diegues desvendou-se: era um cineasta sem identidade particular: em alguns momentos (como *Bye bye Brazil*), foi glauberiano, e em certos casos revelou uma compassiva sensibilidade (*Chuvvas de verão*). Alguns outros, como Jabor e David Neves, sem uma posição filosófica explicitada, mantiveram sua procura estética e existencial enquanto Gustavo Dahl proclamava a crença no mercado. Mesmo com o vazio criado pelo silêncio compulsório dos estreantes de 68-70, os filmes de alguns ‘veteranos’ sustentaram ao longo das décadas a reflexão crítica no cinema: *Como era gostoso o meu francês*, *Os inconfidentes*, *A casa assassinada*. Agora São Bernardo. Todos de 1971-72. Seus autores, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Saraceni e Hirszman, foram figuras de destaque do Cinema Novo, movimento que, pelos anos 68-70, se dizia morto, mas que talvez não esteja tanto assim, se se considerar que os filmes citados, produzidos quase simultaneamente, formam um bloco homogêneo. Daí a retomada da dramaturgia que sustentou o Cinema Novo: o *realismo crítico*. Uma ponte: *Vidas secas/64-São Bernardo/72*. Em *São Bernardo* se questiona objetivamente as possibilidades de um cinema de análise e crítica social hoje no Brasil.<sup>68</sup>

O resgate do pensamento e da práxis de esquerda no cinema brasileiro somente seria retomado no começo da década de 1980 - e precisamente por cinemanovistas, os maiores daquela conjuntura, Nelson Pereira dos Santos (*Memórias do cárcere*) e Leon Hirszman (*Eles não usam black tie*), os mesmos que, anos antes, tinham assinalado um ressurgimento da cinedialética marxista em *O amuleto e Ogum* e *São Bernardo*. Apesar de impecável “lucidez teórica”, de uma formação marcada pela superestrutura intelectualizada, Leon era um fino pensador marxista que consegue envolver e emocionar. A obra de Nelson era menos coesa plasticamente, menos uniforme tematicamente e menos ideologizada que a de Leon, porém era mais espontânea. A Nelson e Leon se incorpora, para marcar simbolicamente o fim dessa experiência singular e irrepetível, o documentarista Eduardo Coutinho, que retorna em 1964, duas

---

<sup>68</sup> Jean-Claude Bernardet. *Opinião* n. 7, 25 dezembro 1972.

décadas depois, à obra interrompida e a um acerto de contas com o “anjo da história”: o magistral *Cabra marcado para morrer*.

***Memórias do cárcere***. Em contraposição a outros espetáculos de recuperação da história recente, *Memórias do cárcere* revê o passado com o mesmo vigor em relação ao Estado Novo que o livro *A morte no paraíso*, de Alberto Dines, cuja frase “as ditaduras abominam autópsias” poderia sintetizar. Nelson instala kafkianamente o seu Graciliano Ramos no sofrimento da prisão varguista na Ilha Grande. A reflexão cinematográfica sobre o universo prisional, amplificando o relato do romancista-memorialista, sugere ao espectador dos anos 80 que o horror concentracionário do Estado Novo sobrevivia, intocado, no cotidiano do brasileiro. “O filme faz desabar sobre os amedrontados de hoje o desvendamento da vida nas prisões que queremos desconhecer”. José Mário Ortiz Ramos considera “emocionante ver um diretor com o passado de Nelson inserir num conjunto de filmes que optaram pelos temas da política uma obra norteadora, com intensa luz própria: “Tinha que ser dele a mais lúcida e bem estruturada construção estética num momento de maior liberdade para a circulação de idéias políticas”.

A nona das teses *Sobre o conceito da história*, absolutamente central para o tema e sua colocação,<sup>69</sup> nos oferece a imagem de um anjo infeliz. Alguns versos de Scholem, que abrem como um moto o texto benjaminiano, reafirmam esta infelicidade: “A minha asa está pronta para o vôo/ voltarei para trás de boa vontade/ pois que ainda que restasse tempo vivente/ terei pouca felicidade”. É o anjo da história, o *Angelus Novus* de Paul Klee, que olha para o passado, assim como, em *Einbahnstrasse*, a *Speranza* de Andre Pisano no portal do Batistério de Florença olha para o futuro como um fruto inapreensível, porque as asas prontas para o vôo não estão em condições de levá-lo até ele [o futuro]. Esse é o anjo infeliz, diz Franco Rella in *Il silenzio e le parole* (p. 164).

O desejo do anjo de “despertar os mortos e recompor os fragmentos”, prossegue Rella, é o signo do fracasso da luta contra o tempo dos dominadores. A memória involuntária nos deu a esperança de respirar “um hálito daquele ar que soprou para aqueles que nos antecederam”, mas a tempestade do progresso arrastou consigo também

---

<sup>69</sup> É central para a imagem do anjo de Paul Klee, que acompanha Benjamin em numerosos projetos e escritos. É central também pela sua colocação: de fato, a XVIII tese é, segundo o próprio Benjamin, um apêndice. A IX, com efeito, divide as oito primeiras, que estão ligadas ao irromper da memória involuntária, das oito seguintes que têm um caráter “construtivo” e mais decididamente epistemológico. O anjo da nona tese é um então um ponto central e de virada. Junto ao *Angelus Novus* de Klee e à *Speranza* alada de Andrea Pisano, recordada mais acima, se poderia chamar a atenção para um outro anjo: o *Angelo musico* de Melozzo da Forli del Prado. Num fundo de folhas verdíssimas e de frutos dourados, o anjo toca. Mas os seus olhos estão arregalados e olham para o céu com horror. Sua boca aberta é muda, como imobilizada pelo terror sem nome que a sua visão do paraíso lhe proporciona.

esta esperança, que se traduz no berro mudo da boca aberta do anjo. “A idéia do *continuum* arrasa tudo no solo”. “Seu” tempo é homogêneo e vazio, porque a tempestade destruiu tudo, porque não sobrou nenhuma diferença aonde passaram os ventos do progresso. A única esperança é seguir para além do anjo, é vencer os limites que seu amor assinalou como intransponível. É então necessário ir além do amor do colecionador, além da infância, que tinha aparecido como lugar de uma redenção possível. Atingir a meta visada por Baudelaire, Blanqui, Nietzsche, com sua “conspiração” poética, política e filosófica contra o poder da razão dominante. Em um fragmento de suas *Passagens*, Benjamin escreve:

Para um historiador materialista é importante distinguir com o máximo rigor a construção de um processo histórico daquilo que habitualmente é definido como sua “reconstrução”. A “reconstrução” é uma coisa só com a identificação afetiva. A “construção” pressupõe a “destruição”.

**Leon e Benjamin.** Nas discussões estritamente políticas entre os cinemanovistas, o mais politizado era Leon, “o dínamo da coisa”, pois “tinha realmente a grande formação”. Mas, ressalva Nelson, ele “era mais Walter Benjamin que Marx”. Benjamin também fazia parte das leituras de Eduardo Coutinho que, com olhar incisivo, percebeu num filme recente de Leon (*Imagens do inconsciente*) a imagem de um anjo no cemitério – uma alusão evidente à nona tese sobre Filosofia da História. Esta tese, baseada num famoso quadro de Klee, refere-se ao “anjo da história” que, nas palavras de Coutinho, está sendo levado pelo vendaval do progresso, não querendo seguir, mas tendo que ir – e vai de costas, contemplando a História, que é uma ruína, uma catástrofe”. Ridenti observa que “a nostalgia, acompanhada da consciência de que a História não retrocede, já está no poema de Gerhard Scholem, citado por Benjamin na epígrafe da nona tese: “Minhas asas estão prontas para o vôo,/ Se pudesse, eu retrocederia/ Pois eu seria menos feliz/ Se permanecesse imerso no tempo vivo” (Benjamin, 1993, p. 226). Essa tese de Benjamin é das mais representativas do romantismo marxista; ela expressa bem o sentimento de vários intelectuais e artistas diante da inexorabilidade do progresso, como foi o caso de brasileiros nos anos 60, que a um tempo pretendiam revolucionar a sociedade em direção ao futuro e buscavam para tanto o encontro com as raízes do passado, em meio a um acelerado progresso de modernização da sociedade”.

Segundo Ridenti, *Cabra marcado para morrer* também termina com uma alusão a Benjamin, nas palavras de Coutinho: “uma cena de um herói, que morreu. Aí entra

algo que Jean-Claude Bernardet também viu: sempre há uma última imagem que você tenta colocar, essa tentativa de recuperar a História. E indiretamente isso teve uma influência de Walter Benjamin, esse negócio que eu tenho, de resgatar os momentos do passado, sem a face messiânica, que eu perdi”. Mas Coutinho, embora admirador de Benjamin, não compartilhava do influxo romântico do crítico alemão, marcado por toda sorte de contradições ideológicas e estéticas. Nas palavras de Marcelo Ridenti

O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário*. De fato, buscava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favela a trabalhar nas cidades. (RIDENTI, 2000, p. 25)

No entanto, a volta ao passado seria a inspiração para a construção de um homem novo. Para vislumbrar o horizonte do futuro, seria preciso antes de tudo fazer um resgate crítico do passado. Noutros termos: dever-se-ia escavar no passado aqueles materiais (sonhos, utopias) que, como apregoavam os românticos (dos alemães aos contemporâneos), permitiriam uma alternativa de modernização da sociedade hodierna – uma modernização que não implicasse aquela desumanização, consumismo, império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro entrevistados por Marx e os marxistas mais conseqüentes. Não se tratava, evidentemente, de propor a mera condenação moral das cidades e a volta ao campo numa linha de pensamento irracionalista, mas sim de pensar – com base na ação revolucionária – a superação da modernidade capitalista cristalizada nas cidades, tidas no final dos anos 60 como *túmulos de revolucionários*, na expressão do teórico guevarista francês Régis Debray”.

Ridenti fundamenta sua hipótese nas elaborações de Michel Löwy e Robert Sayre no livro *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade* (1995). Tenta compreender e sintetizar o movimento contraditório da política e da cultura das esquerdas brasileiras a partir dos anos 60. Löwy e Sayre, segundo Ridenti, vêem o romantismo de modo abrangente, não apenas nas artes, mas como uma visão social do mundo, nos mais diversos campos. Para eles, “o romantismo é, por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista [...] representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do

passado (pré-capitalista, pré-moderno) [...] é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do ‘sol negro da melancolia` (Nerval)” (LÖWY & SAYRE, 1995, p. 34)

A negação da modernidade, o “desencantamento do mundo”, implicaria a formulação dos valores positivos do romantismo, que seriam qualitativos, em oposição ao valor de troca: 1) a exaltação da subjetividade do indivíduo e da liberdade de seu imaginário (ligada ao combate à reificação e à padronização capitalista, portanto, diferente do individualismo liberal); 2. A valorização da unidade ou totalidade, da comunidade em que se inserem os indivíduos e na qual eles se podem realizar enquanto tais, em união com outros seres humanos e a natureza, no conjunto orgânico de um ovo. Assim, a busca de recriar a individualidade e a comunidade humanas seria inseparável da recusa da fragmentação da coletividade na modernidade. (p. 27)

Löwy e Sayre ressaltam a existência de um anticapitalismo modernizador, que “critica o presente em nome de certos valores ‘modernos`- racionalismo utilitário, eficácia, progresso científico e tecnológico -, levando a modernidade a se superar, completar sua própria evolução, em vez de voltar às fontes, mergulhar de novo nos valores perdidos. Seria dessa ordem a corrente predominante no marxismo, formulada por exemplo pela tradição intelectual/política/ideológica da II e da III Internacional. Löwy e Sayre formulam a visão de mundo romântico como um conceito (*Begriff*), no sentido marxista, que busca traduzir o movimento da realidade, trazer em si as contradições do fenômeno e sua diversidade (1995, p. 31). O romantismo desses autores seria marxista, uma vertente do romantismo revolucionário em que se podem inscrever Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Henri Lefèbvre, E. P. Thompson, Raymond Williams, Rosa Luxemburgo, Ernst Bloch e alguns teóricos da Escola de Frankfurt.

Ridenti conta que o artista plástico e arquiteto Sergio Ferro também aludiu a Benjamin ao revelar sua disposição de criar uma pintura “que mostre a produção e não só o produto”, de “revalorizar a produção e os produtores, e não só a coisa feita”. Fernando Peixoto menciona Benjamin no programa em que apresentava a peça *Poder negro*, de LeRoy Jones, encenada em 1968. O diretor, misturando Benjamin e Marcuse, escrevia “que a esperança vem dos desesperados, a revolta vem do desespero”.

***Cabra marcado para morrer***. Documentário inovador,<sup>70</sup> *Cabra marcado para morrer* recolocou o cinema brasileiro na tradição estética cinemanovista nos primórdios

---

<sup>70</sup> A importância de *Cabra marcado para morrer* foi reconhecida no I Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo do Rio de Janeiro, onde recebeu o Tucano de Ouro, além dos prêmios da Organização Católica Internacional do Cinema, o da Federação Internacional de Cineclubes e o da Associação dos

dos anos 1980, quando o projeto de investigação da realidade brasileira parecia abandonado. Na sua interlocução com o País, ou seja, com a expressão das nossas contradições históricas, políticas e existenciais, *Cabra marcado para morrer* se inscrevia na linhagem de *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* e assumia um “valor catalítico”.<sup>71</sup>

“Filme feito pela vida”, na definição do poeta Ferreira Gullar, narrador do documentário em sua forma final, *Cabra marcado para morrer* conta em 115 minutos, rodados em 16 milímetros e ampliados para 35 milímetros, a história do filme que o paulista Eduardo Coutinho, aos 30 anos, foi fazer em 1964 em Pernambuco sobre João Pedro Teixeira, fundador e líder da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, assassinado pela Polícia militar dois anos antes. A história do filme inacabado se entrelaça com o destino da viúva do líder camponês, perseguida pelo Exército após o golpe de 1964. Nos dezessete anos que passou na clandestinidade, Elizabeth Teixeira soube da desagregação da sua família de doze filhos e da diáspora da Liga de Sapé. Coutinho resume no documentário os últimos vinte anos da vida dos camponeses que participaram da Liga de Sapé e do seu primeiro filme. As histórias de Elizabeth e dos camponeses, reunidas à do diretor-narrador, formam um painel inédito de relatos sobre vencedores e vencidos, opressores e oprimidos, memória e esquecimento.

