

Luís Fernando Amâncio Santos

AÇÃO, LOGO, CINEMA: O ENGAJAMENTO POLÍTICO DO MOVIMENTO DE
CINEMA NOVO A PARTIR DE SUA PRODUÇÃO ESCRITA E DO FILME
“GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO” (1963)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientador: João Pinto Furtado

2012

Ação, logo, cinema: o engajamento político do movimento de Cinema Novo a partir de sua produção escrita e do filme “Garrincha, Alegria do Povo” (1963).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Pinto Furtado (Orientador – UFMG)

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta (UFMG)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)

Prof. Dr. Luiz Carlos Villalta (Suplente – UFMG)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação de História da UFMG e à Capes, que me concedeu bolsa de estudos de mestrado. Esse apoio foi fundamental. Espero que a presente dissertação cumpra a função de dizer, na proporção merecida, meu “muito obrigado”.

Agradeço ao professor João Pinto Furtado, pela orientação nos últimos anos e, sobretudo, por ter acreditado nesse projeto, mesmo quando ele ainda era apenas um emaranhado de divagações.

Aos professores do PPGH-UFMG sou grato pelo acompanhamento nos últimos anos, na graduação e no mestrado. Dentre eles, um agradecimento especial aos professores Luiz Carlos Villalta e Priscila Carlos Brandão, que me orientaram na iniciação científica. No mestrado, contei com diálogos bastante produtivos com os professores Rodrigo Patto Sá Motta e Regina Horta Duarte, que estiveram presentes no meu exame de qualificação. As contribuições deles foram fundamentais nessa etapa final da pesquisa.

Aos colegas da pós-graduação, que inúmeras vezes me ouviram falar sobre esse projeto, também agradeço. Durante a elaboração desse trabalho, tive a felicidade de contar com a interlocução de alguns deles, o que foi muito enriquecedor. Por isso, muito obrigado aos amigos Lucas Mendes Menezes, Lorena Lopes Costa, Lucas “Barrão” Pereira e Emily Joyce.

Tive a oportunidade de ofertar uma disciplina optativa no Departamento de História em 2011, como estágio docente. A experiência foi muito importante para minha formação. Agradeço aos alunos pelo interesse demonstrado em todo o curso, o que foi um estímulo no período de elaboração do texto da dissertação.

Por fim, gostaria de registrar minha gratidão à Dirce, minha mãe, Angélica, minha irmã (que gentilmente fez a revisão deste texto), e Luciana, minha namorada. Muito obrigado, acima de tudo, por me suportarem – e a ambiguidade aqui não é acidental. Dedico a elas o que houver de mérito nessa dissertação.

RESUMO

A presente dissertação discute o movimento de Cinema Novo e sua relação com o engajamento político nos anos 1960. Isso é feito em três capítulos. O primeiro estabelece um panorama sobre o movimento, situando-o na história do cinema brasileiro e identificando suas principais características. No capítulo seguinte, inicia-se a análise de fontes primárias. Nele são abordados textos escritos pelos diretores cinemanovistas e publicados em livros e periódicos, nos quais são definidas as principais aspirações do movimento. Nesses discursos, pode-se observar a importância do engajamento para esses cineastas. No vocabulário dos autores, era constante a presença de conceitos marxistas e temas de esquerda que estavam em voga. Para eles, a estética legítima era aquela politizada. No terceiro capítulo, o tema de análise é o documentário *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade. O filme, que tem o futebol e o ídolo do Botafogo como temas, faz uma leitura crítica, sobretudo, da relação entre o torcedor e os políticos com o esporte. Tomando o longa-metragem como exemplo, pode-se observar as estratégias do Cinema Novo de, em seus filmes, propagar ideias nas quais se apoiava o movimento.

Palavras-chave: cinema, política, Cinema Novo, futebol, Joaquim Pedro de Andrade, “Garrincha, Alegria do Povo”

RÉSUMÉ

Cette thèse-ci analyse le mouvement Cinéma Nouveau et son rapport avec l'engagement politique dans les années 1960. Cela s'est fait en trois chapitres. La première partie donne un aperçu du mouvement, en le plaçant dans l'histoire du cinéma brésilien et en identifiant ses principales caractéristiques. Le chapitre suivant est dédié à l'analyse de sources primaires, des textes écrits par les réalisateurs cinémanovistas et publiés dans des livres et des revues, dans lesquelles ils définissent les principales aspirations du mouvement. Dans ces discours, on peut observer l'importance de l'engagement de ces metteurs-en-scène. Dans le vocabulaire des auteurs, il était présent constamment des concepts marxistes et des thèmes « de la gauche » qui étaient en vogue. Pour eux, l'esthétique légitime c'était laquelle politisée. Dans le troisième chapitre, l'objet de réflexion c'est le documentaire *Garrincha, Joie du Peuple* (1963), de Joaquim Pedro de Andrade. Le film, qui a l'idole de Botafogo et le football comme des thèmes, fait une lecture critique, en particulier sur la relation entre les fans et les politiciens chez le sport. Prenant le film comme d'exemple, on peut observer les stratégies des réalisateurs du Cinéma Nouveau, qui, dans ses films, propageaient des idées dans lesquelles ils croyaient.

Mots clés : cinéma, politique, Cinéma Nouveau, football, Joaquim Pedro de Andrade, « Garrincha, Joie du Peuple »

SUMÁRIO

Introdução.....	07
Capítulo 1 – Por um cinema revolucionário: engajamento e Cinema Novo.....	28
1 - O Cinema Novo Brasileiro.....	28
1.1 - A herança.....	28
1.1.2 - O movimento.....	32
1.1.3 - Características do Cinema Novo.....	42
1.2 – Os cinemanovistas e a política.....	51
1.2.1 - O Conceito de Intelectual.....	51
1.2.2 – Cineastas engajados.....	55
Capítulo 2 - A militância escrita: os textos de Glauber Rocha e a <i>Revista Civilização Brasileira</i>	63
2. 1 - Glauber Rocha.....	63
2.1.1 - <i>Revisão Crítica do Cinema Brasileiro</i>	64
2.1.2 - <i>Revolução do Cinema Novo</i>	73
2.2 - <i>Revista Civilização Brasileira</i>	77
2.2.1 - Conversas com Alex Viany.....	79
2.2.2 - Gustavo Dahl.....	90
2.3 – Diálogos com discursos de esquerda.....	96
2.3.1 – Alienação.....	96
2.3.2 - Fazer revolução.....	100
Capítulo 3 - O engajamento estético em análise: o caso <i>Garrincha, Alegria do Povo</i> (1963).....	106
3.1 – O Filme.....	106
3.1.1 – Joaquim Pedro de Andrade: a trajetória até <i>Garrincha</i>	106
3.1.2 – O futebol no cinema brasileiro.....	108
3.1.3 – O projeto <i>Garrincha, Alegria do Povo</i>	111
3.1.4 – <i>Garrincha, Alegria do Povo</i>	113
3.1.5 - A recepção na crítica.....	134
3.2 - <i>Garrincha</i> e a verdade.....	141
3.2.1 – O cinema verdade/ direto.....	141
3.2.2 - O cinema direto/ verdade no Brasil.....	143
3.2.3 - <i>Garrincha, Alegria do Povo</i> : um filme de cinema direto?.....	147
3.2.4 - A verdade na história/ a verdade do Cinema Novo.....	151
Considerações Finais.....	161
Bibliografia.....	165

Introdução

“Marcado pelo seu tempo, o jovem cinema brasileiro é necessariamente político. A luta apenas começa. Num país como o nosso, tudo está por fazer. Entre nós, uma dor moral e social permanece e aumenta. Num país de conflitos, viver significa agir: logo, cinema”. (Narrador de “Cinema Novo¹”)

Quando surgiu, o cinema impressionava como atração técnica. O século XIX foi pródigo em invenções, que formavam na modernidade o seu sentimento de progresso. A humanidade criava mecanismos para proporcionar o próprio conforto, moldava o mundo ao seu gosto como nunca antes.

O cinema era parte disso. Capturava o mundo em movimento. Projetava o cotidiano e mesmo o irreal para uma plateia de curiosos. O progresso movia-se diante dos espectadores, em imagens animadas projetadas em uma tela.

Vieram as cores, o som, as grandes obras, os efeitos especiais, as estrelas, o 3D. O cinema nunca foi estático. Ele foi, em diversos momentos, arte, indústria do entretenimento, captura do real, programa social, alienador de massas... Inúmeros rótulos foram aplicados a ele nesse mais de século de existência. Porém, para a historiografia, antes de qualquer classificação, o cinema deve ser entendido como objeto da história. Em sua tarefa de interpretar o passado, ignorar a força das imagens em movimento, seja pelo que elas mostram ou pelos significados aplicados a elas, não é uma opção para o historiador contemporâneo.

Ao menos não deveria ser. É verdade que o cenário atual é positivo às pesquisas que utilizam o cinema como fonte e como problema. O número de trabalhos é crescente, enquanto as resistências acadêmicas, que outrora eram um grave empecilho ao desconsiderar o objeto, não se fazem mais efetivas.

Todavia, ainda existem desafios, que passam pela formação do historiador. A análise de imagens e, nesse caso, de imagens em movimento, é uma faculdade que continua fora do tradicional habitat do profissional de história. Desenvolver sua leitura, utilizar uma fonte que registra muitas vezes com o propósito primeiro de entreter e que costuma ser uma obra coletiva, são algumas das dificuldades que o historiador de “cinema-história”² encontra em seu ofício.

¹ *Cinema Novo* é um documentário de 1967, produzido por uma TV alemã ZDF e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. Seu título original é *Improviert und Zielbewusst*.

² Seguindo Marc Ferro, utilizaremos essa expressão para designar os estudos sobre as relações entre cinema e história.

Portanto, é preciso observar que esses desafios são a primeira motivação desta pesquisa. Nossa intenção é contribuir, mesmo que humildemente, para essa renovação em andamento na historiografia. Renovação pautada na ampliação do leque de fontes/testemunhas para a representação do passado e na busca por uma interdisciplinaridade que só tende a fortalecer a história.

Entendemos que a consolidação de um aporte teórico-metodológico se dá progressivamente, com o acúmulo de experiências e, conseqüentemente, de trabalhos. É dessa forma que pretendemos colaborar, fazendo parte da trajetória das pesquisas de “cinema-história”, reforçando algumas soluções e somando algo, se possível.

Com esse propósito, o objeto original desta dissertação foi a análise da representação do futebol em *Garrincha, Alegria do Povo* (1963, Joaquim Pedro de Andrade). O filme, produzido por Luís Carlos Barreto e Armando Nogueira, parte do foco sobre o folclórico jogador botafoguense para expandir uma reflexão sobre o futebol no Brasil. Chamou a nossa atenção o tom pessimista desta empreitada. O esporte, febre no país que acabara de ser bicampeão mundial, e Garrincha, atleta cujo estilo de jogo eleva a prática futebolística ao seu máximo potencial lúdico, são mobilizados na formação de um triste panorama. O futebol é a alegria de um povo que não tem muito mais para lhe proporcionar conforto.

O filme expõe um aparente desencontro em relação à euforia vivida no Brasil em relação ao esporte, com as conquistas recentes e a já alcançada posição de paixão nacional. Foi o que nos motivou a procurar explicações.

Estas, nós as encontramos ao desenvolver um estudo mais atento sobre o Cinema Novo. Se a representação crítica do futebol destoava da maior parte dos discursos a seu respeito no país, ela tem enorme coerência em relação ao movimento. Sua proposta era produzir filmes questionadores, que fossem ao encontro da realidade brasileira, considerada dura demais para ser captada pelas cinegrafias anteriores. Os cinemanovistas queriam retratar o Brasil sem maquiá-lo, apreendendo em sua fotografia o sol devastador do sertão, as falas populares genuínas e a relação violenta entre as classes sociais.