No filme de Coutinho, se alternam e se justapõem a desintegração da família, sua perda de identidade diante da repressão e o diálogo do cineasta com o passado para compreender o mundo do presente. Entre o *Cabra* de 1964 e o *Cabra* de 1984, as questões permanecem – repressão, posse da terra, reforma agrária, sindicalização rural, migração -, mas não nos mesmos termos, assim como a filmagem se reinstaura, mas não nos mesmos termos. Os fragmentos do filme de ficção inacabado o aproximam do cinema militante do tipo de *Sal da terra* (*Salt of Earth*, 1954, realização norte-americana de esquerda) e exibem a imagem do oprimido no estilo CPC. Ao retomar o projeto, a linguagem é outra e o filme se organiza não apenas como discurso sobre estados de consciência e evolução de destinos. Na montagem, Coutinho articula documentário político tradicional (a voz off do locutor explicando as imagens) com técnicas do cinema direto (que apontam a influência do programa Globo Repórter, do qual participou) para mostrar de modo contundente nosso contato com a atualidade do

---

Críticos do Rio de Janeiro. Do júri participavam, entre outros, Nelson Pereira dos Santos (presidente), o soviético Nikita Mikhalkov, o cubano Humberto Solás, o italiano Ugo Tognazzi, a francesa Dominique Sanda e a brasileira Sônia Braga.

<sup>71</sup> “Marcado para vencer”, Artur Xexéo, *Istoé*, 5/12/1984.

filme se fazendo sob nosso olhar. É reportagem, resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade. *Cabra marcado para morrer*, ao incluir múltiplos aspectos, permite o cotejo de trajetórias – do país, da família, do cinema -, um cotejo que é político, social, antropológico e fílmico.

**Começo da odisséia.** O projeto do *Cabra* original começou quando Coutinho e uma caravana da União Nacional dos Estudantes preparavam um documentário sobre a realidade brasileira. Em Sapé, na Paraíba, ele filmou um comício de protesto contra o assassinato de Pedro Teixeira, do qual participavam Elizabeth, a viúva, e seus filhos. Como a única seqüência boa de seu documentário acabou sendo a do comício – ela aparece entre as primeiras imagens do *Cabra 84* -, Coutinho começou a imaginar um novo filme, agora sobre a vida de Pedro Teixeira. Em janeiro de 1964, o diretor voltou a Sapé com um roteiro e a idéia de utilizar Elizabeth no seu próprio papel e camponeses da região interpretando as outras personagens. A chegada da equipe de Coutinho coincidiu com um conflito entre camponeses e policiais que resultou em onze mortos. Sapé não era mais o local ideal para as filmagens, que foram transferidas para o engenho Galiléia, em Pernambuco. Essa também não era uma zona calma: foi ali, a 50 quilômetros de Recife, que nasceu a primeira liga camponesa do país, em 1955. Pedro Teixeira era representado por João Mariano Santana da Silva, o único ator do filme que não tinha participado do movimento camponês.

As filmagens foram normais entre fevereiro e a madrugada de 31 de março, período em que foram rodados sessenta por cento desse primeiro filme. Com o golpe militar, Galiléia foi cercado pelo Exército, que apreendeu todo o equipamento de filmagem e perseguiu “os cubanos” que faziam “subversão” no local, segundo versão fantasiosa publicada pelo *Diário de Pernambuco* no dia 7 de abril de 1964. O cineasta, Elizabeth e a equipe fugiram para Recife, de onde cada um seguiu seu destino. Coutinho, com a ajuda da pedagoga Madalena Freire, filha do educador Paulo Freire, conseguiu esconder-se numa casa em Olinda. O cineasta foi detido por algumas horas. Elizabeth refugiou-se na casa de um amigo do cineasta Vladimir Carvalho, assistente de direção do filme, no interior de Pernambuco. Após dois meses, entregou-se às autoridades da Paraíba e ficou presa quatro meses. Solta, tentou morar na casa dos pais, onde já viviam seus filhos, mas sentiu-se ameaçada depois do desaparecimento de dois amigos, João Alfredo Dias e Pedro Inácio de Araújo, fundadores da Liga de Sape. Abandonou os filhos e, acompanhada por apenas um deles, Carlos, fugiu para o interior do Rio Grande do Norte, onde passou a viver com um nome falso, “Marta”.

**O Cabra e o PCB.** Ao assumir o projeto do *Cabra*, segunda produção do CPC, Coutinho não era filiado ao PCB. Veio a filiar-se em 1963 e ficou no partido até por volta de 1967, quando se desligou. Com a invasão de Praga, perdeu a ilusão no “socialismo real”. Coutinho pretendia partir dos poemas de João Cabral de Mello Neto, principalmente *O Rio e Cão sem plumas*. Mas o poeta, que chegou a ser investigado como comunista nos anos 50, retirou a permissão por causa do vínculo do projeto com o CPC da UNE, “que tinha uma marca de comunista e subversivo”. Com a negativa de João Cabral, Coutinho resolveu filmar a saga do líder nordestino das Ligas Camponesas João Pedro Teixeira, e sua luta pela reforma agrária, que culminou com seu assassinato por latifundiários, em 1962. O crime mobilizou os estudantes. O título do filme deriva de um poema de Ferreira Gullar. O comitê do CPC não exerceu nenhuma vigilância político-estética sobre o roteiro, que Coutinho consideraria mais tarde como muito ruim.

No Rio, Coutinho realizou três filmes: um episódio de *ABC do amor*, em 1966, *O homem que comprou o mundo*, em 1968, e *Faustão*, em 1971. Nenhum fez sucesso. Ele foi mais bem sucedido com os roteiros que escreveu (*A falecida*, para Leon Hirszman, *Lição de amor*, para Eduardo Scorel, *Os condenados*, para Zelito Viana, e *Dona Flor e seus dois maridos*, para Bruno Barreto) e nos nove anos em que fez parte da equipe do programa de televisão *Globo Repórter*, de onde saiu novembro de 1984. “Aprendi muito na TV”, diz ele. Durante o período em que lá esteve, *Cabra* foi esquecido: “No terrorismo cultural que se instalou no país depois de 1968, o filme nunca era citado como vítima. Ele foi morrendo na memória de todos”.

Em 1979 Coutinho foi a um festival de cinema em João Pessoa e soube que o filho mais velho de Elizabeth morava por lá. Começou a pensar em concluir o filme. “Não queria deixar um cadáver no armário”, explica. Em vez de terminar a história iniciada em 1964, resolveu voltar a Pernambuco, procurar os camponeses que tinham participado do projeto inicial e filmar tudo. “Se você leva vinte anos para terminar um filme, tem que incorporar isto a ele”, justifica. Coutinho reencontrou os velhos companheiros, exibiu para eles o copião do filme de 1964 (depositado no laboratório da Líder, no Rio, para onde o material registrado fora enviado antes da interrupção do primeiro *Cabra*) e ouviu seus relatos sobre os últimos vinte anos. João Virgílio Silva, um dos fundadores da Liga de Sapé, relatou as torturas que sofreu na prisão. João José do Nascimento, que morava no casebre onde era guardado o equipamento do filme, devolveu para Coutinho dois livros que ele guardara por dezessete anos: *Kaputt*, do

romancista italiano Curzio Malaparte, e outro que o fotógrafo Fernando Duarte abandonou lá, ao fugir às pressas: *Teoria da fotografia de cinema*.

Mas *Cabra* é, principalmente, o reencontro de Coutinho com Elizabeth. E a oportunidade de ela abandonar a clandestinidade e reencontrar alguns dos filhos que não via há dezessete anos. [...] “Quando Coutinho voltou, o mundo se transformou”, confessa a camponesa. A saga de Elizabeth e seus filhos têm entusiasmado os que já assistiram e impressiona também pela obstinação de Coutinho, que lutou vinte anos para completar seu acerto de contas com a vida, o cinema e a história. Nesse acerto de contas, Coutinho se despoja de qualquer prepotência ideológica e não impõe sua versão da história. O discurso que prevalece não retoma o autoritarismo cepecista. De fato, a riqueza e a beleza de *Cabra marcado para morrer* consistem justamente na superposição contraditória de discursos na tela, mesmo que conduzidos pelo diretor: o discurso da UNE e da esquerda nos anos 60, sua autocrítica nos 80, as falas dos entrevistados – diversas entre si – que confirmam e contradizem ao mesmo tempo os discursos de esquerda e também da ditadura sobre os camponeses, os quais mostram sua cara e sua voz, independentemente de estarem superpostas e outras vozes e embaralhadas com elas. O filme é revelador das contradições das classes médias intelectualizadas, em busca da aproximação do suposto autêntico homem do povo. Contudo, essas contradições passam longe de mera manipulação populistas, como sugeria uma série de críticas de esquerda, sobretudo nos anos 80, de intelectuais então empolgados com os chamados novos movimentos sociais e sua suposta autonomia – esquerda cujos limites logo viriam a revelar-se (como bem perceberam Michel Debrun e Daniel Pécaut). A politização de intelectuais e artistas nos anos 60, segundo Pécaut, não era mero delírio de uma minoria em busca da transformação de seu saber em poder.

Cineasta sensível e crítico perspicaz, Walter Lima Júnior confessa que à primeira vista o que o impressionou em *Cabra marcado para morrer* foi a originalidade do documentário - o único documento imagético sobre as ligas camponesas nordestinas após-64. Como único documento vivo de tudo aquilo, de um momento da história do país, *Cabra marcado para morrer* enriquece a observação da ação do cinema sobre o real, em aspectos bastante significativos: um deles, a capacidade de fazer com que os personagens interajam, num processo em que Coutinho os transforma e se transforma. Os camponeses que vêem os copiões, segundo Walter Lima (1984), não são mais os mesmos no dia seguinte. Provocados por uma realidade (cinematográfica) anterior, eles

voltam a agir, desta vez estabelecendo novos rumos para o filme que está sendo feito.<sup>72</sup> “O que existe realmente de novo em *Cabra marcado para morrer* talvez esteja exatamente na sua extraordinária cumplicidade com a vida”. Abnegada procura de si mesmo, ao longo de vinte anos de impossibilidades políticas e materiais, o filme de Coutinho não esconde “a aventura de sua execução” e, sem prepotência, “transforma essa aventura em estilo fílmico, usando recursos desde tele-reportagem, do cinema direto, do documentário tradicional e da montagem” (WALTER LIMA, 1984).

Segundo Walter Lima, “o cinema carrega dentro de si uma forte dose de idealização do real e a compreensão deste fenômeno não se dá apenas com o primado dos bons sentimentos do cineasta frente à realidade que o cerca”. No caso de *Cabra*, não há uma experimentação compulsiva de cinema de vanguarda, que encerra em si mesmo “toda a ideologia do precário, do mal-acabado como forma final”. O novo *Cabra* é forma de perquirição, inquieto em sua dúvida e generoso em sua perspicácia. Do que restou da filmagem inicial, há fortes traços “de um cinema formalista, alinhado à estética do popular bem próxima do neo-realismo italiano do pós-guerra e da arte-de-urgência do CPC da velha UNE. Para Walter Lima, a única seqüência mais “livre” do material mostra meia dúzia de lavradores reivindicando direitos, com o patrão-feitor no alpendre de uma casa de fazenda:

A disposição hierática dos personagens na cena trai a improvisação dos atores camponeses: a câmara vê à distância o confronto como se quisesse reduzir cenografia e personagens à condição de significados frontais: o alpendre (área de poder), ponto mais elevado onde se encontra o patrão e o terreiro, espaço inferior ao alpendre, onde estão os camponeses. Os signos são claros e simplificadores do conteúdo da seqüência e se aproximam das formas de teatro de afastamento, então em voga. O resultado é próximo do esquemático, esfriando as improvisações dos atores e incorporando uma evidente artificialidade a todo o resto. (WALTER LIMA, 1984).

No entanto, para Walter Lima, curiosamente, “nas cenas mais elaboradas do ponto de vista cinematográfico, a construção do telhado, a morte à distância do lavrador e, sobretudo, o último encontro dos camponeses dentro de casa, quando Elizabeth (mulher de João Pedro) vem avisar que “tem gente lá fora, persiste uma densa credibilidade e, no caso desta *última cena*, uma atmosfera de beleza pictórica imune ao tempo”.

---

<sup>72</sup> Walter Lima Júnior, “*Cabra marcado para morrer*: o cinema “cúmplice da vida” de Eduardo Coutinho”, *Filme Cultura* n. 44, abril-agosto 1984.

**Os fantasmas de Coutinho.** Coutinho revela ter feito *O cabra* para se livrar dos seus fantasmas.<sup>73</sup> No entanto, admite que nunca se livrará desses fantasmas, embora o filme pareça dar uma volta por cima deles. Não somente ele, as pessoas com quem havia trabalhado tinham ainda viva na memória a relação estabelecida vinte anos atrás. Essas pessoas, diz Coutinho, “também tinham seu fantasma – que foi 1964. Agora eu não sabia até que ponto o fantasma do filme era importante para elas”. (COUTINHO 1984, p. 48) De qualquer modo, o cineasta tinha consciência de estar fazendo algo com significado estético e uma prestação de contas. Coutinho acha que o primeiro *Cabra*, se tivesse sido terminado, talvez não resultasse num bom filme, mas certamente “seria um documentário sobre um momento que não volta mais” – o “único filme feito com o movimento organizado da gente do campo”:

[...] O primeiro filme seria sobre a esperança e terminou sendo sobre o medo. O segundo é sobre os dois: o medo e a esperança. Um filme que sabe que não é feito por camponeses mas que, ao mesmo tempo, não os paternaliza ou, pelo menos, tenta não paternalizá-los ou idealizá-los. No que a vertente populista idealiza, a outra vertente despreza. (COUTINHO, 1984)

Segundo Coutinho, uma “contradição do CPC era de que, por um lado, você tinha que vender um produto politizado, conscientizando aquele cara que era ‘vazio’”. Ao retomar o projeto nos anos 80, o cineasta teve em mente essa fraqueza do CPC e por isso, desde o início, evitou qualquer pretensão de análise do movimento camponês ou das contradições entre os partidos e tendências. Também não pretendeu que, em *Cabra marcado para morrer* versão 80, as pessoas reconstituíssem o passado. O objetivo não era recuperar integralmente o que aconteceu, mas fazer algo sobre “a memória do presente”, a memória dos camponeses [suas contradições, que eram também contradições da sociedade]. Entre o filme original e o filme de 1984, Coutinho não perdeu as ilusões. Para ele a ilusão é um problema pessoal e histórico: “Antes de fazer o filme eu me disse ingenuamente: “quero fazer um filme que seja a morte das ilusões” – um filme contra as ilusões. Ilusão é muita coisa, é ideologia que não se sabe ideologia, otimismo revolucionário entre aspas etc... Na verdade, [...] se você mata algumas ilusões, nascem outras”. (COUTINHO, 1984, p. 48)

**Passado/presente.** Para transpor o abismo entre a memória do passado e a contingência do presente, interligando o pesadelo de 1964 (“Naquela época, a

<sup>73</sup> “O real sem aspas”. Conversa de Eduardo Coutinho com Ana Maria Galano, Aspásia Camargo, Zuenir Ventura e Cláudio Bojunga. *Filme Cultura*, n. 44, abril-agosto 1984.

convivência com o medo era constante”, relembra o cineasta) e o mundo tétrico de 1984 (um país sob o influxo de um autoritarismo orweliano), Coutinho precisava definir a linguagem a adotar. Tratava-se de uma decisão de ordem estética, de uma *poética*, mas integrada a um “idioma ideológico”. Certamente que Coutinho não seria o primeiro cineasta a retomar projetos interrompidos ou inacabados. Foi, porém, aquele que inventivamente se lançou na “inicialidade de um novo início” para ultrapassar a história. Mas este início, conforme observa Franco Rella (2001, p. 185), é o da própria *origem*. Noutras palavras: o cineasta, na viagem do pensamento rememorante, no seu *Cabra 84*, tinha que atentar para um tipo de pensamento que repensa a origem e nos coloca na dimensão do “tempo verdadeiro”, que não é aquele assimilável à temporalidade, mas é antes de tudo o advento “daquilo que foi, que existiu”, o *Cabra 64*.

Benjamin recomendava que nesse recomeço não se olhasse “nem para a direita nem para a esquerda”. Sem fazer *tabula rasa* do passado, Coutinho construiu um novo horizonte de sentido em *Cabra marcado para morrer*. Esteticamente, *Cabra marcado para morrer* se singularizava por inovar como um metafilme, como uma (auto)reflexão sobre a crise do cinema. Sem concessões ao mercado, ressaltava a comunicação humana e convertia a verdade da vida em verdade cinematográfica. Ideologicamente, enfim, *Cabra marcado para morrer* questionava o destino do intelectual, advogando a necessidade de que assumisse “um renovado e real engajamento no social”, para se integrar à resistência contra o regime que, embora nos estertores no começo dos anos 1980, “ainda tendia a anular a dignidade humana”.

Em Coutinho ou na protagonista de *Cabra*, Elizabeth, não há ressentimento, aquele sintoma representativo da relação ambivalente da sociedade brasileira com os poderes. É certo que a “heroína” perdoa os abusos cometidos pelos opressores militares e não pede reparação pelos danos causados. Mas não se pode, por isso, invocar a figura da “revolta passiva” (Bourdieu) ou da “vingança adiada” (Nietzsche) que Maria Rita Kehl (2010) considera “uma covarde cumplicidade de ofendidos e oprimidos com seus ofensores/opressores”.<sup>74</sup> Não há “mágoa irreparável” do cineasta “ressentido” ou de sua protagonista. O motivo é simples: “O ressentimento não abate aqueles que foram derrotados na luta e no enfrentamento com o opressor, e sim os que recuaram sem lutar e perdoaram sem exigir reparação”. (KEHL, 2010, p. 123)

---

<sup>74</sup> Cf. Maria Rita Kehl, “Tortura e sintoma social”. In: *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. Edson Teles e Vladimir Safatle (Og.). São Paulo: Boitempo, 2010.

**Retorno do espectro.** No cinema crítico brasileiro do começo da década de 1980 nem todas as imagens, os ecos e reflexos se assemelham na revisão do passado. A renovação ideológico-estética não se processou simultaneamente da mesma maneira em todos os estratos da nossa cinematografia. É compreensível, pois como assinalava Gramsci, não se pode atrelar o movimento progressista a uma linha única. Há múltiplas linhas de pensamento e de práxis, admitindo-se tanto novas premissas e aquisições como até passos atrás na linha “mais progressista” (caso de *Idade da terra*). Seja como for, as bases da renovação estético-ideológico do cinema brasileiro no início dos anos 80 deveriam ser buscadas ao mesmo tempo numa arte mais popular e nas tendências mais identificadas com a vanguarda ideológica - que, não por acaso, era a mesma de artistas envolvidos na revolução cinemanovista, Nelson, Leon e Coutinho. Mas qual seria o sentido de uma volta ao passado e como isso contribuiria para nos emancipar da herança de um tempo fantasmático que ainda pairava sobre nossas cabeças?

O retorno ao passado, explica Kaja Silverman (2009) apoiando-se em Freud, implica imaginar que ele poderia acontecer novamente, *mas de outra maneira*. Embora Freud considere essa analogia um equívoco, Benjamin não a evita, e atribui um poder redentor ao ato de voltar ao passado. Por isso, nos seus ensaios, o presente é conectado ao passado através de correspondências não expressas num *continuum* de imagens que viajam em nossa direção. O que vem do passado, parece dizer Benjamin (nos *Arcades Project*, p. 474), não nos mostra o que foram ou o que serão as pessoas ou as coisas, mas aquilo em que estamos em *processo* de nos tornar. Quando nos remetem essas imagens, nossos antepassados querem nos alertar, nos prevenir contra a repetição de erros. Para Silverman (2009)<sup>75</sup>, o mais emocionante nesse processo benjaminiano é a lição que encerra: “Se somos capazes de perceber os paralelos entre o que eles [nossos antepassados] fizeram e o que estamos prestes a fazer, não apenas poderemos evitar uma nova catástrofe mas mudar o caráter do passado” (SILVERMAN, 2009, p. 178).

A retroatividade, para Benjamin, é uma possibilidade tanto histórica quanto psíquica e por conseguinte estamos condicionados a não ter a sorte de nossos contemporâneos e sucessores. Mas ele não nos explica, em seu ensaio “Sobre o conceito da História”, porque relutamos em reconhecer as similaridades que nos conectam aos nossos antepassados, porque nos afastamos deles ou o que significaria voltar, “reconstituir o que foi despedaçado”. Não parece extemporâneo, assim, que possamos

---

<sup>75</sup> Cf. Kaja Silverman. *Flesh of My Flesh*. Stanford, CA.: Stanford University Press, 2009.

remeter aqui às reflexões de Jacques Derrida (1994, p. 220) sobre o legado de Marx e a teoria da ideologia com suas alusões a espectros, alucinações ou simulacros evocados numa espetacularização das relações entre os homens. Quando Marx, em 1847-1848, nomeia o espectro do comunismo, ele o inscreve em uma perspectiva histórica – do vir a acontecer, vir a ser. Não se trata, explica Derrida, de evocar os mortos ou de aguardar “uma reaparição fantasmática” vinda do passado, mas de indicar algo que deveria tornar-se, no futuro, uma realidade presente, ou seja, viva – nada de *fantasmagoria*.

No entanto, por amálgama, contágio ou confusão, continuou-se a rimar *ideologia com fantasmagoria*, pois na sua “forma mística” a noção também remete a um núcleo metafísico - a dialética hegeliana do espírito, pensamento e conceito. Esquecem-se os comentadores que Marx superou e subverteu essa “forma mística”, convertendo-a em materialismo dialético. Do mesmo modo, dizemos, cabe ao cineasta brasileiro igualmente conjurar os fantasmas da revolução e adotar novas formas de consciência da realidade e da vida. Como ensinava Marx no *Brumário*: não se pode extrair poesia de um passado coagulado, e sim do porvir dinâmico. Ou, se quisermos ir mais adiante, permitindo-nos um paralelo metafórico entre revolucionários do passado descritos por Marx e os artistas envolvidos num projeto de revolução via cinema: “A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do porvir. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado”.

Os mortos do século XIX a que alude Marx não foram enterrados. Nem ele, ainda vivo como sua concepção de mundo, que se encontra em devir, em via de enriquecimento e aprofundamento perpétuos. Onde se encontra a concepção de mundo que ultrapassaria o marxismo? Só através da análise dos fenômenos e dos acontecimentos novos se pode falar em “ultrapassagem do marxismo”. Mas, como assinala Léfèbvre, “como analisar o devir do mundo moderno naquilo que ele possui de original, sem partir de Marx, sem empregar seu método?” Não é com uma revisão incessante e apressada dos princípios e do método que o marxismo será ultrapassado, mas com aprofundamento e enriquecimento de suas teses. Ou seja, com uma integração perpétua de aquisições novas ao já adquirido.

## CONSIDERAÇÕES (QUASE) FINAIS

Mesmo nos tempos mais tenebrosos, temos o direito de esperar alguma iluminação, e essa iluminação pode vir menos de teorias e conceitos do que da luz que alguns homens e mulheres, em suas vidas e em suas obras, acenderão sob quase todas as circunstâncias e espalharão através do tempo que lhes foi dado na Terra - Hannah Arendt.

A filosofia que como tal só poderia justificar-se na presença do desespero é a tentativa de considerar todas as coisas como se se apresentassem do ponto de vista da redenção. O conhecimento não tem outra luz que não seja aquela que emana da redenção do mundo: todo o resto se exaure na reconstrução a posteriori e faz parte da técnica – Theodor W. Adorno.

Nossa vida, pode-se dizer, é um músculo forte e bastante para condensar a totalidade do tempo histórico. Ou, noutras palavras, a concepção genuína do tempo histórico apóia-se inteiramente na imagem da redenção – Walter Benjamin.

A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres que poderiam mudar o mundo – Herbert Marcuse.

Nas reflexões consignadas nas epígrafes acima, o que nos ensinam Hannah Arendt, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Herbert Marcuse? Estes pensadores, vinculados a uma teoria crítica do século XX, nos ensinam a encarar o futuro com uma perspectiva de redenção. Há uma imagem luminosa no fim do túnel e consolo à vista para nossa aflição, parecem dizer esses conscienciosos parceiros de aventura espiritual que, entretanto, tinham justos motivos para desesperança. Ainda que fossem testemunhas de uma época de barbárie, e tivessem percorrido uma conjuntura desalentadora para a “condição humana”, eles nunca abdicaram da utopia. O espírito utópico e a inquietação radical animavam seus espíritos, dando sentido à sua crença no poder redentor da arte como maior alegria do homem, como ensinava Marx. Mas a arte não é somente expressão de júbilo – ela se torna também, em tempos escuros, quando convocada pela História, um instrumento de denúncia, de crítica, de mobilização.

Arendt, Adorno e Benjamin não se distinguiram como ativistas partidários ou militantes engajados na politização da arte. O *pathos* moralista e a angústia existencial desses humanistas os impedia de engajar-se na luta frontal contra o irracionalismo ambiente. Nem por isso se pode dizer que foram absenteístas ou esteticistas. Cada um à sua maneira acreditava num ideário crítico de esquerda, num compromisso ético: Benjamin, com suas “iluminações profanas”; Adorno, com a sofisticação de seu

neomarxismo; e Arendt, na apologia a uma “vida ativa” no espaço público da palavra e da ação. Também Jean-Paul Sartre e Georg Lukács, Bertolt Brecht e Henri Léfèbvre, espíritos antimíticos e antimísticos, não escondiam em alguns momentos um certo “ceticismo” quanto ao futuro da Humanidade em tempos difíceis como aqueles em que viveram. Mesmo os que aderiram ao comunismo, manifestavam suspeita com relação à mitologia revolucionária. Nem por isso deixaram de ser solidários com os “deserdados da terra” nem se recusaram a participar das políticas para transformação do mundo.

A participação do indivíduo ou das coletividades nas transformações da História continua a fazer parte das reivindicações por um mundo melhor. Não vamos nestas considerações (quase) finais discorrer sobre esta problemática. Pretendemos recordar apenas qual foi – e qual pode ser - o papel do cineasta enquanto artista e consciência crítica no testemunho, na denúncia no quadro das mutações traumáticas no Brasil no decurso de três décadas. Foi este o propósito que norteou nossa pesquisa. Sem fazer tabula rasa de iniciativas anteriores, procuramos investigar esse cinema e ressaltar suas lições estéticas e ideológicas. O cunho da pesquisa não é historiográfico, dissemos. Não obstante, seria impossível passar ao largo da história, do passado. Antonio Gramsci, filósofo da práxis, recomendava a cada geração que julgue com serenidade a geração anterior, pois qualquer estreiteza na avaliação da geração passada pode depor contra os critérios da geração atual. “Quem desconhece o *passado*, condena-se a repetí-lo”, sentenciava Goethe. E Marx prescrevia: “Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem arbitrariamente, nas condições escolhidas por eles, mas nas condições diretamente dadas e herdadas do *passado*.” E Benjamin completava: “O *passado* traz consigo um índice secreto que nos remete à libertação”.