A cultura popular era colocada como protagonista das películas. Daí um interesse por representar o povo, em suas atividades econômicas, seu cotidiano e sua história. E em suas práticas, dentre as quais, o futebol. Todavia, em sua visão do popular, o Cinema Novo deixava transparecer o seu projeto para ele. Pretendia-se mover o “povo” à ação, tanto pelo conteúdo como pela linguagem incômoda dos filmes, muitas vezes em narrativa descontínua. Ao quebrar com o modelo de cinema com o qual os espectadores estariam familiarizados, os filmes seriam, para os cinemanovistas, um primeiro impulso. Forma e conteúdos

revolucionários. De modo que o futebol, mostrado com uma ótica menos otimista e não calcada nos resultados em campo, seria uma maneira de estimular os espectadores a questionar os seus hábitos.

Pensar nessa lógica dentro do movimento que torna plausível o discurso de *Garrincha, Alegria do Povo* em 1963, nos fez expandir nosso objeto. Por isso, nossa pesquisa ampliou seu problema para as estreitas relações entre cinema e política no Cinema Novo brasileiro – o que não se dava de maneira simples. Mais do que ser um cinema que se queria político, era um cinema que resultava da política – pois parte do que nele é aclamado são seus temas, consequência do engajamento de seus diretores. E, em um terceiro viés, é um cinema que age politicamente.

Nesse aspecto, é importante ressaltar que o conteúdo político dos filmes do Cinema Novo é explícito. O tratamento de temas sociais, a representação das classes populares, a procura pela identidade nacional e mesmo a forma como alguns acontecimentos repercutem na sua produção, caso do Golpe de 1964, deixam clara a politização do movimento. Esse conteúdo das películas cinemanovistas é bem abordado. Nesse aspecto, temos como referência os estudos clássicos de Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, com leituras fundamentais do movimento³.

Há uma confluência inevitável de dois aspectos na análise da obra de Cinema Novo. Junto ao elogio da linguagem, da estética do movimento, transgressora da narrativa clássica norte-americana e alinhada à renovação que se estabelecia no cinema europeu, há a ênfase do conteúdo político dos filmes, com posições sobre a situação social e de identidade do Brasil. São dois aspectos, de fato, indissociáveis ao se refletir sobre o movimento. O viés político era reivindicado por seus diretores e reconhecido pelos seus interlocutores.

O estudo de Alexandre Figuerôa em *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França* é um bom exemplo disso. Ao analisar as reações da crítica especializada francesa ao Cinema Novo, o autor observa a forma como os periódicos daquele país louvaram o movimento justamente por sua postura crítica diante do subdesenvolvimento. “Reagrupando os numerosos artigos cujo tema principal é o cinema político, não é difícil mostrar, por exemplo, que todas as revistas conservaram o Cinema Novo como modelo do cinema revolucionário” (FIGUERÔA, 2004, p. 100).

³ Pensamos aqui, mais especificamente nos livros *Brasil em Tempo de Cinema* (2007) e *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), de Jean Claude Bernardet, e *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome* (1983), *Alegorias do Subdesenvolvimento* (1993) e *Cinema Brasileiro Moderno* (2006).

A forma como o Cinema Novo trata a política em seus filmes é algo pelo qual passaremos, obviamente. Porém, pretendemos fazê-lo observando esses diretores a partir do conceito de culturas políticas. Utilizando, principalmente, os autores Serge Berstein e Rodrigo Patto Sá Motta, acreditamos que esse conceito nos ajuda a pensar esses filmes e sua representação de teor marxista em alguns temas. Uma cultura política engloba tanto a adesão consciente a uma ideologia quanto uma comunhão de valores morais e sensibilidades que extrapolam o racional. Assim, acreditamos que a produção do Cinema Novo pode ser observada para além das escolhas individuais dos seus diretores, que não devem ser ignoradas, mas postas em diálogo com uma abordagem que diz sobre o grupo ao qual eles pertenciam e os sentimentos que compartilhavam. Afinal, estamos tratando de um período de efervescência no campo da cultura, quando a juventude engajava-se por mudanças nos âmbitos cultural, social e político. Esses temas presentes nos filmes cinemanovistas são, também, uma expressão de sua identidade política.

Pensando-o como “prática social”, não podemos ignorar a importância do cinema na difusão e mediação de ideias⁴. O ato de escolher um filme e o nível de envolvimento que se tem com o cinema (as relações vão desde tomá-lo como entretenimento circunstancial até participar de cineclubes e escrever críticas, suscitar debates) dizem muito sobre o indivíduo. Como afirma Graeme Turner, “assistir a um filme pode tornar-se uma declaração de membro de uma cultura” (TURNER, 1997, p. 102).

Embora os filmes do Cinema Novo não tenham atingido o gosto de multidões, sua influência nos meios intelectuais era enorme. Sobre o poder de produzir cinema nos anos 1960, Marcelo Ridenti afirma:

Em contraste com seu limitado êxito de público, a influência do Cinema Novo no meio intelectualizado era tamanha que se constituía como pólo imantador para artistas e intelectuais de esquerda de outras áreas, os quais por vezes pensaram em ser cineastas, chegando mesmo a realizar filmes. (RIDENTI, 2000, p. 91)

É o que possibilitou o trecho extraído do documentário *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro, presente no início desta introdução. “Num país de conflitos, viver significa agir. Logo, cinema”. Entendia-se que os filmes eram uma forma de conscientizar os espectadores de que,

⁴ Nesse aspecto, vale lembrar da importância que Habermas destaca nas mídias (embora ele se direcione mais à imprensa) na formação da esfera pública, mediadora entre opinião e o Estado. “Uma imprensa que se desenvolvia a partir da politização do público e cuja discussão ela apenas prolongava continuou a ser por inteiro uma instituição deste mesmo público: ativa como uma espécie de mediador e potenciador, não mais apenas um mero órgão de transporte de informações e ainda não um instrumento da cultura consumista”. (HABERMAS, 1984, p. 215-216)

ao serem informados sobre o que era exposto acerca do Brasil, deixariam sua inércia. O cinema era, portanto, uma ação.

A atividade do Cinema Novo se dá ao longo da década de 1960. A aproximação dos cineastas, o envolvimento com cineclubes e as primeiras experiências na realização de filmes aconteceram na segunda metade dos anos 1950. Porém, a efetivação das ambições do grupo enquanto movimento se dá, basicamente, com os curtas-metragens *Pátio* (1959, Glauber Rocha) e *Arraial do Cabo* (1960, Paulo César Saraceni), os primeiros exibidos para um público maior.

Durante essa década, acontece o reconhecimento internacional do Cinema Novo, sendo o próprio *Arraial do Cabo* seu primeiro filme premiado em festivais europeus. Eventos políticos, principalmente o Golpe de 1964, influenciam a cinegrafia do movimento, que teve sua liberdade de expressão limitada com o endurecimento da censura e as represálias policiais. Nesta pesquisa entende-se que, no fim da década, o movimento deixa de existir. Os diretores prosseguem com suas carreiras, muitas vezes ainda mobilizando a definição de Cinema Novo. Todavia, não havia mais a coesão de grupo de outrora, sendo que alguns dos cineastas inclusive deixaram o país.

Fica, então, assim definido o nosso recorte temporal: entre o ano de 1959, quando se dá o episódio do “Manifesto Bola-Bola” (presente no Capítulo 1), e o movimento começa a se organizar e a ser reconhecido como tal; e 1970, quando Glauber Rocha, diretor mais emblemático do Cinema Novo, deixa o Brasil para filmar em outros países. Entretanto, é importante ressaltar que determinados momentos nesse recorte serão mais enfatizados, devido à escolha das fontes analisadas.

Observações teórico-metodológicas

Durante algum tempo, os estudos de história ignoraram a possibilidade de incorporar o cinema. Tal postura não deve causar espanto, se pensarmos que, enquanto os irmãos Lumière projetavam seus primeiros filmes, a história vivia a supremacia do que chamamos de Escola Metódica, privilegiando os documentos oficiais e as fontes escritas. Para seus autores, que se apropriaram do pensamento histórico de L. Von Ranke, a história deveria ser uma ciência objetiva, excluindo lidar com o passado de modo subjetivo ou especulativo. O modo de cumprir adequadamente essa reconstituição se daria através do recolhimento de dados em documentos escritos e voluntários.

A oposição aos metódicos e o seu restrito campo documental veio na forma da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch, professores na Universidade de Estrasburgo. Com uma proposta interdisciplinar de que a história não deveria ser exclusivamente política, a Escola dos *Annales* trouxe uma abertura para a diversidade de fontes que, posteriormente, permitiu que os filmes pudessem ser apropriados pelo conhecimento histórico.

Ainda assim, os estudiosos de história demoraram a ter interesse pelo cinema. Tal valorização, seguida de uma série de trabalhos e debates a esse respeito, se deu há quatro décadas. Embora se possam identificar trabalhos anteriores, por sua importância e maior disseminação, é preciso tomar como “texto fundador” o capítulo “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, de Marc Ferro. A publicação desse capítulo na coletânea *História: Novos Objetos*, em 1976, organizada por Pierre Nora e Jacques Le Goff, é emblemática. A disciplina estava atenta para novas abordagens e o cinema apresentava-se como uma delas.

Nesse texto, Ferro empreende uma discussão justamente sobre a distância entre cinema e história. Para ele, a explicação está nas mudanças pelas quais passou a historiografia. No início do século, envoltos pelos princípios do nacionalismo, os historiadores engajavam-se em suas narrativas das glórias da nação. O cinematógrafo, divertindo um público curioso e desqualificado, não entrava no leque de fontes para a construção dessa história. Porém, na medida em que os objetivos historiográficos vão se libertando de temas cívicos, ocorre a natural renovação das fontes. As imagens captadas pelas lentes do cinema apresentam possibilidades valiosas em um exame mais aprofundado de determinadas instituições, o que Ferro explora em três exemplos (filme ficcional, filmes propaganda e de atualidades) sobre a União Soviética.

É nesse período que o cinema passa a ser mobilizado como fonte/objeto da história. Um processo que ainda busca consolidação, tanto em seus referenciais teórico-metodológicos, quanto na ocupação de espaço no debate acadêmico. Mas, sem dúvida, estudar cinema-história não é mais fazer parte da marginalidade.

O cinema como documento

O cinema como documento foi o primeiro interesse dos historiadores e, de fato, é anterior aos trabalhos de Marc Ferro. Ainda no princípio do século, já existia uma preocupação no arquivamento de filmes, principalmente os chamados cinejornais. A câmera é tomada como testemunha ocular, registrando eventos fundamentais da história. Os mais ingênuos ressaltavam o processo objetivo, um registro da realidade como ela se apresenta. A

história captada pelas câmeras de cinema o seria com uma fidedignidade que nenhuma outra fonte poderia apresentar⁵.

Todavia, a ingenuidade não perdura diante dos questionamentos a respeito de possíveis manipulações. A adulteração de imagens, além do perigoso poder da edição, fazem com que os historiadores precisem, acima de tudo, de desconfiar das imagens. Nem sempre o que parece acontecer em um filme aconteceu daquela maneira, ou sequer aconteceu. Tomar as imagens acreditando exclusivamente no que elas apresentam pode levar o historiador a cometer erros.

O cinema como documento, entretanto, não se restringe aos documentários. Uma das importantes contribuições de Marc Ferro é utilizar filmes ficcionais em suas pesquisas. Esse gênero seria o mais permissivo à “contra-análise”, aludida em sua obra supracitada. No ambiente ficcional, portanto aparentemente sem compromissos com a apreensão do “real”, há o espaço para informações que “escapam”, revelando o que não seria demonstrado racionalmente.

A câmera revela o funcionamento real daquela [a sociedade], diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus *lapses*. É mais do que é preciso para que, após a hora de desprezo, venha a da desconfiança, do terror. (FERRO, 1987, p. 202)

Sua análise de *Dura Lex* (1925, Kulechov) é exemplar. O diretor, adaptando o romance *O Imprevisto*, de Jack London, faz alterações no roteiro original que, de certa forma, aludem ao seu presente na União Soviética, ainda que a trama se passe no Canadá. A partir da comparação entre o livro e o filme, observando as modificações no temperamento dos personagens e o acréscimo de algumas cenas, Ferro entende que há uma crítica à prática judiciária, que se aplica, facilmente, ao contexto soviético; uma denúncia de que há a URSS no Canadá de *Dura Lex* é uma grande refeição de aniversário que se faz “à la russa” (*Ibidem*, p. 206). Nesse tipo de operação, consciente ou inconsciente, se dá a contra-análise da sociedade, que faz dos filmes uma fonte privilegiada para a pesquisa.

Todavia, a abordagem de Marc Ferro ainda submete o cinema como uma fonte auxiliar. Em seus exemplos, percebe-se que o filme ainda é utilizado após uma prévia

⁵ É o caso do primeiro trabalho de que se tem notícia a esse respeito, do câmera polonês Boleslas Matuszewski, em 1898. Para ele, a imagem cinematográfica era testemunha exata, infalível. Mais adiante, entre 1926 e 1934, encontros do Congresso Internacional das Ciências Históricas defenderam a criação de arquivos para o armazenamento desse novo tipo de documento por seu valor de registro (KORNIS, 1992, p. 242).

extração de conhecimento a partir de outras fontes. Não é o cinema como mera ilustração, porém ainda parece não ser capaz de ocupar posição central na pesquisa histórica por si só.

É importante destacar que, anteriormente, Siegfried Kracauer, pensador alemão ligado à Escola de Frankfurt, também interrogou o cinema buscando a compreensão de um contexto. Em seu *De Caligari a Hitler* (1988), o autor traça uma relação entre o cinema expressionista alemão e a ascensão do nazismo. O cinema seria um indicativo da mentalidade daquela nação, uma vez que revelaria pensamentos, crenças e, acima de tudo, o estado psicológico coletivo. Afinal, além de não ser um produto individual, um filme tem objetivo de atingir uma coletividade, é um meio de comunicação em grande escala. Embora seja criticado o simplismo com que Kracauer trata a relação mentalidade de uma época/cinema produzido por ela, seu estudo tem grande relevância, seja por seu pioneirismo ou pelas reações que causou ao longo do tempo.

Outro pesquisador importante, contemporâneo a Marc Ferro, é Pierre Sorlin (1985). Seu trabalho baseia-se em grande medida na oposição à sociologia do cinema inaugurada por Kracauer. Nesta, os filmes seriam tomados como explicação de aspectos sociais, elementos externos ao cinema propriamente dito. Assim, Sorlin utiliza-se principalmente da semiótica, dos símbolos presentes na composição dos filmes, para chegar aos seus significados. Os objetos cinematográficos são respeitados, pois, como complexos sistemas, sendo que a compreensão da película deveria partir deles. Tamanha valorização da semiótica é, posteriormente, revista pelo próprio autor.

São inúmeros os trabalhos que escolhem abordar o cinema por sua capacidade em se constituir vestígio da história. Direta ou indiretamente, da “realidade” ou de sua inversão, as câmeras historiam. Filmes-registro de guerras ou releituras delas; propagandas estatais dissimuladas em entretenimento para as massas, instigando o ódio a outros povos; padrões sociais de vida; estereótipos que fazem rir; temores do imaginário; enfim, não são poucos os exemplos que interessam às pesquisas na disciplina. Enquanto fonte para auxiliar o historiador em sua tarefa de interpretar o passado, o cinema é pródigo em opções.

O cinema para pensar o conhecimento histórico

Entre tantos temas possíveis no cinema, é importante ressaltar a importância de uma modalidade na aproximação entre esse tema e os historiadores: as adaptações históricas, que aqui designamos com a denominação “filmes históricos”. São tão comuns os trabalhos a respeito dessas obras que representam algum período anterior ao de sua produção, que optamos por nos reter um pouco em sua análise.

A motivação, a princípio, parece ser óbvia: aos historiadores interessam os filmes históricos por serem eles os especialistas em tratar do assunto. Sua opinião pode alertar o público a respeito de uma representação equivocada do passado.

Tal público costuma ser numeroso. Há, em *Hollywood* principalmente, uma tradição de grandes empreendimentos para adaptações históricas. E mesmo quando não se alcança a bilheteria almejada, é muito maior o número de pessoas com acesso a esses filmes do que a trabalhos acadêmicos. Fato é que o cinema desponta como uma das principais formas de transmissão do conhecimento histórico.

Porém, mais do que ser uma sentinela da “boa representação histórica” – o que, além de questionável, não deixa de ser uma posição limitada –, o historiador enxerga nos filmes históricos um laboratório para pensar sua disciplina. Interessam, aos pesquisadores, as intervenções de temáticas contemporâneas à produção cinematográfica, transvertidas em questões e eventos do tempo que se pretende recuperar. Em muitos casos, essas questões se apresentam de maneira impensável ao tempo supostamente reconstruído, e podem ser conscientes ou não. Essa operação coloca o historiador diante de um perigo recorrente na disciplina histórica: o anacronismo. Mesmo assim, reiteramos: há mais para se pensar sobre os filmes históricos do que sua sincronia com a produção acadêmica.

É interessante destacar aqui dois historiadores que se dedicam a analisar essa modalidade cinematográfica. Em seus trabalhos, de enfoques distintos entre si, acreditamos visualizar importantes possibilidades que os filmes históricos apresentam ao historiador.

Alcides Freire Ramos, em *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil* (2002), apresenta, a partir do estudo de *Os Inconfidentes* (1972, de Joaquim Pedro de Andrade), uma consistente sistematização da operação diante de um filme histórico. A Inconfidência Mineira, representada em anos de ditadura, é a alegoria promovida pelo cineasta para pensar a situação do intelectual e do engajamento político diante do governo autoritário. Ao recorte temporal representado diante das telas (e houve uma pesquisa documental cuidadosa de Joaquim Pedro), há o encontro com o contexto de sua produção. Sem uma desvalorização mútua: vista por alguém diante do Estado repressor do pós-1964, a Inconfidência ganha contornos peculiares; todavia, ainda são os eventos que precederam a execução de Tiradentes.

Canibalismo dos Fracos vai no sentido de aproximar os estudos sobre cinema dos métodos historiográficos. Isso implica valorizar as estruturas fílmicas, sem, entretanto, deixar-se embriagar por elas. Junto com o estudo das imagens e discursos de *Os Inconfidentes*, Ramos desenvolve uma cuidadosa pesquisa documental. Não por acaso, ele engloba um fator

importante às pesquisas de cinema-história: a formação de sentido que a película recebe a partir das críticas, textos de estudiosos e as declarações do próprio autor. Se trabalhar com a recepção dos filmes continua sendo um desafio para o historiador, é preciso incorporar esses outros indícios de sua interpretação e assimilação. Esse material “assim como – socialmente falando – produziu significados acerca da obra e sugeriu ideias aos leitores/espectadores no momento de sua publicação, lança questões ao pesquisador no momento em que este se debruça sobre a sua pesquisa” (RAMOS, 2002, p. 46).

O autor, assim, vê nas representações fílmicas um complexo atrelamento ao seu contexto. Apesar de ser um passado que se pretende demonstrar na tela, ao historiador tais filmes são mais úteis para abordar a sua produção.

Cabe salientar que, do ponto de vista histórico, tanto os textos dos críticos, quanto as declarações autojustificadoras, bem como possíveis intenções do autor (não manifestas e/ou inconscientes) captadas pela análise do processo de composição possuem, em algum nível, ligações com o processo histórico no qual estão inseridos. Por este motivo, o trabalho não ficaria completo sem algum esforço de contextualização. É o que torna possível entender as possíveis apropriações, consumações (RAMOS, 2002, p. 327).

Robert Rosenstone, em *A história nos filmes, os filmes na história* (2010), não parte de um caso específico, mas da análise de diversos gêneros de filmes históricos, para desenvolver o que ele entende pela relação explicitada no título. A proposta do autor é consideravelmente provocadora para seus pares: ao pensar a respeito da possibilidade de fazer uma “escrita fílmica da história” (algo que Marc Ferro refutou como possível), Rosenstone propõe, inclusive, que alguns cineastas sejam pensados como historiadores.

Eles já são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente (ROSENSTONE, 2010, p. 54).

O autor insiste que história escrita e filmes históricos devem ser pensados como mídias diferentes. É o que ele critica, por exemplo, no livro de Natalie Davis, *Slaves on Screen*. Nessa obra, que, como o título sugere, trata da escravidão representada em cinco filmes, Davis entende que o cinema tem suas técnicas para contar a história, cujo texto falado é a mais óbvia, mas também fazem parte dela figurino, trilha sonora, jogos de câmera, entre outros elementos. Apesar de intervenções como a criação de personagens ou a reformulação de eventos, a autora valoriza os filmes enquanto fonte sobre a visão histórica de dada época.

É ao seu último capítulo, “Contar a Verdade”, que reside a crítica de Rosenstone. Desconsiderando a proximidade com a ficção como algo inerente ao cinema, Natalie Davis considera o filme histórico como em geral comprometido, ao ceder a interesses externos que, por sua vez, promovem uma representação adulterada do passado. A autora se queixa da falta de citações dos documentos utilizados e de explicações a respeito de alterações feitas. Rosenstone repudia essas medidas que, para ele, demonstram um entendimento do cinema como uma imitação da história tradicional.

Enquanto mídia diferente, os filmes têm sua própria contribuição a dar – uma contribuição distinta, promovendo uma representação mais envolvente do que o melhor texto acadêmico. É característica do cinema possibilitar experiências sensoriais, enquanto a história escrita encerra em si uma gama de informações que são transmitidas com maior sucesso por esta. Dessa forma, “a história apresentada nessas duas mídias diferentes teria, em última instância, que ser julgada a partir de critérios diferentes” (*Ibidem*, p. 21).

Rosenstone não considera todos os cineastas como historiadores, mas aqueles que tratam a história criticamente. Os cineastas que não tomam o filme como mero entretenimento e que partem de sua obra para entender situações passadas, trazê-las para o presente (*Ibidem*, p. 174). No capítulo “Cineasta/historiador”, ele se detém em Oliver Stone como um exemplo dessa categoria. Os diretores têm métodos e produção diferentes dos historiadores, porém seria em seu propósito de compreender a história que essas categorias se aproximariam.

É importante destacar que o autor teve interesse despertado para o tema ao assistir a *Walker* (1987, de Alex Cox) que, apesar de ser sobre William Walker, norte-americano que chegou a ser presidente da Nicarágua no século XIX, utiliza, em sua comicidade, metáforas visuais que pervertem a temporalidade, como a aparição de automóveis e periódicos lançados posteriormente na composição narrativa. “A história, na verdade, não passa de uma série de convenções para se pensar sobre o passado” (*Ibidem*, p. 195). Aceitar o cinema, então, como narrativa sobre o passado, seria expandir a convenção tradicionalmente definida.

Todavia, toda a ênfase que Rosenstone coloca em entender que alguns diretores de cinema seriam historiadores deve ser ponderada. Afinal, a argumentação do autor está no sentido de demonstrar que são linguagens diferentes, com alcances e ações distintas. Dessa forma, compreendê-los dentro da mesma categoria talvez seja contraditório. Porém, isso não deixa de ser uma questão menor: fundamental é a valorização que o autor dá à representação fílmica da história enquanto tal, não somente como mote para abordar o contexto de sua produção.

Uma história feita a partir das imagens em movimento

Nesta dissertação, utilizamos como principal fonte/objeto fílmico o documentário *Garrincha, Alegria do Povo* (1963, de Joaquim Pedro de Andrade). Não é uma representação do passado, mas do então presente. Ou seja, não se trata de estabelecer contato com o conhecimento histórico de seus produtores, mas com a forma como eles entendiam o seu próprio tempo. O modo como os diretores abordam o momento em que estão inseridos e o transformam em discurso cinematográfico também é de suma relevância aos estudos históricos. O ato de produzir sobre seu tempo implica uma relação com a memória, uma vez que se estabelece um registro que ficará para a posteridade. Peter Burke, em seu livro *Testemunha Ocular*, menciona filmes que se concentram na sua história contemporânea, lembrando o papel dos diretores de cinema “de ajudar seus contemporâneos a interpretar eventos que todos experimentaram” (BURKE, 2004, p. 207).

Essa relação entre o cinema e a sociedade em que ele está inserido não pode ser observada sem a devida atenção à sua complexidade. É importante que analisemos os filmes naquilo que eles dizem, que investiguemos quem são seus produtores, seu público e a comunicação que é estabelecida entre eles. Entretanto, há mais a se pensar a esse respeito.