Nossa motivação neste ajuste de contas com o passado não era ditada por uma preocupação propriamente historicista, mas ideológica: avaliar a natureza das *idéias* e *formas* subjacentes à trajetória do cinema brasileiro. O pressuposto na base do projeto parecia complexo, fascinante e ainda não investigado: verificar como nosso cinema ofereceu uma *visão ideológica* e um *olhar estético* da vida nacional no século passado. Por uma estratégia de método e de objetivo, demarcamos a elucidação da ideologia ao âmbito da produção no período de 1950 a 1980. Nesse eixo, visamos: mapear o percurso das idéias (socialistas, comunistas, marxistas); averiguar os modos de representação (visionária, utópica, romântica); e verificação a interação do ideológico e do estético com a realidade do País e do mundo (o cinema como reflexo, a arte como mediação). Estávamos certos de que uma abordagem da crise da esquerda, nos termos

propostos, poderia vir a suprir uma lacuna no âmbito do estudo do tema e desvelar as ligações do cinema com a política brasileira, em particular com o ideário esquerdista.

Descartando qualquer escopo saudosista, visamos recuperar momentos da glória cinemanovista sem, contudo, denegrir sua iconoclasta versão marginal, o chamado *Udigrudi*. Ao remontar aos anos 1950 procuramos resgatar uma etapa da nossa história em que os cineastas eram motivados por uma ideologia desenvolvimentista que refletia o transe progressista. Essa efusão flexionaria a política de produção na década de 70, iludindo artistas e público. Não havia motivos para exultar com o picaresco da pornochanchada e o evasimismo do cinema-espetáculo (filmes históricos, adaptações literárias, melodramas alienantes). Por isso, nos primórdios dos 80, temos manifestações de um cinema crítico que remonta ao passado, num acerto de contas necessário.

A interpretação desse passado, em termos cinematográficos, teve como pauta de referência a existência de ideologia nos filmes, explícita ou implicitamente. E inevitavelmente remete à política que permeia as obras mais ambiciosas ou mais engajadas. Isso significa que o político ocupa um espaço significativo no projeto. Não obstante, a inflexão política segue modalidades de representação bastante específicas, que dizem respeito sobretudo ao coeficiente de realismo (uma “estética da fome”) presentes naqueles filmes. Do mesmo modo, comparecem expressivamente no projeto as inclinações visionárias (uma “estética do sonho”) e os devaneios pessimistas (uma “estética da ruptura”) mais significativos no período de 1960 a 1970.

No eixo desse período, sobressaía o protagonismo ideológico do cineasta brasileiro confrontado com as solicitações de uma intervenção política em um determinado momento histórico. Também sobressaía a crise das esquerdas e sua repercussão na práxis cinematográfica. Evitamos aprofundar a abordagem da dicotomia esquerda-direita, algo defasada à luz das revisões mais recentes, mas a esquerda permaneceu como referência, via ação do PCB. Não poderia ser de outro modo. De modo geral, as mudanças sempre estiveram associadas ao processo político por que passava o País. Foi assim nos anos 1950, quando cineastas ligados ao Partido Comunista se engajaram, pró ou contra, a ideologia desenvolvimentista. E foi assim sobretudo na década de 1960, quando se verificou o impulso em direção ao movimento cinemanovista e sua representação *visionária* da realidade social, política e cultural.

No ângulo de abordagem que escolhemos, o tópico da “imagem visionária” foi o mais aliciante, na medida em que era ao mesmo tempo afirmação e contestação – o registro violento, contundente do mundo circundante (a miséria, o misticismo, a

violência), e sua transcendência por meio de uma estetização alegórica (messiânica, apocalíptica, alucinada). Esse impulso visionário permaneceu no movimento marginal com outra inflexão (pessimista, niilista, irracional). E retomava outra direção na virada dos 70 para a década de 1980, quando irrompe um cinema militante (em torno do movimento operário e das minorias) e cinemanovistas ainda alimentados pela flama da utopia retornam às origens do movimento (com Nelson e Leon, Diegues e Joaquim Pedro) para resgatar o passado, desvendar o presente e projetar o futuro.

O problema da compatibilidade entre cinema e ideologia só ganhou toda a sua verdadeira agudeza na década de 1950, quando Nelson e Alex, à frente de outros profissionais, passaram a exhibir, na própria idéia de progresso cinematográfico, um vínculo com as teorias marxistas. Em seguida, o Cinema Novo afirma com mais intensidade essa conexão. O impulso para o marxismo refluíu nos anos 70, sob o jugo da ditadura militar, para reconstituir-se, dez anos mais tarde, em outras bases teóricas e estéticas sem abandonar o pendore para o *realismo crítico* que configurou os primeiros sinais de afirmação e autonomia do nosso cinema. Nossa problemática contempla a compreensão do processo evolucionista do cinema brasileiro como uma teoria da ação inspirada no ideário marxista. Esse marxismo foi “necessariamente interpretado com referência aos fins e valores pelos quais” se pautavam os comunistas brasileiros.

O “agir pragmático” predominou nas atividades partidárias e condicionou as práticas culturais. Conforme vimos no capítulo 2, esse agir instrumental era regido por normas ideológicas como que axiomáticas, que pareciam dispensar eventuais desacordos. Exigia-se uma adesão unânime dos sociu (quer dizer, dos militantes). O significado dessa adesão era a renúncia à crítica e a submissão ao sentido não-axiológico da norma partidária. As expectativas de comportamento da militância eram ditadas por essas normas – “a fé revolucionária e, em seguida, pela confiança irracional no Partido Comunista, ingenuamente havido por oficiante da salvação dos homens.

A práxis do realismo socialista nas artes se apoiava em diferentes tradições culturais do Ocidente. Tomava, contudo, forma concreta sob a orientação stalinista. Foi o próprio Stalin quem articulou o projeto de uma expressão estético-ideológica que não admitia variáveis – na representação do homem e das situações. Deve-se a Jdanov a plataforma mais “prestigiosa” desse realismo socialista, que restringia a subjetividade da ação artística e algumas particularidades: a exteriorização dos motivos orientadores, e a aplicação de uma máxima de conduta, de uma generalização fundada não experiência pessoal do artista, mas em regras gerais (elaboradas pelo partido,

obviamente). Na arte do realismo socialista, a imposição das máximas partidárias não “conduz ao universo heterogêneo da pluralidade de culturas”.

No Cinema Novo não houve uma unidade da Arte com a Política. Naquela conjuntura, a Arte e a Política não estavam em pé igualdade no processo “revolucionário”. Fora assim na época do cinema progressista dos anos 50 que, por uma questão de hierarquia, se subordinava à política do PCB. Repetiu-se a mesma circunstância na década de 60: só poderia existir uma relação em termos de subordinação, o que era rejeitado pelos cineastas. Sabemos o quanto Glauber resistia a uma aproximação com o PCB e a vinculação com os comunistas, de modo geral, como ele conta do seu exílio cubano, durante o qual evitou maiores ligações com seu anfitrião Fidel Castro para “não se subordinar”. Essa autonomia, esse independentismo de Glauber, sua renitente atitude de franco-atirador refletiam tanto oscilações teóricas, que ele procurava ocultar, como uma resolução moralista pequeno-burguesa, um individualismo não compartilhado, por exemplo, por Nelson e Leon. Ambos, a despeito de túbias relações com o PCB, mantiveram-se como intelectuais de esquerda e adeptos de uma prática política sensível à convocação de coletivos, de organizações revolucionárias, podemos dizer. Em uma época de luta contra a ditadura, como foi o período pós-68, Nelson e Leon (e também Joaquim Pedro, Marcos Farias) aceitavam a razão política sem, contudo, subordinação de seu pensamento crítico.

A concepção e a práxis de um cinema crítico vigorou de maneira hegemônica na década de 1960 por força de uma situação histórica em que, norteados pela ideologia marxista, os diretores tentavam desvelar a essência da realidade por trás da aparência: a miséria social no “polígono da seca”, a alienação da consciência do sertanejo, a exploração do homem por uma ordem injusta. Quando a realidade social começou a mudar, nos anos 70, e o eixo dos problemas foi deslocado do campo para a cidade, o cinemanovismo perdeu momentaneamente suas coordenadas estético-ideológicas. No entanto, o movimento de denúncia da realidade social não se esgotou, mas assumiu uma forma reflexiva na abordagem do passado e/ou da vida nas metrópoles (vide *Terra em transe*, *Fome de amor*, *Os herdeiros*, *Macunaíma*, entre outros títulos). O Cinema Novo adota a ideologia da auto-ironia, da alegoria, da antropofagia. Se é verdade que nessa “nova fase” o idioma estético-ideológico do cinemanovismo deixa de ser o de seus momentos mais ousados em termos relação com a realidade (*Vidas secas*, *Os fuzis*, *Deus e o Diabo na terra do sol*), não é menos verdade que o seu protocolo formal e político pós-68 está longe de gravitar em torno da pura representação mimética. De fato,

houve até certo avanço, na medida em que, a despeito do tratamento alegórico dos materiais, da estilização da *mise en scène*, vários filmes dialogaram com a sociedade, quer dizer, com um público mais amplo até então infenso às mensagens revolucionárias e sem concessões do cinemanovismo.

No *cinema marginal* que emerge nesse contexto, a forma paródica se revela como “ideologia da ironização”. Numa estratégia desesperada de radicalização, os cultores do *udigrúdi* jogam com materiais fetichizados, com restos (lixo) de uma realidade que renegam e da qual se marginalizam como os artistas românticos do século XVIII. Nesse cinema marcado por entrecosques existenciais e distanciamento do social, existe, contudo, uma determinação de desvelar a essência do real por trás das aparências – aliás, as piores aparências. Pois na humanidade que povoa os filmes marginais há toda sorte de párias (vagabundos, prostitutas), desequilibrados (criminosos, parricidas, fraticidas) e materiais fetichizados (restos, lixo) integrados por diretores como Bressane e Sganzerla a anti-narrativas que, à sua maneira, revelam os processos de construção das obras (como a utilização de sobras ou a interlocução com o espectador).

Dessa maneira, transfigurando os clichês e organizando-se sob a chave de metacinema, o *udigrúdi* chega em certos instantes “a realizar transgressivamente o programa que a forma crítica, no Cinema Novo, colocou para si: portar em si mesmo sua própria negação, já ser, em si mesmo, a *performance* de uma distância correta – aquela “distância correta” preconizada por Benjamin para a crítica – em relação a sistemas naturalizados de representações (como os dos anos 50, na Vera Cruz e sucedâneos). O erro do Cinema Marginal não consistiu em adotar uma “linguagem orgânica em decomposição”, mas em acreditar que com o AI-5 toda resistência estaria destinada ao colapso – e que estavam esgotados todos os esquemas que visavam “orientar a ação e o julgamento” na arte e na sociedade. Foi traído pela *falsa consciência esclarecida* – forma de uma consciência cínica ou niilista. Os cineastas do *udigrúdi* assumiram “a grande recusa” de modos de pensar e formas de vida que lhes pareciam arruinadas, mas tiveram dificuldade em participar do processo de transformação dessa realidade.

Quase ao mesmo tempo, cineastas cariocas e paulistas foram convocados por uma escalada de acontecimentos políticos e sociais (o movimento operário no ABC, a articulação da sociedade civil pelo fim do regime militar) a responder à questão: “Que fazer?” Não podiam fechar os olhos diante desses acontecimentos. E assim, com a câmara na mão e idéias cívicas na cabeça, veteranos e novatos se puseram a filmar

greves, manifestações e assembléias da classe trabalhadora que se articulava para acelerar o desabamento do sistema vigente. Confrontado com a nova situação, o cinema militante – foi essa sua etiqueta – se engajou numa ação profícua de informação e esclarecimento. Os pressupostos diferiam, naturalmente, daqueles do Cinema Novo e do Cinema Marginal, obedeciam à urgência do momento e forçavam “o pensamento a reconstruir quadros conceituais”. O cinema militante teve curta duração, porém deixou um legado de filmes de intervenção em que pulsavam as imagens de uma realidade em movimento – uma realidade sem “a aterradora força da dissolução” entrevista nos filmes do *udigrúdi*. Noutra latitude, a do cinema espetáculo, dos filmes consumidos como mercadorias, afirmava-se o gênero erótico (com sua “viagem aleatória da libido”) e multiplicavam-se as incursões nas geografias da literatura e da história (tentativa de retorno a vínculos identitários através de formas de reformismo conservador). Por trás da paz social armada e do controle da *forma mentis*, esses espetáculos constituíam a atualização de arcaísmos (o patriotismo verde-e-amarelo, a exaltação da tradição nacional), *bricolagens* que ressuscitavam códigos antigos e inventavam pseudocódigos e jargões (o pastiche da comédia erótica italiana na pornochanchada).

No título deste trabalho aludimos às noções de *imagem* e *visionário* que, mediadas pela *teoria da ideologia*, são entrelaçadas para constituir o essencial do nosso propósito: problematizar o modo como elas flexionam ou transparecem na práxis do cinema brasileiro no arco traçado de 1950 a 1980. A rigor, procuramos demonstrar a maneira pela qual os filmes de esquerda desse período refletem a ideologia de seus autores, do cinema nacional e da sociedade como um todo. À primeira vista, o objeto de análise parece se dispersar por um espectro de categorias genéricas como *realidade*, *cultura*, *política*. Mas, como evidenciamos, essas categorias foram interligadas por uma *ideologia estética* que lhes emprestou significado. Os filmes, portanto, tratam ideologicamente da realidade, porém consoante uma inflexão estética. Este enfoque implica reconhecer que na representação de problemas sociais do país o cinema brasileiro de esquerda usou determinadas formas artísticas. Noutras palavras: procuramos mostrar de que modo a *ideologia estética* derivada do marxismo contribuiu para que vislumbrássemos nos filmes as metamorfoses brasileiras nas múltiplas esferas do político, do social e do cultural inscritas no campo da superestrutura.