Em sua origem, o cinema é o sucessor de vários instrumentos que simulavam “animar” imagens, pô-las em movimento (caleidoscópio, fantasmagoria, entre outros). Desenvolvido no fim do século dezanove, as filmagens dos irmãos Lumière, celebrados como os criadores do cinema, estavam muito próximas de ser um “retrato animado”. Flagrantes do cotidiano, esses primeiros filmes eram registros simples, familiares. A técnica ainda era a grande curiosidade. As películas, porém, não representam apenas o esboço daquilo que se tornaria uma gigantesca indústria décadas depois. São também símbolos da primeira compreensão de cinema: um processo que era interessante por captar imagens em movimento, logo, por registrar a realidade. Era um processo físico (sucessivas fotografias a uma velocidade que dava sensação de movimento) e químico (retenção das imagens na película), proporcionando a gravação do que estivesse diante da câmera.

A invenção do cinema deve ser associada à vontade do homem, da segunda metade do século XIX, de reproduzir visualmente a realidade que estava à sua volta. É o mito do realismo total, a recriação do mundo à sua imagem. A ambição de detectar o real em toda a sua plenitude pode ser atestada na obsessão pela captação do som pelas imagens coloridas. Assim, no início do século XX, muitos diretores dedicaram-se ao trabalho artesanal de colorir cada fotograma das suas produções para representar, de forma absoluta, a realidade tal qual ela se apresentava ao olhar humano. (LEITE, 2003, p. 12)

Em seguida, o ilusionista Georges Méliès dá um novo sentido aos filmes. Diante das câmeras, ele encontra condições para criar o fantástico. Através de cenários improvisados, figurino e montagem, Méliès espanta e maravilha plateias com histórias que exploravam sua ânsia pelo lúdico. O cinema descobria o gosto do público pelo entretenimento⁶.

Com esses cineastas, o cinema inicia uma bem sucedida cruzada pela conquista de espaço na sociedade contemporânea. Impulsionado por um vigoroso aparato industrial, ele venceu fronteiras geográficas e políticas, alcançando presença em praticamente todas as partes do globo. Assim, ao longo desses mais de cem anos de trajetória, o cinema influenciou o modo de vestir e de agir, criou padrões de beleza com suas celebridades, e muitos de seus filmes marcaram o imaginário popular. Ir ao cinema tornou-se atividade cultural, repertório de socialização para uma grande parcela de cidadãos. E, com a ajuda da televisão, os filmes invadiram a casa de espectadores e tornaram-se um hábito ainda mais difundido entre diversas classes sociais.

Dessa forma, ao refletir sobre o cinema e a sociedade, é preciso estar atento ao caráter íntimo dessa relação. Os historiadores não mais podem se restringir a análises fílmicas buscando somente indícios do passado nessas películas. Os filmes também estão na história, que agora os tem como referências. “Ultrapassamos a problemática tradicional, que considera o cinema como ‘fonte de história’, para nos aventurarmos numa incursão no domínio de uma história que se fará sob influência do cinema e da imagem” (LAGNY, 2009, p. 100).

Filhos da contemporaneidade, os filmes são também seus formadores. A linguagem da sétima arte atinge de tal maneira a sociedade que impregna as lembranças dos indivíduos. O futuro pessoal é projetado como se numa grande angular. Inclusive com trilha sonora. História e cinema estabelecem uma relação cada vez mais íntima.

Problematizando o objeto

O gênero documentário

Os produtores do filme supracitado escolheram o gênero documentário, o que merece uma atenção especial. Nele, a informação tem uma parcela de importância considerável, tanto na produção como em seu consumo. Não por acaso, há uma frase de um documentarista fundamental, o inglês John Grierson, que define o documentário como um “tratamento criativo das atualidades” (*Apud*: RAMOS, 2008, p. 55). Outros autores tomam o mesmo

⁶ Um bom exemplo é seu filme mais famoso, *Le Voyage dans la Lune*, de 1902.

caminho ao conceituar o gênero. Para Fernão Pessoa Ramos, documentário seria o filme com afirmações sobre uma determinada questão, sem entrar no mérito da veracidade ou não destas. “Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (*Ibidem*, p. 22).

Portanto, o documentário é aquele filme que diz algo diretamente sobre um determinado aspecto do mundo. Uma ficção pode fazer o mesmo, porém numa operação diferente, indireta. No documentário, a postura tomada é de ser um discurso sobre a realidade. É o que afirma Rosenstone:

O documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação “indexativa” com a realidade – que significa que ele nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente. (ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 109)

Essa postura reflete diretamente na recepção dos documentários. Ao senso comum, eles contam com o respeito de um estudo científico, é um “filme sério”. Assistir a um documentário é, então, considerado uma atividade ligada à aquisição de conhecimento, muito em função de sua proximidade com as reportagens jornalísticas. Diferente da ficção, na qual a encenação da realidade é anunciada, o pressuposto do documentário, o que ele apresenta para entreter o espectador, são justamente suas “asserções” sobre o mundo.

Além desse direcionamento do objeto, existem as características formais do documentário:

Podemos destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz *over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. (RAMOS, *op. cit.*, p. 25)

Esses elementos, que podem até variar de um documentário para outro, constituem a linguagem específica do gênero. Assim, por mais que seja difícil defini-lo com exatidão, segundo Silvio Da-Rin, “qualquer espectador que entre inadvertidamente em uma sala de cinema, em poucos minutos saberá responder se aquilo a que está assistindo é ou não um documentário” (DA-RIN, 2006, p. 18).

Conforme mencionamos acima, o interesse dos historiadores pelo cinema já foi quase exclusivo às produções documentais. Porém, recentemente o foco foi direcionado à ficção. Desse modo, hoje os documentários é que são pouco abordados. E nosso esforço por definir e levantar aspectos a respeito desse gênero cinematográfico é uma tentativa de destacar as

possibilidades dessa fonte ao historiador. Afinal, trata-se de um discurso muito próximo ao historiográfico:

Como a obra de história escrita, o documentário “constitui” os fatos selecionando os vestígios do passado e envolvendo-os em uma narrativa. Como a história escrita, o documentário ignora a ficção geral – que diz que o passado pode ser integralmente contado em um enredo com começo, meio e fim. (ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 109)

Assim como o texto historiográfico, o documentário é um discurso que pretende reconstituir algo. É uma organização racional de evidências que buscam corroborar um argumento. E, assim como o trabalho do historiador, há o empenho em ser objetivo e, acima de tudo, imparcial – mesmo sabendo da impossibilidade de alcançar esse ideal. Ou seja, observar a prática do documentarista também nos põe em contato com as grandes dificuldades e contradições do nosso ofício.

O filme enquanto representação/ O filme enquanto prática

A legitimidade desse domínio cinematográfico, ressaltada aqui, de “lidar com a verdade”, é um importante ponto de reflexão. Afinal, entendemos essa produção como uma representação, mesmo que sua linguagem tente legitimá-la como objetiva. Ou seja, não deixa de ser um objeto simbólico que remete a um representado concreto – o impalpável “real”. Bill Nichols assim define o documentário nessa relação com a realidade:

Não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2005, p. 47)

Embora o autor, estudioso do cinema, provavelmente não o tenha utilizado com um conhecimento aprofundado de historiografia, “representação” é um termo muito caro aos estudos recentes de história. Não por acaso, a História Cultural é conhecida por alguns como “História das Representações”. Neste trabalho, tal conceito é basilar. Afinal, um filme, antes de mais nada, é uma representação.

No cinema ficcional isso aparece com mais clareza. Cenários simulam cidades, atores interpretam (não por acaso, alguns dizem “representam”) personagens, efeitos especiais explodem o mundo e, se preciso, o reconstróem novamente... Há toda uma mobilização para passar um efeito de realidade. Diante do filme, o espectador se vê absorvido pela trama que se apresenta e coloca em segundo plano as trucagens que a tornam possível.

Por outro lado, se os documentários não se constituem nessa simulação da realidade que ocorre no cinema de ficção, o próprio fato de eles “re-apresentarem o mundo” enquanto

discurso os torna uma representação. Mesmo que suas tomadas não sejam encenadas, que haja flagrantes ou registros cuidadosos, deve-se lembrar dos cuidados cinematográficos, da montagem, da narração que comenta a sequência em que estão inseridos. É uma construção acerca do mundo que se apresenta nas telas. Não o mundo em si.

[...] representar é, pois, fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença” (PESAVENTO *Apud*: SCHVARZMAN, 2007, p. 17).

Roger Chartier, em “O Mundo como Representação”, aponta que, por muito tempo, debatia-se acerca de uma divisão

[...] dada como universal, entre as objetividades das estruturas (que seria o território da história mais segura, que, ao manipular documentos maciços, seriais, quantificáveis, reconstrói as sociedades tais como elas verdadeiramente eram) e a subjetividade das representações (a que se ligaria uma outra história dedicada aos discursos e situada à distância do real). (CHARTIER, 1991, p. 182-183)

Essa divisão, entretanto, passa a ser questionada, uma vez que as representações sociais dizem respeito à construção da realidade para os grupos que as produzem. Não se trata de uma abstração isolada daquilo que se vive, mas, pelo contrário, o que lhe dá sentido. Elas dizem da identidade dos grupos que as produzem, de projeções para o futuro, leitura do passado, entre outros. E, em situações de conflito, o embate ocorre igualmente nesse campo, com a tentativa de domínio de uns sobre os outros a partir das representações produzidas.

As ações coletivas e individuais são pautadas pelas representações em que estão inseridas. O cinema, excluído das discussões historiográficas até os anos 1960, com a História Cultural e o diálogo desta com os *Cultural Studies*, ganha a visibilidade de ser “lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação” (SCHVARZMAN, *op. cit.*, p. 19).

Composto de “imagens em movimento”, é preciso pensar o cinema dentro deste tipo particular de representações, que é o “imaginário”. E, este, seguindo Laplantine e Trindade, pensamos ser “a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” (LAPLANTINE; TRINDADE, 1997, p. 24).

E, conforme elabora Baczko:

Os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer coletividade produz e através da qual, como disse Mauss, ela se percebe, divide e elabora os seus objetivos. É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa a

sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de “bom comportamento”, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como do “chefe”, o “bom súdito”, o “guerreiro corajoso” etc. (BACZKO, 1985, p. 309)

Pensar o cinema é lidar com essa relação do simbólico e aquilo de concreto ao qual ele diz respeito. Suas imagens, mais do que projeções isoladas, são prolongamentos de temáticas que afloram de seus produtores e do público ao qual são direcionadas. E, uma vez expostas, elas geram ações, apropriações. Do simbólico, elas se tornam, também, um agente concreto.

Todo esse balanço sobre as várias direções proporcionadas pela pesquisa com produtos audiovisuais nos inspira a traçar uma leitura cuidadosa de nosso objeto. Ao tratar o Cinema Novo, nosso intuito é pensar as ligações desse movimento com o político para além dos discursos fílmicos. Esses, com suas escolhas estéticas, serão fundamentais, uma vez que é preciso abordar nossa fonte naquilo que ela apresenta de específico. Porém, as sociabilidades em torno desses filmes, nas suas exhibições em cineclubes e festivais, as publicações em revistas especializadas e os debates na intelectualidade, nos fazem valorizar o cinema como prática. E, dado o engajamento ideológico de muitos desses cineastas – o que movia e legitimava sua estética –, acreditamos que esse debate em torno dos filmes faz do cinema também uma prática política.

Projeção de capítulos

No primeiro capítulo da dissertação, com o título de “Por um cinema revolucionário: engajamento e Cinema Novo”, tratamos do movimento e de sua ligação com a política. Inicialmente, faremos um recuo, traçando uma síntese da história do cinema no Brasil. É fundamental partir desse passado para analisar o Cinema Novo, pois muitas das propostas do movimento se afirmam como reação ao “antigo”.