O conceito unificador deste trabalho foi o da *ideologia* enquanto “visão de mundo”, “formas de vida”, conjunto de crenças e valores, modos de sentir e perceber, esquemas de exposição e crítica. Há uma grande abrangência na teoria da ideologia em

Marx e no marxismo, como demonstramos no capítulo de introdução. A carência de uma exposição programática da ideologia levou a uma interpretação flexível do conceito. Não rejeitamos essa flexibilidade, tanto assim que foi a partir de uma sugestão contida nela que elaboramos um capítulo crucial do nosso trabalho: a da *câmara escura como expressão de ideologia*. Com os preceitos marxistas, interligamos a *ideologia* às teorias da política e do cinema, sobretudo na questão da visualidade. Foi dessa esfera da visualidade, aliás, que surgiu o tópico norteador da nossa abordagem: a metáfora da *camera obscura* empregada por Marx como expressão do processo de mistificação, de ilusionismo da classe dominante na reprodução mental da vida.

A essência da teoria marxiana da ideologia se expressa na ação da classe dominante para iludir ou alienar as classes dominadas. Nessa ação mistificadora, o processo ilusionista se assemelharia ao dispositivo da *camera obscura*, que oferece ao observador uma imagem invertida da realidade, do mundo. A formulação de Marx e Engels não chegou a ser completada, e portanto tornou-se susceptível de controvérsias, inclusive na esfera das representações e das mediações em que se insere a visualidade do cinema. Não obstante, seus sucessores e comentadores converteram em dogma a especulação sobre a ideologia, “deformando a letra e o espírito” da proposição dos dois filósofos que, para alguns, precisava de uma correção de ótica.

Seja como for, os marxistas deixaram de interpretar apropriadamente a metáfora da *camera obscura*. Mesmo considerando que a formulação de Marx e Engels era inadequada à luz dos fatos históricos e científicos da época em que a elaboraram, a metáfora foi relegada a segundo plano. Procuramos demonstrar na discussão deste tópico que alguns marxistas recuaram diante de uma releitura crítica da metáfora por temerem ser acusados de “heresia” durante a era stalinista. O próprio Lenin, contudo, já tinha deixado claro que a despeito da importância da teoria da ideologia, da negatividade que assume na concepção de Marx e Engels (reverberada por Stalin), se deveria pensá-la e adequá-la aos novos tempos. Quer dizer, dever-se-ia resgatar sua positividade – uma positividade que levou Lenin a defender a existência de uma ideologia do proletariado em oposição à ideologia da burguesia.

Nos textos marxianos, e especificamente em *A ideologia alemã*, há reflexões valiosas merecedoras de incorporação à análise do fenômeno cinematográfico, sob todos os aspectos. Ainda assim, no quadro das nossas elaborações não predominam as análises do Marx economista, cientista político ou sociólogo, mas as especulações do pensador que – “adotando o ponto de vista da totalidade como paradigma para a

abordagem do real” – nos oferece subsídios para uma teoria da visualidade que articula o ideológico e o imagético, numa espécie de ontologia do *homo cinematograficus*. Na linha traçada para uma abordagem da totalidade dos fenômenos captados pelos filmes, de modo algum deveriam ficar na sombra tópicos essenciais como o econômico e o social – que, afinal, constituem uma esfera decisiva (a da infra-estrutura) para a configuração do estético (independentemente do reconhecimento da relativa autonomia do artístico). Foi objetivo central deste trabalho inscrever a experiência do cinema brasileiro de esquerda nas categorias de historicidade e de totalidade – paradigma histórico-dialético, que transpareceu na práxis cinemanovista, ou ao menos naquela dos assumidamente engajados Nelson Pereira, Glauber Rocha, Leon Hiszman, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Paulo César Saraceni.

O aparato analítico usado por Marx para categorizar as formas da economia burguesa contém uma terminologia e formas ópticas. Seu discurso sobre as máscaras econômicas, por exemplo, está repleto de fórmulas ou de uma formalização que parecem às vezes procedimentos encantatórios e referências a misticismo, feitiçaria e fantasmagorias. Aparições nebulosas, o fantasma, o fetiche e a religião se dissiparão tão logo acabe a produção de mercadorias no mundo do mercado. Tanto em *A ideologia alemã* como em *O Capital*, temos uma variedade de elementos que denotam sistematicamente o recurso dialético a idéias apresentadas em pares, como: *aparência/essência*, *forma/conteúdo*, *ilusão/realidade*, *fenômenos/substrato oculto*, *forma de manifestação/conexão íntima* etc. No entanto, a referência de Marx à câmara obscura foi a que nos pareceu a fascinantes – e foi precisamente dela que partimos para nossas reflexões sobre a inversão dos pólos negativo/positivo, alienação/conscientização que constituem os signos mais originais do nosso cinema de esquerda.

Nossa caracterização da ideologia estética do cinema brasileiro no arco que vai dos anos 50 aos primórdios dos 80 procurou sempre fundamentar-se em teorias marxistas. Marx, Engels, Gramsci, “forneceram o essencial” da nossa abordagem da ideologia, do mesmo modo que o estudo da dimensão estética da arte (Lukács, Benjamin, Marcuse) ou do pensamento do cinema (Salles Gomes, Bernardet, Ismail, Avellar, Augusto) e vários exemplos da sociologia do conhecimento (Michael Löwy). No entanto, apesar de recorrermos à perspectiva marxista, não nos privamos de emitir um julgamento crítico sobre sua aplicação no campo da cultura e do cinema mais especificamente. Não será arbitrário empregar a expressão ideologia estética numa discussão sobre o cinema de esquerda. Esse procedimento é compatível com nosso

propósito. A controvérsia das esquerdas é das mais espinhosas, “e seu exame solicita uma bibliografia ainda mais vasta do que a referida neste trabalho”. Mas “a dupla circunstância de situar-se na base da nossa argumentação acerca da ideologia estética do cinema brasileiro e no centro de algumas mais sérias autocríticas políticas dos últimos anos obriga-nos a esquematizar estas considerações quase finais.

Na tensão entre idéia e realidade, entre cultura e civilização, entre cultura intelectual e material – tensão que caracterizou a existência do cinema brasileiro de esquerda – muita coisa ficou irresolvida. No mercado da ideologia, o “processo totalitário e alienante que se oferece e se apresenta como *positivo*” – depois do *déluge*, para citar Marx – parece encontrar graves ou insuperáveis dificuldades em não poucos intelectuais, nas forças e nos partidos de esquerda, na Europa e noutras partes, avança sob o signo da popularidade e portanto da “necessidade histórica, atropelando como inatural cada resistência que tende a fazer sobreviver o estatuto da Arte, com suas linguagens formais, como atividade subversiva e não ornamental. A proposição perquiridora de Guido Aristarco, em 1996 – “E se la critica ripartisse da Marx” – convida a uma reconsideração da lição marxiana no campo da cultura, e por corolário do cinema, em favor de uma resistência contra a unidimensionalidade da ideologia na contemporaneidade.

## BIBLIOGRAFIA

### Obras sobre política e filosofia

- AA.VV. *PCB: vinte anos de política, 1958-1979: documentos*. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1980.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADOUM, Jorge Enrique. “O realismo da outra realidade”. In: *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ALTHUSSER, Louis. *Análise crítica da teoria marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo segundo Althusser*. São Paulo: Sinal, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Freud e Lacan. Marx e Freud*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- \_\_\_\_\_. “Notes sur les ‘Thèses sur Feuerbach’”. *Magazine Littéraire*, n.324, set. 1994. Edição especial: “Marx et les marxismes”.
- \_\_\_\_\_. *Écrits philosophiques et politiques*. T. II. Paris: Stock/Imec, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Política e História, de Maquiavel a Marx*. Martins Fontes, 2007.
- ALTHUSSER, Louis; BALIBAR, Etienne; ESTABLET, Roger; MACHEREY, Pierre; RANCIÈRE, Jacques. *Lire le Capital*. Paris: PUF, 1996.
- ANDERSON, Perry. *O fim da história: de Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Renewals”. *New Left Review*, jan./fev. 2000.
- ANDERSON, Perry et al. *Pós-neoliberalismo: Estado democrático e políticas sociais no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Martins, 1978.
- ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XX: dinheiro, poder e as origens do nosso tempo*. São Paulo: Unesp-Contraponto, 1996.

- ARVON, Henri. *Lukacs ou le Front populaire en littérature*. Paris: Seghers, 1968.
- BADIOU, Alain. *Le Siècle*. Paris: Éditions du Soleil, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARRETT, Michèle. *The Politics of Truth: From Marx to Foucault*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Inéditos. V. 4. Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- \_\_\_\_\_. *Inéditos. V. 4. Política*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASTOS, Elide Rugai; RIDENTI, Marcelo; ROLLAND, Denis (Org.). *Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França*. São Paulo: Cortez, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BELL, Daniel. *O fim da ideologia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. ROUANET, Sérgio Paulo (Apres., trad., notas). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. SOLMI, Renato (Org.). Turim: Einaudi, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BENNETT, Tony. *Formalism and Marxism*. Londres: Methuen, 1979.
- BEECH, Dave; ROBERTS, John (Org.). *The Philistine Controversy*. Londres: Verso, 2002.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BESSE, Guy; MILHAU, Jacques; SIMON, Michel. *Lénine, la philosophie et la culture*. Paris: Éditions Sociales, 1971.
- BETTETINI, Maria. *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*. 2ª ed. Roma: Laterza, 2007.
- BETTO, Frei. "Profetismo e poder". *Jornal do Brasil*, 5 out. 2005.

- BLACKBURN, Robin (Ed.). *Ideologia na ciência social: ensaios críticos sobre a teoria social*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Depois da queda: o fracasso do comunismo e o futuro do socialismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- BLOCH, Ernst. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988.
- BOBBIO, Norberto. *L'Utopia capovolta*. Turim: La Stampa, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Derecha e izquierda: razones y significados de una distinción política*. Madrid: Taurus, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Né con Marx, né contre Marx*. Roma: Editori Riuniti, 1997.
- BOBBIO, Norberto; BOSETTI Giancarlo; VATTIMO Gianni. *La izquierda en la era del karaoke*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição-contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a arte*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Gildo Marçal. *As duas almas do Partido Comunista*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- BRITTON, Ronald. *Crença e imaginação: explorações em psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. Nova York: Free Press, 1979.
- BULL, Malcolm. *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*. Londres: Verso, 1999.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1978.
- CAPELATO, Maria Helena. “Estado Novo: novas histórias”. In: FREITAS, Marcos (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000.

- CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. *Dependência e desenvolvimento na América Latina: um ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: LTC, 1970.
- CARONE, Edgard. *Da esquerda à direita*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. V. 5. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.
- CARTA, Mino. “As patrulhas. Mas quem patrulha quem?”. *IstoÉ*, 14 fev. 1979.
- CASTELLET, J. M. *Literatura, ideología y política*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- CAUTE, David. *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Nova York: Oxford University Press, 2005.
- CERRONI, Umberto. *Crisis del marxismo?*. Roma: Editori Riuniti, 1978.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CIXOUS, Hélène. “La fiction et ses fantasmes”. *Poétique*, n. 10, 1972.
- COLLETTI, Lucio. *La superación de la ideología*. Madri: Catedra, 1982.
- COLOMBO, Arrigo (Org.) *Utopia e distopia*. Bari: Dedalo, 1993.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problemas da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. MEC/ISEB, 1958.
- COSTA, Edmilson. “Um novo ciclo para a esquerda”. *Margem esquerda – Ensaio marxistas*, n. 7, mai. 2006.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- \_\_\_\_\_. *A democracia como valor universal*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Gramsci*. Porto Alegre: LP&M, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- COUTINHO, Carlos Nelson; TEIXEIRA, Andréa de Paula (Org.). *Ler Gramsci, entender a realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CRARY, Jonathan. *Technique of the Observer. On Vision and Modernity in the Ninetienth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA.: MIT Press, 1999.
- D’ARAÚJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Champ Libre, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- DELLA VOLPE, Galvano. *A crítica do gosto*. Lisboa: Presença, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Lo verosimil filmico y otros ensayos*. Madri: Ciencia Nueva, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Crítica da ideologia contemporânea*, São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques; EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric et al. *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. SPRINGER, Michael Springer (Ed.). Londres: Verso, 2008.
- DUFRENNE, Mikel. *Art et politique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1974.
- EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. Londres: Verso, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Unesp-Boitempo, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Marx*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- EDELMAN, Murray. *From Art to Politics: How Artistic Creations Shaped Political Conceptions*. Chicago: Chicago University Press, 1995.
- EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- ENGELS, Friedrich. *Socialism: Utopian and Scientific*. Pequim: Foreign Language Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. *A dialética da natureza*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.
- FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*. Rio de Janeiro: Mauad; Niterói: EDUFF, 2002.
- FEYERABEND, Paul. *Against Method*. 3ª ed. Londres: Verso, 1993.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- \_\_\_\_\_. "O problema do real na arte moderna". *Estudos Sociais*, v. IX, n. 15, mar. 1963.
- FOSTER, Hal. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Nova York: The New Press, 1999.
- FOUGEYROLLAS, Pierre. *Les metamorphoses de la crise: racismes et révolutions au XXe. siècle*. Paris: Hachette, 1985.
- FREUD, Sigmund. *Ensaio de psicanálise aplicada*. In: *Obras psicológicas completas*. Edição Stantard (V. XVII- 1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- FURTADO, Celso. *Dialética do desenvolvimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.
- \_\_\_\_\_. “Reflexões sobre a crise brasileira”. *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, jul. 2000.
- FUSARO, Diego. *Bentornato Marx! Rinascita di un pensiero rivoluzionario*. Milão: Bompiani, 2009.
- GALIMBERTI, Umberto. *Psiche e techne. L’uomo nell’età della técnica*. 4ª ed. Milão: Feltrinelli, 2005.
- GARAUDY, Roger. *D’ un réalisme sans rivages*. Paris: Plon, 1963.
- GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Org.). *Rebeldes e contestadores: 1968. Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.
- GERAS, Norman. *Marx and Human Nature: Refutation of a Legend*. Londres: Verso, 1983.
- GEUSS, Raymond. *History and Ilusion in Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GIDDINS, Anthony. *Para além da esquerda e da direita*. São Paulo: Unesp, 1996.
- GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Origem da dialética: a comunidade humana e o universo em Kant*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOMBRICH, Ernst H.. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOMES, Ângela Maria de Castro; D’ARAÚJO, Maria Celina. *Getulismo e trabalhismo*. São Paulo: Ática, 1989.
- GORENDER, Jacob. *Marxismo sem utopia*. São Paulo: Ática, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. V. 1. Lisboa: Estampa, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Nel mondo grande e terribile. Antologia degli scritti 1914-1935*. VACCA, Giuseppe (Sel.). Turim: Einaudi, 2007.
- GUATTARI, Felix. “O novo paradigma estético”. In: *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

- GUBERN, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el labirinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HABERMAS, Jürgen. *La necesidad de revisión de la izquierda*. Madri: Tecnos, 1996.
- HADJINICOLAU, Nicos. *Histoire de l'art et lutte des classes*. Paris: Maspéro, 1974.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALLAM, Julia; MARSHMENT, Margaret. *Realism and Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris: PUF, 1997.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão. Guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARRIS, David. *A Society of Signs?*. Londres: Routledge, 1996.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1994.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. 2 v. Madri: Guadarrama, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- HEGEL, G.W.F. *O Belo na Arte. Curso de Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1996
- \_\_\_\_\_. *O sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis, RJ.: Vozes, 2002.
- HEMINGWAY, Andrew (Ed.). *Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left*. Londres: Pluto Press, 2006.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- HOBSBAWM, Eric (Org.). *História do marxismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 12 v.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOPENHAYN, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de la modernidad en América Latina*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HORKHEIMER, Max. *Teoria crítica I*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.