Depois, delinearemos a trajetória do movimento. Esboçaremos uma cronologia e classificaremos suas principais características. Durante seus dez anos de atuação, percebem-se algumas oscilações nos temas privilegiados do Cinema Novo. Parte-se de uma busca pela realidade social do país, mas há também um período em que se desenvolvem questionamentos sobre a atuação da classe média, uma espécie de autocrítica. Para essa análise, utilizaremos a divisão de Fernão Ramos (1987), em torno de “três trindades” que seriam sintomáticas das oscilações do movimento: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha), *Vidas Secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos) e *Os Fuzis* (1964, Ruy Guerra); *O Desafio* (1965,

Paulo César Saraceni), *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) e *O Bravo Guerreiro* (1968, Gustavo Dahl); e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha), *Os Herdeiros* (1970, Carlos Diegues) e *Os Deuses e os Mortos* (1970, Ruy Guerra).

Feito esse panorama do Cinema Novo, recuaremos cronologicamente para empreender uma definição de intelectual. É a partir dessa categoria que é possível o entendimento do engajamento dos diretores cinemanovistas. Eles são contemporâneos de uma compreensão de que o intelectual, pelo seu conhecimento e sua independência, deveria posicionar-se publicamente sobre questões contemporâneas. E assim eles agem, por meio principalmente de seus filmes, cientes dessa missão esclarecedora.

Pode-se preferir chamá-los de artistas, como uma categoria à parte, divisão que evitaremos. Seguindo Sirinelli (1992), pensamos que intelectual é o “produtor e mediador de cultura”, categoria mais ampla do que o “intelectual acadêmico”. Será importante pensar de que forma o discurso fílmico e as ações dos cinemanovistas, inseridos no espaço público, utilizam de sua legitimidade enquanto figuras reconhecidas no meio cultural para gerar discussões políticas.

Realizaremos uma articulação entre a “nova história política” e o nosso objeto, o Cinema Novo. Pretende-se explorar a maneira como esse movimento cinematográfico oferece potencial para se pensar política - entendendo que, nas últimas décadas, deu-se uma renovação nos estudos e no próprio entendimento dessa área.

Para isso, escolhemos o conceito de “culturas políticas” e sua aplicação ao Cinema Novo. Através de uma discussão com a bibliografia referente, esboçaremos o nosso entendimento dele e a forma como acreditamos que ele fornece um pertinente suporte para observar nosso objeto.

Nossa proposta é inserir a produção do Cinema Novo como expressão de uma “cultura política de esquerda”, uma vez que seus cineastas apresentavam filiação ideológica ao pensamento comunista. Isso pretendemos observar mais detalhadamente a partir do segundo capítulo.

Nele, com o título “A militância escrita: os textos de Glauber Rocha e a *Revista Civilização Brasileira*”, trabalharemos mais diretamente com a análise de documentos primários, no caso, textos escritos pelos cinemanovistas. Embora seus filmes sejam sua produção principal, é preciso observar que alguns desses diretores eram profícuos escritores, atuando na crítica antes e durante sua atividade de cineastas. Seus textos são importantes formas de explicar seus filmes, justificar suas escolhas e explicitar seu engajamento. Por isso,

nossa escolha por utilizar esse tipo de produção, por natureza mais explícita que os filmes, em nossa análise da ligação do movimento com a política.

Nesse sentido, pretendemos utilizar os textos de Glauber Rocha reunidos nos livros *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003) e *Revolução do Cinema Novo* (2004). O primeiro, publicado dentro do nosso recorte temporal (1963), é contemporâneo do primeiro impacto causado pelo movimento. Glauber produzia *Deus e Diabo na Terra do Sol*. O lançamento do livro, uma leitura do cinema brasileiro com a ótica do Cinema Novo, diz bastante dos propósitos do movimento de não se restringir à arte.

Já *Revolução do Cinema Novo* é posterior, de 1981. Porém, uma parte dele é a reunião de artigos escritos pelo diretor baiano durante os anos compreendidos nessa pesquisa. A outra parte, com notas autobiográficas e reflexões do autor, também será de grande utilidade para nós.

Acreditamos que, naquilo que Glauber Rocha censura em filmes anteriores e no que ele enfatiza como feitos do Cinema Novo, encontraremos elementos da cultura política de esquerda anunciada no capítulo anterior. Por esses textos, pretendemos observar o envolvimento engajado de tais cineastas.

Também mobilizaremos nessa empreitada os artigos sobre cinema da *Revista Civilização Brasileira*. Esse importante periódico publicado entre 1965 e 1968 estava repleto de intelectuais do período. É interessante para nossa pesquisa observar como diversos temas eram reunidos ali, como política nacional e internacional, economia, literatura, teatro, artes plásticas e música. O fato de o cinema também constar como tema, com um espaço fixo, nos diz muito sobre a ligação intrínseca entre cultura e política naquele contexto. Na *Revista Civilização Brasileira*, junto com críticas de filmes estrangeiros, foi comum a publicação de conversas entre membros do Cinema Novo, textos de críticos próximos ao movimento e artigos dos próprios cinemanovistas. Em seu terceiro número, de julho de 1965, por exemplo, foi publicado o célebre manifesto de Glauber Rocha, “Estética da fome”.

Para observar a filiação do movimento com a cultura política de esquerda, destacaremos, ao fim do capítulo, a recorrência de dois temas nesses textos: a alienação e a revolução.

Em nosso último capítulo, “O engajamento estético em análise: *Garrincha, Alegria do Povo* (1963)”, observaremos os temas discutidos anteriormente nos filmes do Cinema Novo. Isso será feito utilizando *Garrincha, Alegria do Povo* como estudo de caso. Acreditamos que, concentrando-nos nessa película específica, com a análise de um episódio delimitado,

poderemos contribuir mais do que com uma abordagem muito ampla e com riscos de ser genérica.

Nesse terceiro capítulo, traçaremos uma breve síntese da trajetória do diretor Joaquim Pedro de Andrade. Com isso, pretendemos, principalmente, localizar o filme em sua obra. *Garrincha, alegria do povo* não foi sua produção mais prestigiada, o que reflete na produção acadêmica a seu respeito. Também daremos atenção ao futebol no cinema, traçando um curto histórico desse encontro.

Na análise do filme, exploraremos a sua representação do esporte e, sobretudo, do torcedor. Entendemos que há um tom político muito forte nessa operação. O documentário foi anunciado como “cinema verdade” e seria o pioneiro do estilo no Brasil. Essa relação com o “real”, e, de tabela, com a “verdade”, será o tema da segunda parte do capítulo. Nossa pergunta será: qual é a noção de verdade que o filme encerra em si? Para isso, faremos um recorte sobre o tema na história, observando-o na Escola Metódica, em Karl Marx e em Michel Foucault. A proposta é entender se há diferenças entre as noções de verdade para o *cinéma-vérité* e para o Cinema Novo.

Por fim, vale reforçar o duplo estatuto do cinema em nossa pesquisa: é fonte e, também, objeto. Ele é uma importante geradora de conhecimento, embora sua utilização pelo historiador seja dificultada pela natureza do documento. Diferente de textos escritos ou imagens estáticas, um filme é caracterizado por sua composição em diversas camadas. Além do texto narrativo, elementos como trilha sonora, figurino e a sucessão de imagens devem ser examinados atentamente. Assim, sua utilização na pesquisa histórica requer assisti-lo exaustivamente, observando com atenção seus diversos componentes – o que nos faz buscar um conhecimento técnico que extrapola a historiografia. Para uma melhor efetivação de nossa pesquisa, é imprescindível o diálogo com os estudos cinematográficos. Textos como os de Antonio Costa (2003) e Ismail Xavier (2008)⁷ são referências de grande utilidade nesse esforço.

Todavia, o cinema também é objeto. Enquanto prática, ele extrapola o filme em si. Criam-se sociabilidades ao seu redor, identidades se afirmam nele e seus objetivos são vários. A escolha por utilizar textos escritos dos cinemanovistas visa a abarcar essa atuação do

⁷ COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 2003, e XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

movimento para além dos filmes. O significado de fazer cinema nesse contexto é algo que não pretendemos perder de foco.

Capítulo 1 – Por um cinema revolucionário: engajamento e Cinema Novo

1.1 - O Cinema Novo Brasileiro

1.1.1 - A herança

Para pensar sobre o surgimento do movimento de Cinema Novo, é imprescindível recuar na história dessa arte no Brasil. Afinal, grande parcela da ação dos cinemanovistas é pautada pelo passado cinematográfico do país e, como o nome do movimento indica, por sua aspiração em fazer algo diferente.

As primeiras exibições de filmes aconteceram no país quase imediatamente após seu debute na Europa. Com a afluência de imigrantes do velho continente, o primeiro cinematógrafo desembarcou em solos brasileiros trazido por italianos, em 1896. Também foi um imigrante da Itália, Afonso Segreto, quem fez o primeiro filme do Brasil, em 1898, filmando sua chegada na Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro⁸.

Nos anos seguintes, estabeleceu-se uma produção considerável no país, nos tempos em que o cinema ainda desenvolvia a linguagem e o *glamour* que o tornariam reconhecido anos depois. Entre 1906 e 1911, existe o período chamado de “Bela Época do Cinema Brasileiro”, com uma produção considerável⁹. Romances e adaptações dos crimes que chocaram a sociedade da época alcançavam sucesso de público¹⁰, além de incomodar setores mais tradicionais da sociedade.

Entretanto, a partir dessa data, a concorrência com os filmes estrangeiros, notadamente os norte-americanos, começa a interferir negativamente na produção nacional. Sustentado por fortes monopólios, o cinema nos Estados Unidos tem, desde o início do século XX, veiculação a um sistema industrial, envolvendo altos gastos e, em igual medida, lucros. As grandes empresas cinematográficas, mais do que criar uma imensa estrutura, também controlavam a distribuição de seus filmes, dentro do território norte-americano e em todo o mundo, setor estratégico para garantir o êxito de suas produções.

⁸ Existem controvérsias sobre esse suposto primeiro filme feito no Brasil. Há registros de que José Roberto da Cunha Salles, no ano anterior, teria produzido “fotografias animadas”. Entretanto, os dois filmes se perderam, sendo que o de Afonso Segreto é o mais noticiado em documentos. Mesmo assim, estipular um filme caseiro, que não foi exibido, como o pioneiro do cinema nacional, também é questionável. Pois ignora-se a exibição, fator fundamental nessa arte e sobre o que não há relatos no caso desses dois filmes (LEITE, 2003).

⁹ Sobre a Bela Época do cinema nacional, ver: ARAUJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹⁰ É o caso de *Os estranguladores*, 1908, de Antonio Leal, que foi exibido mais de 800 vezes, algo então inédito (GOMES, 1996, p. 27)

O filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento. Arrastando-se à procura de subsistência, tornou-se um marginal, um pária numa situação que lembra a do ocupado, cuja imagem refletiu com frequência nos anos 1920, provocando repulsa ou espanto. (GOMES, 1996, p. 92)

Esse cenário será uma constante na história do cinema brasileiro. Os filmes estrangeiros, prontos, chegavam ao Brasil com preço bem reduzido se comparado aos custos de se produzir cinema – até porque muitos dos equipamentos e matérias-primas utilizados são caros, artigos importados. Os filmes estrangeiros contam com um sucesso bem mais seguro do que seus concorrentes nacionais, uma vez que criados por uma indústria mais vigorosa do que seu melhor esboço brasileiro. E, além disso, enquanto o produtor do Brasil encontrava dificuldades em obter uma distribuição mínima, tal não acontecia com os filmes estrangeiros. Trata-se do conflito entre Davi e Golias, porém longe do desfecho bíblico.

É com essa realidade bastante inibidora que o cinema brasileiro vai se deparar desde então. As películas estrangeiras dominaram o mercado e moldaram a recepção do público às suas convenções. Aos produtores brasileiros restaram fatias menores de exibição e o constante desafio de um investimento arriscado.

Entretanto, a despeito dessa concorrência desmedida, produziu-se cinema no Brasil. Em alguns casos, com um resultado cuja qualidade foi aclamada pela crítica, mesmo que não imediatamente. É o caso de *Limite* (1931), de Mário Peixoto. O filme foi uma iniciativa isolada de seu jovem diretor, então com vinte e três anos, que depois não conseguiu terminar outra obra de cinema. Após seu lançamento, *Limite* continuou repercutindo à base de esparsas exibições em cineclubes, ganhando a veneração dos cineastas do Cinema Novo, eleito uma das principais inspirações do movimento – embora muitos deles então sequer tenham assistido ao filme, uma vez que havia poucas cópias e em má qualidade de conservação¹¹. A película foi restaurada na década de 1970, por Saulo Pereira de Mello¹².

¹¹ A influência de *Limite* pode ser atestada por Paulo César Saraceni, em sua autobiografia. O cineasta faz algumas referências ao filme, com o qual teve contato por ser próximo de Otávio Faria, cineclubista e amigo de Mário Peixoto. Saraceni menciona que, nas primeiras experiências com filmagem dos membros do *Centro de Estudos Cinematográficos*, Saulo de Mello se inspirava em *Limite*, queria gravar com o mesmo rigor de Mario Peixoto, sendo ele o único do grupo que havia assistido ao filme inteiro (SARACENI, 1993, p. 38).

¹² Além de restaurar o filme, Saulo de Mello publicou, no fim da década de 1970, um livro sobre os fotogramas e com o roteiro de *Limite*: MELLO, Saulo Pereira de; PEIXOTO, Mario. *Limite*: filme de Mario Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Estadual do Livro, 1979.

Também é o caso de Humberto Mauro. O cineasta, nascido em 1897, foi criado em Cataguases, tendo presenciado o aquecimento cultural no município mineiro, onde o movimento modernista repercutiu gerando a *Revista Verde* (1928-1929). Seus primeiros filmes, *Valadião, o Cratera* (1925), *Na Primavera da Vida* (1926), *Tesouro Perdido* (1927) e *Brasa Dormida* (1928), foram produzidos na cidade, com escassos recursos, naquilo que ficou conhecido como Ciclo de Cataguases. Em seguida, Humberto Mauro trabalhou na *Cinédia*, onde realizou o sucesso *A Voz do Carnaval* (1933), semi-documentário musical com a participação de Carmem Miranda. *Sangue Mineiro* (1930), *Ganga Bruta* (1933) e *Descobrimento do Brasil* (1937), com música de Villa-Lobos, são seus filmes mais aclamados, pela qualidade e pela exaltação de uma brasilidade¹³. Em 1936, Humberto Mauro foi convidado por Roquete Pinto para trabalhar no recém-criado INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), onde produz cerca de 300 documentários educativos¹⁴.

Junto com as experiências de Mário Peixoto e Humberto Mauro, é preciso ressaltar as tentativas de instituir grandes estúdios cinematográficos no Brasil. Tomando como modelo *Hollywood*, tentou-se, ao longo do século XX, criar uma indústria de cinema no país, que pudesse produzir filmes de qualidade e com forte apelo junto ao público. Os três principais casos, em tempos diferentes, foram a *Cinédia* (1930-1946), a *Atlântida Cinematográfica* (1940-1962) e a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949-1954).

As duas primeiras, cariocas, tiveram na comédia seu principal trunfo. A *Cinédia*, do cineasta Adhemar Gonzaga, contou com vários artistas do rádio em seus elencos, explorando os musicais e os dramas populares. Houve um investimento considerável em equipamentos e na construção de estúdios com um bom padrão de qualidade para a época. Já a *Atlântida* contava com menos requinte e mais apelo junto ao grande público. A companhia ficou conhecida por suas chanchadas, gênero humorístico com temáticas em torno do carnaval. Os filmes eram baratos e havia uma ampla distribuição, principalmente no Rio de Janeiro¹⁵.

¹³ Posteriormente, o Cinema Novo enaltecerá a filmografia de Humberto Mauro justamente por sua “brasilidade”, como veremos no próximo capítulo com a apreciação de Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Fazer obras com elementos da cultura brasileira é um desafio comum na história do cinema nacional.

¹⁴ Sobre o cineasta, ver SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004; e FERREIRA, Daniel Wanderson. *Fazer cinema, construir a nação: as imagens do cineasta Humberto Mauro*. 2004. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

¹⁵ Sobre a *Cinédia*, conferir FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Annablume, 2003. A respeito da *Atlântida*, ver BASTOS, Monica Rugai. *Tristeza não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001, e, mais especificamente sobre as chanchadas, há o livro de AUGUSTO, Sergio. *Este mundo e um pandeiro: a chanchada de Getulio J. K.*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Já a *Vera Cruz*, paulista, representou um empreendimento ambicioso, com altos investimentos envolvidos e grandes metas. Além de um imponente estúdio e equipamentos modernos, foram trazidos profissionais europeus, principalmente italianos, para a empreitada. Pretendia-se fazer filmes com padrão internacional e que abordassem temas brasileiros. Todavia, tão elevado quanto os planos foi o fracasso da companhia. Com problemas em sua administração, a *Vera Cruz* encerrou as atividades após cinco anos¹⁶.

Com essas três experiências houve outras, sem maior expressão e tampouco êxito. A única exceção, talvez, tenha sido a Produções Amácio Mazzaropi, PAM. Dirigida pelo ator e produtor que lhe dá nome, estrela de diversos filmes de comédia a partir de 1951, a PAM contou com um grande estúdio na cidade de Taubaté, permanecendo ativa até a morte de Mazzaropi, em 1981. Sua atividade ficou restrita aos filmes do comediante, que exploravam o estereótipo do caipira e contavam com público cativo.¹⁷

No entanto, o legado deixado no Brasil por essas experiências com grandes estúdios, entre os anos 1950 e 1960, não era otimista. Os cineastas que surgiram nesse contexto, principalmente os do Cinema Novo, desconfiavam que esse modelo de produção funcionasse no país. Sem entrar, ainda, nas críticas estéticas que o movimento fazia a esse tipo de produção, entendia-se que, economicamente, trabalhar com grandes orçamentos não era viável. Desconfiava-se da possibilidade de ter uma indústria cinematográfica nacional.

Essa tendência, todavia, também era alimentada por fatores externos. No cinema mundial, o modelo dos grandes estúdios estava em xeque. Enquanto o marasmo criativo de *Hollywood* era criticado, na Itália pós Segunda Guerra Mundial, emergia o neorealismo. Nessa corrente artística, elementos de realidade eram usados na ficção, gerando quase uma terceira via entre esta e os documentários. Os filmes tinham temáticas sociais, trazendo às telas personagens populares, em histórias facilmente reconhecíveis no país que se recolhia dos escombros dos anos de violência. Para a própria veracidade das películas, eram utilizados atores semiprofissionais e locações autênticas. Era um “anticinema de estúdio”, sem seu *star system*. Essa escola ganhou a admiração de público e cineastas de outros países. Os diretores Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti destacaram-se nessa corrente¹⁸.

¹⁶ Sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ver GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

¹⁷ Informações sobre a experiência de Mazzaropi podem ser encontradas em BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas: Atomo, 2002.

¹⁸ Sobre o neorealismo, ver FABRIS, Mariarosaria. “Neo-realismo italiano”. In: *História do cinema mundial*. MASCARELO, Fernando (org). Campinas, SP: Papyrus, 2006.

No Brasil, as influências do neorealismo italiano não foram poucas. Mesmo a malfadada experiência da *Vera Cruz* reivindicava inspiração nesse movimento, inclusive importando alguns técnicos cinematográficos dessas produções para trabalhar em seus filmes. Entretanto, é nas primeiras produções de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos que se encontram influências mais explicitamente neorrealistas¹⁹. *Rio, Quarenta Graus* e *Rio, Zona Norte* (1955 e 1957, respectivamente, de Nelson Pereira dos Santos) e *O Grande Momento* (1957, de Roberto Santos) seguiram o modelo italiano, com atores semiprofissionais como maioria no elenco, gravações fora de estúdios e a presença de personagens marginalizados na sociedade como protagonistas de seus filmes. Tais filmes foram feitos com poucos recursos, recolhidos pela própria equipe envolvida, que não era numerosa. São considerados precursores do Cinema Novo, pois mostraram com suas experiências que era possível fazer filmes de qualidade sem grandes investimentos²⁰.

1.1.2 - O movimento de Cinema Novo

É nesse cenário, de críticas ao cinema industrial e apoio a um modelo alternativo, que se formou o chamado movimento de Cinema Novo. Maria do Socorro Carvalho diferencia um núcleo principal, formado por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves (CARVALHO, 2006, p. 290)²¹. De fato, são esses os diretores mais atuantes desde o princípio do movimento, mas podemos também mencionar a participação de Miguel Borges, Marcos Farias, Mário Carneiro, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl e Saulo Pereira de Mello, presentes durante as diversas discussões em que se amadurecia a ideia de criar uma nova tendência cinematográfica nacional. Todos do núcleo principal eram oriundos do Rio de Janeiro, exceção feita ao baiano Glauber Rocha²².

¹⁹ As influências neorrealistas em Nelson Pereira dos Santos podem ser conferidas em FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos – Um olhar neo-realista?*, São Paulo: Edusp, 1994.

²⁰ A devoção dos cinemanovistas a Nelson Pereira dos Santos é unânime. Joaquim Pedro afirma que o começo do movimento é com ele, no programa “Luzes, Câmera” e em seu documentário *Cinema Novo*. Glauber Rocha também ressalta a importância de Nelson Pereira dos Santos ao colocá-lo como o inspirador daquela geração (ROCHA, 2003)

²¹ A autora escolhe esses seis autores por serem “os principais articuladores de muitos dos acontecimentos que resultaram nos primeiros filmes do Cinema Novo” (CARVALHO, 2006, p. 290).

²² As atividades na Bahia, durante esse período, também foram intensas. Delas, são resultado, além dos filmes dirigidos por Glauber Rocha, *Um dia na Rampa* (1957), curta-metragem de Luís Paulino dos Santos, *Redenção* (1959), primeiro longa-metragem baiano, de Roberto Pires, e *Bahia de Todos os Santos* (1961), de Trigueirinho Neto.

Ainda assim, o centro geográfico das atividades do grupo era a capital carioca. Posteriormente, outros cineastas foram associados ao movimento, como o próprio Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor, Eduardo Coutinho, Luís Sérgio Person e Maurice Capovilla.

Locais de sociabilidades: cineclubes e bares

A partir da segunda metade da década de 1950, os futuros diretores do Cinema Novo exerciam sua cinefilia fundando cineclubes e publicando críticas sobre a sétima arte em periódicos. Era uma fase em que eles desenvolviam seu aprendizado em cinema, assistindo a clássicos da era muda, entre eles os russos, principalmente Eisenstein, além dos contemporâneos italianos. Reunia-se a base teórica que fundamentaria, posteriormente, suas práticas.

O primeiro cineclubes brasileiro foi o *Chaplin Club*, fundado no Rio de Janeiro em 1928, pelos então universitários Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello. Sua motivação, além de reunir entusiastas do cinema, era, acima de tudo, legitimá-lo como arte. Esse era o projeto dos cineclubes franceses, atentos ao específico cinematográfico, próximos a movimentos artísticos *avant-garde*. Os primeiros a formar cineclubes foram Riccioto Canudo e Louis Delluc, sendo este o criador do termo *cine-club*, entre 1920 e 1921 (LISBOA, 2007, p. 352).

No Brasil, a versão brasileira reivindicava o elemento artístico do cinema, reforçando as qualidades de sua versão muda. Não por acaso, está a referência a Charles Chaplin no nome do cineclubes. Seus integrantes publicaram artigos na revista *O Fan*, mas, com o crescimento do cinema sonoro, o *Chaplin Club* acabou perdendo a coesão e se dissolveu (CHAVES, 2010, p. 58).

Outros cineclubes foram criados décadas depois, como é o caso do *Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia*, em São Paulo na década de 1940, e dos mineiros *Centro de Estudos Cinematográficos*, de 1951, e o *Cine Clube Belo Horizonte*, de 1959²³. Também nesse ano ocorreram as *Jornadas Nacionais de Cineclubes*, acentuando o amplo alcance do movimento.

²³ Sobre o cineclubismo em Belo Horizonte, conferir CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais; e RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

A participação em cineclubes tem considerável importância nesse primeiro momento do Cinema Novo. Os cineclubes eram um espaço para debates e aquisição de conhecimento cinematográfico, além de promover o encontro de jovens com afinidades. Por meio deles, havia o reforço identitário daqueles que, do gosto do cinema somente como *hobby*, ampliavam essa relação para algo mais profundo.