- HUOT, Hervé. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. São Paulo: Escuta, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Nova York: Routledge, 1988.
- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- INGRAO, Pietro. *As massas e o poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- JACOBY, Russell. *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy*. Nova York: Basic Books, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- JAMESON, Fredric. *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Valences of the Dialectic*. Londres: Verso, 2009.
- JAMESON, Fredric (Org.). *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, 2007.
- JAY, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Boston: Little, Brown and Company, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Marxism & Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *As idéias de Adorno*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*. Berkeley, CA.: University of California Press, 1994.
- KAUTSKY, Karl. *As três fontes do marxismo*. São Paulo: Centauro, 2002.
- KELLNER, Douglas. *Critical Theory, Marxism and Modernity*. Baltimore, MA.: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- KENNEDY, Paul. *Ascensão e queda das grandes potências*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KOFMAN, Sarah. *Caméra obscure de l'ideologie*. Paris: Galilée, 1973.
- KOLAKOVSKI, Leszek. *O espírito revolucionário. Marxismo: utopia e antiutopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

- KONDER, Leandro. "Marxismo e cristianismo: pressupostos de um diálogo". *Estudos Sociais*, n. 16, mai. 1963.
- \_\_\_\_\_. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *O marxismo na batalha das idéias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *A derrota da dialética*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O futuro da filosofia da práxis: o pensamento de Marx no século XXI*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A questão das ideologias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LARRAIN, Jorge. *Ideology & Cultural Identity: Modernity and the Third World Presence*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- LEAL, Murilo. *À esquerda da esquerda: trotskistas, comunistas e populistas no Brasil contemporâneo (1952-1966)*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LÉFÈBVRE, Henri. *Contribución a la estética*. Buenos Aires: Procyon, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Le langage et la société*. Paris: Gallimard, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Metafilosofia: prolegômenos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Sociologia de Marx*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- \_\_\_\_\_. *La production de l'espace*. 4ª ed. Paris: Anthropos, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo*. Porto Alegre: LP&M, 2009.
- LEFORT, Claude. *Les formes de l'histoire. Essais d'anthropologie politique*. Paris: Gallimard, 1978.
- LENINE, V.I. *La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo*. Pequim: Ediciones de Lenguas Extranjeras, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Sur l'art et la littérature*. V.1. PALMIER, Jean-Michel (Org.). Paris: UGE, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Lenin e a revolução chinesa*. CERVETTO, Arrigo (Sel.). Niterói: Editora Intervenção Comunista, 2004.
- LEVINE, Robert M. *O Regime de Vargas, 1934 – 1938: os anos críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LICHTHEIM, George. *Marxism: An Historical and Critical Study*. 2ª ed. Nova York: Praeger, 1965.

- LILLA, Mark. *The Reckless Mind: Intellectuals in Politics*. 3ª ed. Nova York: New York Review Books, 2001.
- LOUREIRO, Isabel Maria; MUSSE, Ricardo (Org.). *Capítulos do marxismo ocidental*. São Paulo: Unesp, 1998.
- LOVELL, Terry. *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*. Londres: British Film Institute, 1980.
- LÖWY, Michael. *Ideologias e Ciência Social: elementos para uma análise marxista*. 17ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- \_\_\_\_\_. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*. 9ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2009.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- LUKES, Steven. "Che cosa è rimasto?". In: *Sinistra punto zero*. Roma: Donzelli, 1993.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Ed. de Brasília, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Conversando com Lukács*. HOLZ, Hans Heinz; KOFLER, Leo; ABENDROTH, Wolfgang (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours/Figure*. Paris: Gallimard, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris: Éditions Galilée, 1984.
- MACHADO, Arlindo. "A ideologia do cinema militante". *Cine-Olho*. Revista de cinema, n. 8/9, out./nov./dez. 1979
- \_\_\_\_\_. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- MAGNUS, B.; CULLENBERG, S. (Ed.). *Whiter Marxism? Global Crisis in International Perspectives*. Nova York: Routledge, 1995.

- MALDONADO, Tomás. *Reale e virtuale*. Milão: Feltrinelli, 2005.
- MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Ideologia*. São Paulo: Global, 1985.
- MARCUSE, Herbert. *Le marxisme soviétique*. Paris: Gallimard, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Materialismo histórico e existência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Razão e revolução*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- \_\_\_\_\_. *El final de la utopía*. Barcelona: Ariel, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e Sociedade*, v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A grande recusa hoje*. LOUREIRO, Isabel (Org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- MARTIN, Jean-Clet. *L'image virtuelle. Essai sur la construction du monde*. Paris: Éditions Kimé, 1996.
- MARTINS, Wilson. *Pontos de vista*. V. 1-12. São Paulo: TA Queiroz, 1991-1996.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Marx et le marxisme: selection de textes fondamentaux de Karl Marx, Friedrich Engels, V. I. Lenine, Josef Stalin et Maurice Thorez*. Paris: Éditions Sociales, 1953.
- MARX, Karl. *O Dezoito Brumário*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. 3 v. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1963.
- \_\_\_\_\_. *O Capital (Crítica da Economia Política). Livro 1: O processo de produção capitalista*. V.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *L'Idéologie allemande*. Paris: Éditions Sociales, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Literatura e Arte*. Lisboa: Estampa, 1971.
- \_\_\_\_\_. *The German Ideology*. ARTHUR, C. J. (Ed.). Londres: Lawrence and Wisbart, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A ideologia alemã*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. NETTO, José Paulo; YOSHIDA, Miguel Makoto (Ed.). São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MATOS, Olgaria Féres. "Um mundo ao revés". "Mais", *Folha de S. Paulo*, 1999.

- MCLELLAN, David. *A Ideologia*. Lisboa: Estampa, 1987.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro, GB: Tempo Brasileiro, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Saudades do carnaval: introdução à crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Formalismo & tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O véu e a máscara: ensaios sobre cultura e ideologia*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1997.
- MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia*. São Paulo: Ensaio, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia, ideologia e ciência social*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MICELI, Sergio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MILLIBAND, David (Org.). *Reinventando a esquerda*. São Paulo: Unesp, 1990.
- MILLIBAND, Ralph. *Socialismo & Ceticismo*. Bauru, SP.: Edusc, 2000.
- MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- MITCHELL, W.J.T. e HANSEN, Mark B. N. (Ed.). *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: Chicago University Press, 2010.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MORAES, Denis de. *A esquerda e o golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *Prestes com a palavra: uma seleção das principais entrevistas do líder comunista*. Rio de Janeiro: Letra Livre, 1997.

- \_\_\_\_\_. (Org.) *Combates e utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- MORAWSKI, Stefan. *Fundamentos de Estética*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MOTTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1977.
- \_\_\_\_\_. (Org.) *Brasil em perspectiva*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1993.
- NAVARRO DE TOLEDO, Caio. ISEB: *Fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.
- NETTO, José Paulo. “Lukács e a teoria do romance”. *Revista de Cultura Vozes*, n. 6, ano 68, v. LXVIII, ago. 1974.
- \_\_\_\_\_. *O que todo cidadão precisa saber sobre comunismo*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Democracia e transição socialista. Escritos de teoria e política*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.
- \_\_\_\_\_. “Crise do marxismo e a atualidade da teoria marxista”. In: *O PT e o marxismo*. São Paulo: Teoria e Debate, 1991.
- NEVES, Guilherme Pereira das; MACHADO, Humberto Fernandes; GONÇALVES, Williams da Silva; SANTOS, Ana Maria dos. *História do Brasil: de terra ignota ao Brasil Atual*. Rio de Janeiro: Log On Editora Multimídia, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Vontade de potência*. Rio de Janeiro: Globo, 1945.
- NIVAT, Georges. “Diamat” et son petit frère “Istmat”. *Magazine Littéraire*, n. 324, set. 1994.
- NOCHLIN, Linda. *Realism*. Londres: Penguin Books, 1990.
- NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). *PCB: vinte anos de política, 1958-1979 (Documentos)*, São Paulo: Ciências Humanas.
- OLDRINI, Guido. *I compiti della intellettualità marxista*. Nápoles: La Città del Sole, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Lukács e o caminho marxista ao conceito de pessoa”. *Práxis*, n. 3, mar. 1995.
- OLIVA, Achille Bonito. *Il Passo dello strabismo: sulle arti*. Milão: Feltrinelli, 1978.

- \_\_\_\_\_. *L'ideologia dell traditore: arte, maniera, manierismo*. Milão: Electa, 1998.
- OLIVEIRA, Franklin de. *Revolução e contra-revolução no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Que é a revolução brasileira?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: DIFEL; Brasília: Instituto Nacional do Livro. 1978.
- \_\_\_\_\_. *A dança das letras: antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.
- ONFRAY, Michel. *Politique du rebelle: traité de résistance et d'insoumission*. Paris: Éditions Grasset, 1997.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, Astrojildo. *Ensaio históricos e políticos*. São Paulo: Alfa e Ômega, 1979.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus, 1965.
- PERNIOLA, Mario. “Solemnes atracciones”. In: *Videoculturas de fin de siglo*. Madri: Cátedra, 1989.
- \_\_\_\_\_. *L'arte e la sua ombra*. Turim: Einaudi, 2000.
- PINASSI, Maria Orlanda; LESSA, Sergio (Org.) et al. *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- PLATÃO. *A República*. GUINSBURG, J. (Org.), São Paulo: Perspectiva, 2006.
- POGREBINSCHI, Thamy. *O enigma do político: Marx contra a política moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- POMPEU, Renato. *Dialética da feijoada*. São Paulo: Vértice, 1986.
- POULANTZAS, Nicos. *Pouvoir politique et classes sociales*. 2 v. Paris: François Maspero, 1972.
- PREVOST, Claude. *Littérature, politique et idéologie*. Paris: Éditions Sociales, 1973.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

- RANCIÈRE, Jacques (Org.). *La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse?* Paris: Albin Michel, 1997.
- REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *História do marxismo no Brasil. O impacto das revoluções*. T. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- RELLA, Franco. *Il silenzio e le parole: il pensiero nel tempo della crise*. Milão: Feltrinelli, 2001.
- \_\_\_\_\_. *L'enigma della bellezza*. Milão: Feltrinelli, 2006.
- RETAMAR, Roberto Fernández. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Havana: Editorial Pueblo y Educación, 1984.
- RICOUER, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris: Seuil, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Histoire et vérité*. Paris: Seuil, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, V. 17, n. 1.
- \_\_\_\_\_. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RODRIGUES, Leôncio Martins. "O PCB: os dirigentes e a organização". In: *O Brasil Republicano, v. 10: sociedade e política (1930-1964)*. T. III. *História geral da civilização brasileira*. Boris Fausto (Dir.). 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- ROGIN, Michael P. *The Intellectuals and McCarthy: the Radical Specter*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1967.
- RÜCKERT, Sérgio Joaquim. "Persuasão e ordem: a escola de quadros do Partido Comunista do Brasil na década de 50". *Ciências sociais hoje*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais/ANPOCS, 1988.
- RUYER, Raymond. *L'Utopie et les utopies*. Paris: PUF, 1970.
- SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SADER, Emir. *O anjo torto: esquerda (e direita) no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SADER, Emir (Org.). 1994. *Idéias para uma alternativa de esquerda à crise brasileira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual*. Nova York: Pantheon, 1984.

- \_\_\_\_\_. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Del socialismo científico al socialismo utópico*. Cidade do México: Era, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Entre la realidad y la utopía: ensaios sobre política, moral y socialismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- SANGUINETTI, Edoardo et al. *Literatura e sociedade*. Lisboa: Estampa, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Ideologia e linguaggio*. 4ª ed. Milão: Feltrinelli, 1978.
- SANTOS, Raimundo. *O pecebismo inconcluso. Escritos sobre idéias políticas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade Rural/Sociedade do Livro, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La responsabilité de l'écrivain*. Lagrasse: Verdier: 1998.
- \_\_\_\_\_. *Situations philosophiques (1939-1968)*. Paris: Gallimard, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A imaginação*. Porto Alegre: L & PM, 2009.
- SCHWARCZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.
- SCRUTTON, Roger. *Uma breve história da filosofia moderna: de Descartes a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SILVERMAN, Kaja. *Flesh of My Flesh*. Stanford, CA.:Stanford University Press, 2009.
- SKIDMORE, Thomas. *De Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Fundamentos da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SOLOMON, Maynard (Ed.). *Marxism and Art: Essays Classics and Contemporary*. Detroit: Wayne University Press, 1979.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- STEADMAN, Philip. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*. Nova York: Oxford University Press, 2001.
- TÁVOLA, Arthur. *Comunicação é mito: televisão em leitura crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- THOMPSON, E.B. *Os românticos: a Inglaterra na época revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- THOMPSON, John B. *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*. Stanford, CA.: Stanford University Press, 1990.
- TROTSKY, Leon. *A revolução permanente*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A revolução traída*. Lisboa: Antídoto, s/d.
- VALIM, Alexander Busko. "Política no escurinho do cinema". *Leituras da História*, ano II, n. 13, 2009.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. SP: Graal, 1977.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VERRET, Michel. *Théorie et politique*. Paris: Éditions Sociales, 1967.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. "Platão, a história e os historiadores". *Filosofia política I*. Porto Alegre: LP&M, 1984.
- VINCENT, Jean-Marie. *Un autre Marx. Après les marxismes*. Lausanne: Éditions Page deux, 2001.
- WAYNE, Mike. *Marxism and Media Studies. Key Concepts and Contemporary Trends*. Londres: Pluto Press, 2003.
- WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- WESTAD, Odd Arne. *The Global Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Nova York: Oxford University Press, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WINSTON, Brian. *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimation*. Londres: British Film Institute, 1995.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 2001.
- ZIS, Avner. *Fundamentos de la estética marxista*. Moscou: Editorial Progreso, 1976.
- ZIZÉK, Slavoj. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- ZIZÉK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madri: Cátedra/Universidad del País Vasco, 1995.

### Obras sobre cinema e estética

AA.VV. *Screen Reader 1: Cinema/Ideology/Politics*. Londres: The Society for Education in Film and Television, 1977.

ADORNO, Theodor et al. *Benjamin, il cinema e i media*. Cosenza, It.: Pellegrini Editore, 2007.

AITKEN, Ian. *European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Realist Film Theory and Cinema: The Nineteenth-century Lukácsian and Intuitionist Realist Traditions*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

ALEMANNI, Roberto. *Immagini sul mercato: note e contronote sul cinema di fine millennio*. Roma: Edizioni Associate, 2001.

ALLEN, Jeanne. "Copyright Protection in Theatre, Vaudeville and Early Cinema". In: *Screen Histories: A Reader*. KUHN, Annette; STACEY, Jackie (Ed.). Londres: Clarendon Press; Nova York: Oxford University Press, 1998.

ALLEN, Richard. *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos*. Niterói: Intertexto, 2000.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1987.

AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

\_\_\_\_\_. *Du réalisme au cinéma. Anthologie*. LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Org.). Paris: Nathan, 1997.

ANDERSON, Brian. *A Critique of Film Theory*. Nova York: E.P. Dutton, 1980.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema de boca em boca. Escritos sobre cinema*. ROSI, Juliano (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

ARISTARCO, Guido. *Il dissolvimento della ragione*. Roma: Feltrinelli, 1968.

\_\_\_\_\_. "Geografia della fame nel film sudamericano". *Cinema Nuovo*, ano XVII, n. 196, nov./dez. 1968.

\_\_\_\_\_. "Una costituzione piú democratica di altre". *Cinema Nuovo*, ano XXIII, n. 232, nov./dez. 1974.

\_\_\_\_\_. *Sciolti dal giuramento: il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni cinquanta*. Bari: Dedalo, 1981.

- \_\_\_\_\_. “Il cinema politico e le nostre posizioni”. *Cinema Nuovo*, ano XXII, n. 221, jan./fev. 1993.
- AUGUSTO, Sérgio. “O luxo ou o lixo?”. *Revista de Cultura Vozes*, n. 5, jun./jul.1970.
- \_\_\_\_\_. “A pornochanchada mudou. Ou continua a mesma?”. *IstoÉ*, 5 out. 1977.
- \_\_\_\_\_. “O cinema vai à greve com os operários”. *IstoÉ*, 6 dez. 1978.
- \_\_\_\_\_. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. “O camburão da consciência”. *República*, n. 24, ano II, out. 1998.
- AUMONT, Jacques et al. *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1983.
- AUMONT, Jacques. *L'image*. Paris: Nathan, 1990.
- \_\_\_\_\_. *De l'esthétique au présent*. Bruxelas: De Boeck, 1998.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan, 2002.
- AUSTER, Al; QUART, Leonard. “The Working Class Goes to Hollywood”. *Cineaste*, v. IX, n. 3, Outono 1978.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. “A teoria da relatividade”. In: *Anos 70 - Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- \_\_\_\_\_. *Imagem e som. Imagem e ação. Imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- \_\_\_\_\_. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- AZEREDO, Ely. *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- BAECQUE, Antoine de. *L'Histoire caméra*. Paris: Gallimard, 2008.
- BAGH, Peter von. “The War Mise en Scène/The Cold War: Celluloid Bullets”. *Cinegrafie*, n. 19, 2006.
- BAPTISTA-BASTOS. *O filme e o realismo*. Lisboa: Arcádia, s/d.
- BAROT, Emmanuel. *Camera politica. Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*. Paris: Vrin, 2009.
- BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet cinéma*. Paris: Albatros, 1978.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. 4. v. Paris: Éditions du Cerf, 1958-1962.
- BENAYOUN, Robert. “Cangaço 65: cris du Brésil”. *Positif*, n. 73, fev. 1966.

- BELMANS, Jacques. “Critique et réalité sociales dans le Cinema Nôvo”. *Études cinématographiques*, n. 93-96, 1972.
- BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha – Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BERLINER, Todd. *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1968*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre Bressane”. *Cine-Olho*. Revista de cinema, n. 5/6, jun./jul./ago 1979.
- \_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil, anos 50*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: AnnaBlume, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica: as idéias do “nacional” e do pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BERTETTO, Paolo. “Il cinema e la negazione”. *Ombre rosse*, n. 8, dez. 1969.
- \_\_\_\_\_. *Il cinema dell’utopia*. Salerno, Itália: Rumma Editore, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione alla storia del cinema: autori, film, correnti*. Turim: UTET, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Lo specchio e il simulacro: il cinema nel mondo divertato favola*. Milão: Bompiani, 2007.
- BIDAUD, Anne-Marie. *Hollywood et le rêve américain: cinéma et ideologie aux États-Unis*. Paris: Masson, 1994.
- BILLARD, Pierre. “Cela s’appelle l’aurore”. *Cinéma 66*, n. 102, jan. 1966.
- \_\_\_\_\_. “Cinema Novo”. *Cinéma 67*, n. 112, jan. 1967.
- \_\_\_\_\_. “Eldorado, mon enfer”. *Cinéma 67*, n. 117, maio 1967.
- BONITZER, Pascal. “Realité” de la dénotation”. *Cahiers du Cinéma*, n. 229, maio/jun. 1971.
- BRECHT, Bertolt. *Sur le cinéma. Écrits sur la littérature et l’art. I*. Paris: L’Arche, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Teatro dialético*. Luís Carlos Maciel (Sel.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

- BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRESSON, Rober. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.
- BRUNETTA, Gian-Piero, *Storia del cinema italiano: dal neorealismo al miracolo económico, 1945-1959*. V. 3. Roma: Editori Rinuiti, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Il viaggio dell'icononauta: della camera obscura di Leonardo alla luci dei Lumièrre*. Venezia: Marsilio, 1997.
- BRUNETTA, Gian-Piero (Org.). *Storia del cinema mondiale*. Turim: Einaudi, 1999-2001.
- CAPPABIANCA, Alessandro: ARECO, Sergio. "Antonio das Mortes". *Filmcritica*, ano XXI, n. 204-205, fev. /mar. 1971.
- CARROLL, Noel. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. Nova York: Columbia University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Theorising the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CASETTI, Francesco. "Le néoréalisme: le cinéma comme reconquête du réel". In: *Histoire des théories du cinema*. MAGNY, Joël (Org.). Paris: Cinémaction, Corlet-Télérama, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Teorias del cine, 1945-1990*. Madri: Cátedra, 1994.
- \_\_\_\_\_. *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milão: Bompiani, 2005.
- CASSAC, Michel (Dir.). *Littérature et cinéma néoréalistes: réalisme, réel et représentation*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- CHANAN, Michael. "Cinemas in Revolution: 1920s Russia, 1960s Cuba". In: *Understandig Film: Marxist Perspectives*. WAYNE, Mike (Ed.). Londres: Pluto Press, 2005.
- CIMENT, Michel. "Le Dieu, le Diable et les Fusils". *Positif*, n. 84, mai. 1967.
- \_\_\_\_\_. "Cinéma épique, cinéma de la cruauté". *Positif*, n. 164, dez. 1974.
- \_\_\_\_\_. *Petite planète cinématographique*. Paris: Stock, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Cinéma contre spectacle*. Paris: Verdier, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis; LEBLANC, Gérard; NARBONI, Jean. *Les années pop: cinéma et politique (1956-1970)*. Paris: Bibliothèque Centre Pompidou, 2001.
- CORBUCCI, Gianfranco. "Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione". *Cinema Nuovo*, ano XVII, n. 194, jul./ago. 1968.
- COSTA, Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

- COUTINHO, Eduardo. "O real sem aspas". Conversa com Ana Maria Galano, Aspásia Camargo, Zuenir Ventura e Cláudio Bojunga. *Filme Cultura*, n.44, abr./ago.1984.
- CROWDUS, Gary (Ed.). *The Political Companion to American Film*. Chicago: Lakeview Press, 1994.
- DAHL, Gustavo; DIEGUES, Carlos. "Vitória do Cinema Novo". *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 2, mai. 1965.
- DE GAETANO, Roberto. *Passaggi: figure del tempo nel cinema contemporaneo*. Roma: Bulzoni, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Il visibile cinematografico*. Roma: Bulzoni, 2002.
- DEBBS, Sylvie. *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão: émergence d'une identité nationale*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- DEHÉE, Yannick. *Mythologies politiques du cinéma français 1960-2000*. Paris: PUF, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DENUNZIO, Fabrizio. *Quando il cinema si fa política: saggi su L'opera d'arte di Walter Benjamin*. Verona: Ombre Corte, 2010.
- DIEGUES, Carlos. "Sobre Os herdeiros". Entretien avec Jacques Aumont, Edoardo de Gregorio, Sylvie Pierre. *Cahiers du cinéma*, n.225, nov./dez. 1970.
- \_\_\_\_\_. "Cacá Diegues: por um cinema sem ideologias". Entrevista a Pola Vartuck. *O Estado de S. Paulo*, 31 ago. 1978.
- \_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. SILVA, Sérgio Roberto da (Sel.). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1988.
- DOHERTY, Thomas. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism and American Culture*. Nova York: Columbia University Press, 2003.
- ELENA, Alberto; DÍAZ LÓPEZ, Marina. *Tierra em trance. El cine latino-americano em 100 películas*. Madri: Alianza Editorial, 1999.
- ELDER, R. Bruce. *Harmony and Dissent: Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Toronto: Wilfrid Laurier University Press, 2008.
- EIZYKMANN, Claudine. *La jouissance-cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nélson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

- FERENDELES, Andrea. “*Cabezas cortadas: l’accumulazione dei dubbi*”. *Filmcritica*, ano XX, n. 209, set. 1970.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.
- FERREIRA, Alexandre Figueiroa. *La vague du Cinema Novo em France fut-elle une invention de la critique?*. Paris: L’Harmattan, 2000.
- FERRERO, Adelio. “*Antonio das Mortes*”. *Cinema Nuovo*, ano XIX, n. 203, jan.-fev. 1970.
- \_\_\_\_\_. “La conquista dell’identità”. *Cinema e Cinema*, ano 2, n.5, out./dez. 1975.
- FERRO, Marc. “En URSS, au temps de la guerre froide”. *Manières de voir*, n. 88, ago./set. 2006.
- FILINTO, Erick. “O espectro na sala de jantar: as imagens e o imaginário tecnológico da fantasmagoria”. In: *Imagem (ir)realidade: comunicação e cibernídia*. ARAÚJO, Denise Correa (Org.). Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.
- FINETTI, Ugo. “Critica marxista e fautrice durante il neorealismo”. *Cinema Nuovo*, ano XXIII, n. 232, nov./dez. 1974.
- FIRK, Michèle. “Cinéma et politique 2”. *Positif*, n. 34, maio 1960.
- FOFI, Goffredo. “Alla ricerca del positivo”. *Ombre rosse*, n. 8, dez. 1969.
- \_\_\_\_\_. *Amos y siervos en el cine: el caso italiano*. Buenos Aires: Schapire, 1974.
- FONT, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.
- FRODON, Jean-Michel. *L’Âge moderne du cinéma français, de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Flammarion, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La projection nationale, cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GASIOREK, A. *Post-War British Fiction: Realism and After*. Londres: Edward Arnold, 1995.
- GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural de 1950 a 1978*. Rio de Janeiro: Embrafilme/DAC, 1982.
- \_\_\_\_\_. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.
- GILI, Jean. G. “Tonnerre sur Brésil”. *Cinéma 70*, n. 149, set./out. 1970.