No que concerne ao Cinema Novo, os cineclubes foram uma importantíssima estrutura de sociabilidade para aqueles que participaram do movimento, pois cumpriram, entre outras, a função de circuito exibidor paralelo e alternativo, formador de um público específico. Eram o lugar onde se projetavam obras fundamentais do cinema mundial, importantes para a formação teórico-prática dos cinemanovistas. Nos cineclubes se davam discussões teóricas e políticas. Eram um espaço de atração de curiosos e novos participantes do movimento. Em alguns casos, também foram o espaço onde se deram cursos de cinema, já que ainda não existiam no Brasil faculdades ou cursos de cinema regulares (SIMONARD, 2006, p. 70).

Havia também os benefícios práticos dos cineclubes. Em entrevista ao site “Cena por Cena”, Mario Carneiro comenta a importância didática desses espaços, citando os cursos que Plínio Sussekind e Alípio de Barros ofertavam.

A gente começava a ver filmes e descobrir que o cinema era uma coisa muito inteligente, era uma arte. A gente já sabia disso, mas não com essa visão didática que o Plínio Sussekind dava para a gente quando botava Eisenstein e dava toda a teoria do Eisenstein, quando o Alípio falava sobre o Renoir, o cinema francês. Enfim, essas noções vieram pingando em cima da gente.²⁴

Além disso, os cineclubes foram importantes para a exibição de filmes raros. Foi o caso de *Limite*, como já mencionamos aqui. E também vale menção o relato de Nelson Pereira dos Santos, que lembra que, durante o período de proibição de *Rio, Quarenta Graus*, foi procurado por dois jovens que o apoiavam na situação e colocavam-se à disposição para exibir o filme em cineclubes. Eram Leon Hirszman e Joaquim Pedro.²⁵

Certamente, o cineclubes mais importante para o Cinema Novo foi o *Centro de Estudos Cinematográficos* (CEC, homônimo do cineclubes mineiro), da Faculdade Nacional de Física (FNFfi), da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Criado em dezembro 1954 por Saulo Pereira de Mello e Mario Haroldo Martins, estudantes de Física na

²⁴ Entrevista disponível em: <http://www.cenaporcena.com.br/entrevista9.asp> . Acesso em maio de 2012.

²⁵ Comentário em *O Cinema Novo Revisto por Carlos Diegues, Domingos de Oliveira e Nelson Pereira dos Santos* (2007, Maria de Andrade).

faculdade, logo ganhou a adesão de Joaquim Pedro de Andrade, colega de curso. O cineclubes era aberto a pessoas de fora da instituição acadêmica e chegou a ter 300 associados, que pagavam uma pequena mensalidade (*Ibidem*, p. 71). Como o nome indica, a proposta era grandiosa: mais do que a simples projeção de filmes, o CEC pretendia promover estudos, cursos e também a prática cinematográfica. Existia uma estreita relação do cineclubes com Plínio Sússekind Rocha, professor de Mecânica Celeste na FNFi e um dos fundadores do *Chaplin Club*.

Grande parte dos futuros membros do Cinema Novo passou pelo CEC. Além dele, existiram no período o *Centro de Cultura Cinematográfica* (CCC), o *Grupo de Estudos Cinematográficos* (GEC), cineclubes da *União Metropolitana dos Estudantes*, entre outros, todos no Rio de Janeiro. Não havia faculdade de cinema na época, então esses cineclubes promoviam o encontro de interessados no assunto que cursavam o ensino superior em outras áreas, como Direito (Paulo César Saraceni e Glauber Rocha), Física (Joaquim Pedro) e Engenharia (Leon Hirszman). Sobre a importância desses centros, Walter Lima Jr. afirma:

Minha primeira atividade depois da obsessão (de ir ao cinema) foi me meter em cineclubes, em vários (...). Por que cineclubes? Em primeiro lugar porque passavam filmes aos quais eu não tinha acesso porque não passavam comercialmente (...). (Em segundo lugar) nos cineclubes eu descobri que havia outros doidos iguais a mim. Quando que nos cineclubes havia uns 30, 40 (...), eu me senti parte de um todo, de uma comunidade, de um grupo de pessoas. (Apud: SIMONARD, *op. cit.*, p. 73)

Glauber Rocha, que frequentou o Rio de Janeiro no fim dos anos 1950, tinha envolvimento semelhante na Bahia. Muito jovem, ele começou a escrever críticas cinematográficas para jornais, assim como Carlos Diegues e David Neves, que escreviam para a revista *Metropolitano*. A atividade de escrever sobre cinema era uma natural consequência do envolvimento desses cineclubistas. Era uma forma de converter em texto as discussões e apontamentos que surgiam naturalmente durante a exibição de filmes.

A relação de Glauber com os cineclubes tem um episódio curioso. Em 1956, o diretor baiano passou por Belo Horizonte para visitar o CEC mineiro. Ali, ele teria falado aos cineclubistas sobre seu projeto de produzir cinema nos moldes do que seria o Cinema Novo. Mas suas ideias foram rejeitas, quiçá sequer compreendidas. Posteriormente, em diálogo com Geraldo Veloso, um daqueles cineclubistas, Glauber Rocha comentou sua admiração pela *Revista de Cinema*, publicação do CEC. Sobre a conversa, Veloso relata:

Eu falava com ele: “Vocês estavam muito mais avançados do que nós. Estávamos falando sobre os filmes, baseando teorias do específico fílmico, e vocês estavam metendo a mão na massa. Para a minha geração, isso era

muito importante”. Ele então respondeu: “Nós estávamos fazendo filme na Bahia porque a gente estava lendo a *Revista de Cinema*” (Apud: RIBEIRO, 1998, p. 41).

Mas as discussões cinematográficas não se restringiam ao espaço físico dos cineclubes. Pedro Simonard exalta a importância dos bares na formação do Cinema Novo:

Juntamente com os cineclubes e cumprindo funções um pouco diversas, mas às vezes convergentes, surgem os bares como outro importante local onde se desenvolveram as práticas de sociabilidade do Cinema Novo e foram lançadas as bases do movimento. (SIMONARD, *op. cit.*, p. 75)

Nesses bares²⁶, há a aproximação entre os cinemanovistas, que extravasa a simples militância pelo cinema e toma forma de amizade. Sem essa cumplicidade desenvolvida durante os primeiros anos de interesse em cinema, dificilmente os diretores teriam articulado o Cinema Novo. Carlos Diegues faz o seguinte comentário sobre as afinidades que uniam os cinemanovistas:

Acho que foi o Mario Carneiro quem disse que o Cinema Novo não era só uma questão cinematográfica, era também uma questão de amizade. Era mesmo. Mas a gente não gostava dos filmes porque era amigo um do outro. A gente era amigo um do outro porque gostava dos filmes que cada um fazia²⁷.

O documentário *Cinema Novo* apresenta um trecho bastante ilustrativo sobre a sociabilidade entre os jovens diretores. O curta-metragem de 1967, produzido por uma TV alemã e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, segue alguns desses cineastas durante diversas etapas de suas produções. Dentre elas, há um encontro em um bar ao lado do laboratório onde seus filmes eram revelados. Nesse registro aparecem Nelson Pereira dos Santos e os membros do “núcleo principal do Cinema”, com exceção de David Neves e Joaquim Pedro (o primeiro por ausência e o segundo por estar do outro lado da câmera), atores e atrizes, dentre outros. Segundo o narrador do filme, “o lugar é ao mesmo tempo centro de informações, desculpa para bate-papo e ponto de informações”.

Após essa cena, o documentário mostra uma festa na casa do pai de David Neves. Trata-se de uma homenagem à equipe alemã que produz o filme. Nela, há destaque para a

²⁶ O mais citado é o “Bar da Líder”, assim apelidado por se situar próximo ao Laboratório Líder, no bairro de Botafogo, no Rio, onde eram revelados os filmes. Há também referências aos bares Vermelho e Amarelinho.

²⁷ Esse comentário encontra-se no documentário *Cinema Novo Revisto*, que é um complemento presente no DVD de *O Homem do Pau-Brasil* (1982, de Joaquim Pedro de Andrade).

presença de Vinícius de Moraes e Maria Bethânia. Conforme comenta o narrador, “para um cinema novo, música nova. E o poeta Vinícius de Moraes”.

São trechos rápidos, mas de grande relevância para a exibição do perfil dessa geração de cineastas. Conversas acaloradas, MPB, cerveja e muitos cigarros acesos. Assim se discutiam projetos cinematográficos, políticos e, da mesma forma, se confraternizava. Eram atividades que se desenvolviam conjuntamente.

Um episódio importante nos primeiros capítulos do movimento exemplifica a importância dos bares em sua articulação. É o caso do primeiro manifesto do Cinema Novo, que veio a ser conhecido como “Manifesto Bola-Bola”. Em 1959, fez-se uma exibição de *Pátio e Caminhos* na casa da artista plástica Lígia Pape, para o movimento neoconcretista. Estavam lá, além da anfitriã, Jean Bouguit, Lígia Clark, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica, Décio Vieira e Reinaldo Jardim. A recepção foi boa, com muitas discussões sobre os curtas-metragens. Nesse clima, Reinaldo Jardim convidou os cineastas para que lançassem o manifesto do movimento, ainda sem o nome, no *Suplemento Dominical* do Jornal do Brasil.

Paulo César Saraceni comenta que, apesar das discordâncias “estéticas e políticas”, o grupo entendeu que a oportunidade era inegável. Todos se reuniram no bar Alcazar e esperaram Miguel Borges que, ao chegar, leu o manifesto que Saraceni descreve assim:

“Não queremos mais cinema-literatura. Não queremos mais cinema-escultura. Não queremos mais cinema-música. Não queremos mais cinema-dança. Não queremos mais cinema-teatro. Queremos cinema-cinema”

Aí, eu pulei – todos estavam espantados com um começo de manifesto que pretendia reinaugurar o cinema brasileiro. Aquilo era ridículo.

— Não quero ouvir mais nada__ eu disse. __ Isso é manifesto dos anos 20, do cinema mudo. Pretensioso, nem Eisenstein assinaria. Ridículo. Parece o filho pedindo para o pai: Quero uma bola. Não uma bola de futebol, não uma bola de basquetebol, não uma bola de vôlei, não uma bola de futebol, não uma bola de pólo aquático, não uma bola de tênis, não uma bola de bilhar, não uma bola de pingue-pongue. Quero uma bola-bola! (SARACENI, 1993, p. 47)

Foi assim que surgiu o Manifesto Bola-Bola, seguido de discussões intensas entre os participantes da reunião, mas que virou piada. Ainda sobre ele, Saraceni arremata: “o movimento nasceu em 1959 com um manifesto frustrado” (*Ibidem*, p. 48).

As primeiras experiências: amadurecimento no curta-metragem

A fase seguinte ao cineclubismo, na formação desses cineastas, foi a prática. Não são poucas as dificuldades comuns na produção de cinema e, dentre elas, os altos preços

envolvidos talvez sejam a mais grave. Mas, a despeito dos empecilhos, os jovens diretores produziram seus primeiros curtas-metragens. Nas atividades do CEC, foram feitas pequenas experiências, os não terminados *A condição humana* e *O ladrão*, e *O mendigo*, este finalizado. Neles, estiveram envolvidos Joaquim Pedro, Saulo Pereira de Mello (como diretores), Marcos Faria, Miguel Borges, Cláudio Mello e Souza, Mário Jacques e Mário Haroldo Martins (ARAÚJO, 1999, p. 23). Posteriormente, Joaquim Pedro reconhece a importância dessas experiências nos tempos do CEC:

Mesmo estes filmezinhos que a gente fazia na faculdade, no cineclube, de 16 mm, mudos e às vezes de um minuto, já eram muito importantes porque você já tinha um objetivo que traçava no roteiro e procurava atingir no filme. E as surpresas eram enormes, surpresas principalmente de quantidade das coisas, de tempo, de ritmo, de informações que passam e outras que não passam. (Apud: ARAÚJO, *op. cit.*: p. 25)

Desses pequenos filmes-teste, gravados em 16 mm, Joaquim Pedro foi trabalhar na *Saga Filmes* e lá fez o seu primeiro filme, em 1959: *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*²⁸. Saraceni gravou, também pela *Saga*, *Caminhos*, no mesmo ano de 1959. Carlos Diegues e colegas da PUC fizeram *Fuga* (1959), *Brasília* (1960) e *Domingo* (1961). Marcos Faria já havia filmado *O Maquinista* (1958) e, da Bahia, Glauber Rocha trazia *Pátio* (1959). Eram filmes feitos sem qualquer requinte, com equipamentos precários e ausência de uma técnica apurada. Os cinemanovistas aprendiam com a prática, enquanto o improvisado ia se tornando uma característica do movimento.