- \_\_\_\_\_. “Fantastique, magie et réalité dans l’oeuvre de Ruy Guerra”. *Études cinématographiques*, n. 93-96, 1973.
- GOMES LEITE, Maurício. “Tropicália”. Caderno B, *Jornal do Brasil*, jan. 1968.
- GRANDE, Maurizio. *Eros e politica: sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, Paolo e Vittorio Taviani*. Siena: Protagon Editori Toscani, 1995.
- GRILO, João Mário. *A ordem no cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio d’Água, 1997.
- HEATH, Stephen. *Questions of Cinema*. Londres: Macmillan, 1981.
- \_\_\_\_\_. *The Sexual Fix*. Londres: Macmillan, 1990.
- HEATH, Stephen; DE LAURETIS, Teresa (Ed.). *The Cinematic Apparatus*. Londres: Macmillan, 1980.
- HENNEBELLE, Guy. “La décennie prodigieuse (1960-1970). Petit bilan de dix ans de cinéma mondiale”. *Ecran 72*, n. 9 e 10, nov./dez. 1972.
- HUBERT-LACOMBE, Patricia. *Le cinéma français dans la guerre froide. 1946-1956*. Paris: L’Harmattan, 1996.
- IOTMAN, Iouri. *Esthétique et sémiotique du cinema*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *D’une image a l’autre. La représentation dans le cinéma d’aujourd’hui*. Paris: Denoël/Gonthier, 1982.
- JABOR, Arnaldo. “Eu queria filmar a beleza trágica da miséria”. *O Globo*, 29 out. 1996.
- JOHNSON, Randal. *Cinema Novo X 5: Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin: University of Texas Press, 1984.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Ed.). *Brazilian Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Nova York: Oxford University Press, 1965.
- LANDY, Marcia. *Film, Politics, and Gramsci*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Gramsci, Sembène and the Politics of Culture”. In: *Understanding Film: The Marxist Perspectives*. WAYNE, Mike (Ed.). Londres: Pluto Press, 2005.
- LARA, Fernando. “Pesaro ano IV à procura de uma nova dialética”. In: *Novo cinema, Cinema Novo 2*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinéma et Idéologie*. Paris: Éditions Sociales, 1971.

- LEBLANC, Gérard. "Sous la représentation, le cinéma". In: *Les années pop. Cinéma et politique: 1956-1970*. Paris: Bibliothèque Centre Pompidou, 2001.
- LIMA JUNIOR, Walter. "Cabra marcado para morrer: o cinema cúmplice da vida de Eduardo Coutinho". *Filme Cultura*, n.44, abr./ago. 1984.
- LUSNICH, Ana Laura (Org.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- MACIEL, Katia. *Poeta, herói, idiota: o pensamento de cinema no Brasil*. Rio de Janeiro: Rios Silenciosos, 2000.
- MALTBY, Richard. *Hollywood Cinema: An Introduction*. Cambridge: Blackwell, 1995.
- MARCORELLES, Louis. "Le Cinema Novo brésilien". *Jeune Cinéma*, n. 12, fev. 1966.
- \_\_\_\_\_. *Éléments pour um Nouveau Cinéma*. Paris: Unesco, 1970.
- MARTIN, Marcel. "Les voies de l'authenticité". *Cinéma 66*, n. 104, mar. 1996.
- \_\_\_\_\_. "Le bruit et le fureur". *Cinéma 68*, n. 125, abr.1968.
- \_\_\_\_\_. *Le cinéma soviétique: de Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1993.
- MCCABE, Colin. "Realism and Cinema: Notes on Some Brechtian Thesis". *Screen*, v. XV, n. 2, verão 1974.
- MCCONNELL, Frank. *The Spoken Seen: Film & The Romantic Imagination*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- MEDICI, Antonio; MORBIDELLI, Mauro; TAVIANI, Ermanno. *Il PCI e e o il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*. Roma: Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, 2001.
- MELLO E SOUZA, Cláudio. "Tentativa de um cinema brasileiro: a propósito de Rio zona norte". *Revista do Livro*, ano III, n. 9, mar. 1958.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MIRANDA, Luiz F.A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Art Editora, 1990.
- MONTEIRO, José Carlos. "Nelson Pereira dos Santos: realismo senza frontiere". In: *XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Quaderno n.65. Pesaro, Itália, 1975.
- \_\_\_\_\_. *80 Ans du Cinéma Brésilien*. Paris: Cinémathèque Française; Rio de Janeiro: Embrafilme,
- \_\_\_\_\_. "Lampi nelle tenere". In: *Bye bye Brasile. Il cinema brasiliano fra tradizione e rinnovamento, 1970-1988*. CAPRARA, Valerio; NORCI, Francesco; RANVAUD, Donald (org.). Florença: La Casa Usher, 1988.

- \_\_\_\_\_. *História visual do cinema brasileiro*. São Paulo: Atração/Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- MONTEIRO, Ronald F. “Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo”. In: *Anos 70 – Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.
- MORIN, Edgar. *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*. Paris: Éditions de Minuit, 1956.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)”. *Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n. 28, 2001*
- NARBONI, Jean. “Les futurs antérieurs”. In: *Les années pop. Cinéma et politique: 1956-1970*. Paris: Bibliothèque Centre Pompidou, 2001.
- NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis, RJ.; Vozes, 1966.
- \_\_\_\_\_. “Um filme esquecido: Rio zona norte”. *Filme Cultura*, n. 28, fev. 1978.
- NICHOLS, Bill. *Ideology and the image*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- NOGUEZ, Dominique. *Le Cinéma autrement*. Paris: UGE, 1972.
- ORR, John. *The Art and Politics of Film*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.
- ORTIZ, José Mário. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- PARANAGUÁ, Paulo Henrique (Org.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Pompidou.
- PASOLINI, Pier Paolo. “Le ambigue forme della ritualità narrativa”. *Cinema Nuovo*, ano XXIII, n. 231, set./out. 1974.
- \_\_\_\_\_. *Empirismo eretico*. 3ª ed. Milão: Garzanti, 2000.
- PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PEREIRA DOS SANTOS, Nelson. *Manifesto por um cinema popular*. Depoimento a Marcelo Beraba. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro/Cineclubes Macunaíma/Cineclubes Glauber, 1975.
- \_\_\_\_\_. Entretien avec Federico de Cardenas et Max Tessier. *Études cinématographiques*, n. 93-96, “Le “cinema nôvo” brésilien” 1. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1972.
- PEIXOTO, Fernando. “La difficile résistance d’un cinéma critique”. *Positif*, n. 164, dez. 1974.

- PIERRE, Sylvie. “Poétique et politique”. *Cahiers du Cinéma*, n. 190, mai. 1967.
- \_\_\_\_\_. *Glauber Rocha*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.
- PINES, Jim; WILLEMEN, Paul. *Questions of Third Cinema*. Londres: BFI, 1989.
- PIVASSET, Jean. *Essais sur la signification politique du cinéma*. Paris: Cujas, 1971.
- PLEYNET, Marcellin; THIBAUDEAU. “Economique. Idéologique. Formel”. Entretien réalisé par Gérard Leblanc. *Cinéthique*, n. 13, s/d./
- PRÉDAL, René. “Le cinéma novo, esthétisme et réalisme”. *Image et son – La revue du cinéma*, n. 218, jun./jul. 1968.
- \_\_\_\_\_. “Une tradition populaire vivante ou l’esthétique de la révolte”. In: *Études cinématographiques*, n. 93-96, “Le “cinema nôvo” brésilien” 1. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1972.
- PUPPO, Eugenio; HADDAD, Vera (Org.). *Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. Rio de Janeiro: CCBB, 2001.
- RAMONET, Ignacio. *Propagandas silenciosas: massas, televisão, cinema*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- \_\_\_\_\_. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1983.
- ROCHA, Glauber et al. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- RODOWICK, D.N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- ROSEMBAUM, Jonathan. *Movies as Politics*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. “Partido Comunista, cultura e política cultural”. Tese de Doutorado. FFLCH, Universidade de São Paulo, 1986.
- RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. *Camera Politica: the Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- SALEM, Helena. *Leon Hirschman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

- SALLES, Fritz Teixeira. “A revisão do método crítico: conteúdo e forma no cinema”. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 4, jul. 1954, e n. 5, ago. 1954.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de cinema no suplemento literário*. 2 v. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SGANZERLA, Rogério. *Tudo é Brasil: fragmentos da obra literária*. IGNEZ, Helena; DRUMMOND, Mário (Org.). Joinville, SC.: Letradágua, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Encontros*. Roberta Canuto (Org.). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- SIQUEIRA, Cyro. “A revisão do método crítico”. *Revista de Cinema*, n. 1. 1954.
- SOLANAS, Fernando E.; GETTINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier-Montaigne, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Esthétiques de l'audiovisuel*. Paris: Nathan, 1992.
- STAM, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Reflexivity in film and literature: from Dom Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Film Theory: An Introduction*. Malden, MAS.: Blackwell, 2000.
- STEVEN, Peter (Ed.). *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema*. Nova York: Praeger, 1985.
- TAYLOR, Richard. *The Politics of Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- TERMINE, Liborio. *Problemi di critica e metodologia del cinema*. Turim: Tirrenia-Stampatori, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Immagine e rappresentazione*. Turim: Texto & Immagine, 2002.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Os inconfidentes”. *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, 1972.

- TURVEY, Malcolm. *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Nova York: Oxford University Press, 2008.
- VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002.
- VALIM, Alexandre Busko. “Política no escurinho do cinema”. *Leituras da História*, ano II, n. 3., 2009.
- VIANY, Alex. “O realismo socialista no cinema e a revisão do método crítico”. *Revista de Cinema* n. 3, Belo Horizonte, jun. 1954.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- \_\_\_\_\_. “Duas histórias do Nordeste seco”. *Leitura*, n. 74, ago. 1963.
- \_\_\_\_\_. *O processo do Cinema Novo*. AVELLAR, José Carlos (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e cinema carioca (1930-1955)”. In: *História do cinema brasileiro*. RAMOS, Fernão (Org.). São Paulo: Art Editora, 1990.
- \_\_\_\_\_. “From *High Noon* to *Jaws*: Carnival and Parody in Brazilian Cinema”. In: *Brazilian Cinema*. JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Ed.). Nova York: Columbia University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Lessons from the Past: The Carnavalesque and the Avant-Garde”. In: *Cinema Novo and Beyond*. VIEIRA, João Luiz (Ed.). Nova York: The Museum of Modern Art, 1998.
- VILA, Santiago. *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madri: Cátedra, 1997.
- ZIMMER, Christian. *Cinéma et politique*. Paris: Seghers, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Procès du spectacle*. Paris. 1977.
- WALLTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundation of the Representational Arts*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1990.
- WARSHOW, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Nova York: Atheneum, 1972.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WAYNE, Mike. *Political Film: the Dialectics of Third Cinema*. Pluto Press, 2001.
- WILLIAMS, Christopher (Ed.). *Realism and the Cinema*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980.

WILLEMEN, Paul. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

WOLFF, Janet. *The Social Production of Art*. 2<sup>a</sup> ed. Nova York: New York University Press, 1993.

WOLLEN, Peter. *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. Londres: Verso, 1982.

\_\_\_\_\_. *Paris Hollywood: Writings on Film*. Londres: Verso, 2002.

WOOD, Robin. *Personal Views: Explorations in Film*. Londres: Gordon Fraser, 1976.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

**FILMOGRAFIA**

Principais títulos examinados

Agulha no palheiro (Alex Viany, 1952)

Aleluia, Gretchen (Sylvio Back, 1975-76)

Amuleto de Ogum (Nelson Pereira dos Santos, 1974)

Ana, episódio de A rosa dos ventos (Alex Viany, 1955)

O bandido da luz vermelha (Rogério Sganzerla, 1968)

Bar Esperança, o último que fecha (Hugo Carvana, 1982)

Barravento (Glauber Rocha, 1960-61)

O bravo guerreiro (Gustavo Dahl, 1968)

Brasil ano 2000 (Walter Lima Júnior, 1968)

Bye-bye Brasil (Carlos Diegues, 1979)

Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984)

Os cafajestes (Ruy Guerra, 1961)

O canto do mar (Alberto Cavalcanti, 1953)

O capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil (Antonio Calmon, 1970)

Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1963)

Os deuses e os mortos (Ruy Guerra, 1970)

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (Glauber Rocha, 1968)

O desafio (Paulo Cesar Saraceni, 1965)

Os deuses e os mortos (Ruy Guerra, 1970)

Di (Glauber Rocha, 1977)

Eles não usam Black-tie (Leon Hirszman, 1981)

Extremos do prazer (Carlos Reichenbach, 1983)

Os fuzis (Ruy Guerra, 1963)

Ganga zumba, rei dos Palmares (Carlos Diegues, 1963)

Os herdeiros (Carlos Diegues, 1968-69)

A hora e a vez de Augusto Matraga (Roberto Santos, 1965)

Fome de amor (Nelson Pereira dos Santos, 1968)

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia (Hector Babenco, 1977)

Idade da Terra (Glauber Rocha, 1978-80)

Os inconfidentes (Joaquim Pedro de Andrade, 1972)

Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)

A margem (Ozualdo Candeias, 1967)

Matou a família e foi ao cinema (Júlio Bressane, 1969)

Memórias do cárcere (Nelson Pereira dos Santos, 1984)

A opção ou as rosas da estrada (Ozualdo Candeias, 1981)

Porto das caixas (Paulo Cesar Saraceni, 1962)

Proezas de Satanás na vila do Leva-e-Traz (Paulo Gil Soares, 1967)

Rainha diaba (Antonio Carlos Fontoura, 1974)

Rio 40 graus (Nelson Pereira dos Santos, 1954)

Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957)

Rua sem sol (Alex Viany, 1953)

São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)

Seara vermelha (Alberto D'Aversa, 1963)

Sexta-feira da Paixão, sábado de Aleluia, episódio de América do Sexo (Leon Hirszman, 1969)

Terra em transe (Glauber Rocha, 1967)

Terra sem deus (José Carlos Burle, 1962-63)

Triste trópico (Arthur Omar, 1974)

Vida provisória (Maurício Gomes Leite, 1969)

Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)

Vinte e quatro anos de luta (Ruy Santos, 1945)

Xica da Silva (Carlos Diegues, 1975-76)