A importância dessas primeiras produções é enorme. Nelas, as propostas dos cineastas tomavam forma e eram comunicadas. O movimento deixava de ser apenas a articulação de ideias para apresentar resultados. No Cinema Novo, teoria e prática foram algo muito próximo. Quase uma coisa só.

A novidade é a prática, e é por isso que a teoria correspondente é nova, porque os jovens realizadores souberam encarnar em filmes as novas ideias sobre temática, linguagem e produção no cinema nacional. Justamente uma das coisas que o Cinema Novo iria reivindicar como absoluta novidade, contribuição sua ao cinema brasileiro, era o íntimo relacionamento entre teoria e prática. (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 197)

Partindo delas, os diretores ganharam impulso para novas produções. Foi o caso de *Arraial do Cabo* (1960, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro) e *Couro de Gato* (1962, de Joaquim Pedro de Andrade). Esses curtas-metragens cumpriram o papel de levar o Cinema

²⁸ Posteriormente, o autor dividiu o curta-metragem em dois, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*.

Novo para festivais europeus – o que se deu com sucesso. A recepção desses filmes foi bastante positiva, com a obtenção de alguns prêmios²⁹. Ou seja, a vocação internacional do Cinema Novo fez-se valer muito cedo. *Couro de Gato* integrou, posteriormente, a produção do *Centro Popular de Cultura* (CPC), da União Nacional dos Estudantes, *Cinco Vezes Favela* (1962). Junto com o filme de Joaquim Pedro, estavam os episódios *Um Favelado* (Marcos Farias), *Zé da Cachorra* (Miguel Torres), *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* (Carlos Diegues) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman).

Os longas-metragens e o reconhecimento internacional

O sucesso dos filmes curtos é importante para a próxima fase, a dos longas-metragens. O primeiro desse grupo principal a dirigir um deles é Glauber Rocha, com *Barravento*. Joaquim Pedro e Paulo César Saraceni retornam de experiências de estudo na Europa para, em seguida, filmarem, respectivamente, *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1963) (média-metragem) e *Porto das Caixas* (1962). Carlos Diegues dirigiu *Ganga Zumba* (1964), Leon Hirszman, *Maioria Absoluta* (1964), e Ruy Guerra, moçambicano radicado no Brasil desde 1958, *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964).

Um evento que consolidou o Cinema Novo enquanto movimento foi o Festival de *Cannes* de 1964. Nele, foram exibidos *Vidas Secas* (1963, de Nelson Pereira dos Santos), *Ganga Zumba* (1963, de Carlos Diegues), fora de competição, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, de Glauber Rocha). A repercussão desses filmes em *Cannes* foi muito boa. Naquele ano a impressão deixada, sobretudo pelo filme de Nelson Pereira dos Santos, foi bastante positiva. Nos anos seguintes, os cineastas do movimento se tornaram assíduos frequentadores do festival.

A crítica francesa aplaudia o vigoroso potencial do cinema brasileiro. O terceiro-mundismo estava na ordem do dia e o Cinema Novo incorporava essas discussões com autoridade. Em *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*, Alexandre Figuerôa analisa o espaço que o movimento teve na crítica especializada francesa. Segundo ele, o Cinema Novo foi recebido com um projeto cultural elaborado pelos franceses, atendendo a necessidades daquele país.

Havia um interesse em conhecer esse outro que vinha do Terceiro Mundo. A antropologia cultural era uma jovem ciência que repercutia na intelectualidade francesa. Não

²⁹ *Arraial do Cabo* foi exibido no Museu do Homem, por iniciativa de Jean Rouch. Foi premiado nos festivais de Bilbao, Florença e Santa Margherita. *Couro de Gato* foi vitorioso no Festival de Sestri Levante e em Oberhausen.

por acaso, *Arraial do Cabo* e *Couro de Gato*, curtas cinemanovistas desbravadores da Europa, tiveram suas primeiras exibições no Museu do Homem. O cineasta Jean Rouch, diretor da instituição, aproximou-se da antropologia em sua obra, que inspira boa parte dos seus filmes. No cenário acadêmico, o interesse da França pelo Brasil era manifestado em publicações, como nos casos de *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, *Brésil, terre de contrastes*, do sociólogo Roger Bastide, e de *Geografia da Fome*, obra de Josué de Castro, brasileiro exilado no país.

No cinema, os temas do país não demorariam a atravessar o oceano (FIGUEROA, 2005, p. 138). Antes do Cinema Novo chegar a *Cannes*, *O Pagador de Promessas*, adaptação da peça de Dias Gomes, dirigido por Anselmo Duarte, surpreendentemente ganhou a Palma de Ouro em 1962, escolhido por júri presidido por François Truffaut. Com o movimento, porém, se daria a confirmação desse projeto cultural que, de certa forma, a crítica francesa encontrou para a produção brasileira: o de renovar estética e, sobretudo, ideologicamente, o cinema mundial.

A riqueza iconográfica das manifestações culturais cheias de significados simbólicos e – após o aparecimento do Cinema Novo – o retrato de uma sociedade em via de transformação compuseram a moldura desejada para pôr em ação as novas formas de apreciação do fenômeno fílmico. (FIGUEROA, *op. cit.*, p 137)

De fato, o espaço ocupado pelo Cinema Novo nas páginas do *Cahiers du Cinéma* e do *Positif*, principais periódicos de cinema franceses, era o de sucessor simbólico do neorealismo italiano e da *Nouvelle Vague*. Isso, obviamente, foi um aliado simbólico fundamental para o movimento brasileiro, que enfrentava em seu país dificuldades econômicas para produzir seus filmes. Mas também gerou críticas, como a do próprio Glauber Rocha, que, em sua “estética da fome”, brada contra o paternalismo europeu a respeito do cinema terceiro-mundista, o que veremos no próximo capítulo. Tal revolta certamente só gerou mais admiração dos franceses pelos inquietos cineastas brasileiros.

Em *Cinema Novo Revisto...*, Carlos Diegues admite que aquele foi um período em que a cinegrafia brasileira estava na “moda”. Ciclos deste tipo são comuns no cinema mundial, dando projeção a uma geração de diretores de determinado país. De fato, o Cinema Novo esteve presente nos principais festivais europeus e contou com parcerias com produtoras daqueles países, o que pode atestar o seu prestígio³⁰.

³⁰ Por exemplo, o filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, foi coproduzido por uma TV italiana, que comprou os direitos de exibição por lá. E Glauber Rocha e Ruy Guerra, quando deixaram o Brasil, tiveram espaço para filmar na Europa (no caso de Glauber, ele dirigiu na África, também).

O movimento encontrou uma plateia interessada no que eles tinham para dizer. E não era pouca coisa.

Mudanças no plano político: o Golpe de 1964

O Golpe de 1964 é considerado um marco para o movimento. Com ele, os militares assumiram o poder com o apoio das elites brasileiras e encerraram um período democrático no Brasil de quase vinte anos. O Cinema Novo foi atingido em cheio pelas mudanças políticas, que geraram um clima de desesperança e apreensão. O movimento se consolidava, com os diretores partindo, em geral, para seus segundos longas-metragens. Os temas dos filmes dos cinemanovistas não ignorariam o contexto que se desenhava.

Sobre o dia do golpe, Paulo César Saraceni tem um relato curioso. Ao ouvir sobre o avanço das tropas do general Mourão sobre o Rio de Janeiro, ele, Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade foram para a sede da UNE, onde encontraram os membros do CPC e vários políticos e intelectuais.

Encontrei o Luís Carlos Saldanha e ficamos conversando na porta da UNE. Joaquim Pedro e Gustavo saíram e resolvemos tomar uns chopes no Lamas. Fomos os quatro, andando tranquilamente para o carro do Joaquim, quando um outro carro, passando em alta velocidade pela Praia do Flamengo em frente à UNE, dá uma rajada de metralhadora exatamente no local onde conversávamos. A ideia dos chopes no Lamas nos tinha salvo. (SARACENI, *op. cit.*, p. 170)

O impacto que eles sentiram com o golpe foi imediato. E não demoraria a ecoar em seus filmes. Artisticamente, inicia-se uma nova fase para os cinemanovistas, quando os filmes com temáticas urbanas foram maioria. Nesse período, alguns diretores preferiram abordar temas mais sociais, de costumes, como Leon Hirszman em *A Falecida* (1965), Carlos Diegues com *A Grande Cidade* e Joaquim Pedro de Andrade em *O Padre e a Moça* (1966). Há, ainda assim, referências explícitas à política, como a abordagem do golpe por Paulo César Saraceni em *O Desafio* (1965). Em 1967, Glauber Rocha tematiza a recente turbulência em *Terra em Transe*, ainda que deslocando a trama para a fictícia Eldorado. Por esse filme, Glauber foi premiado em *Cannes* com a Palma de Ouro de melhor diretor.

Em 1968, com o Ato Institucional n.5, a liberdade de expressão fica ainda mais coibida. Diante desse cenário, o Cinema Novo acentua as alegorias e outras possibilidades que camuflassem suas ideias. Nesse período, temos, entre outros filmes, *Memória de Helena* (1969, David Neves), *Garota de Ipanema* (1967, Leon Hirszman), *Capitu* (1968, Paulo César Saraceni) e *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro). Glauber Rocha volta a ser premiado em

Cannes (Melhor Filme da Crítica) com *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969).

Os prêmios obtidos por Glauber Rocha no festival francês reforçam o que já foi dito sobre o bom conceito dos europeus sobre o Cinema Novo. O que causava uma espécie de paradoxo em relação ao recebimento desses filmes no Brasil. *Terra em Transe*, com seu tom político impiedoso com a direita golpista e a esquerda passiva, foi criticado por ambos os setores. Ainda assim, sua direção foi reconhecida em *Cannes*. Já sua produção subsequente, retomando o universo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, contou com maior aclamação. A temática da fome, que encontrou representação privilegiada no Nordeste, cumpria com louvor o projeto ideológico que era reservado para o cinema brasileiro.

Na década seguinte, os cineastas seguem suas trajetórias, com alguns sendo mais ativos do que outros. Ruy Guerra e Glauber Rocha, por exemplo, optaram por exilar-se e partiram para uma carreira internacional. Os que permaneceram precisaram adaptar-se aos novos tempos, com um Estado que censurava filmes explicitamente politizados, mas que, ao longo da década de 1970, seria um importante fomentador do cinema brasileiro. A ideia de “movimento”, nessa época, já está bastante diluída, não há mais a união presente nos primeiros anos de atividade. O que encontramos são diretores do Cinema Novo atuando isoladamente.

O Cinema Novo já não existia como movimento. Carlos Diegues e Glauber Rocha anunciaram seu fim nas revistas especializadas francesas e assinalaram que, a partir daquele momento, cada cineasta seguiria seu próprio caminho. Apesar dessas afirmações, o prestígio dos cineastas ligados ao grupo iria manter-se ainda por alguns anos. (FIGUEIRÔA, *op. cit.*, p.50)

Ainda que as amizades permanecessem, os cinemanovistas construíram suas próprias jornadas daí em diante.

1.1.3 - Características do Cinema Novo

O nome do movimento não é por acaso. Ele denota a vontade de inovar que, de fato, era unânime entre os cineastas e foi seu traço mais marcante. O movimento queria revolucionar, e em mais de um aspecto.

Primeiramente, os cinemanovistas recusavam as estruturas convencionais do cinema. É a supracitada reação ao modelo de grandes estúdios, tendo a história da *Vera Cruz* como significativo exemplo de fracasso. Procurava-se estabelecer uma antítese daquele cinema que escondia em uma suposta pompa a falta de ideias originais. Além disso, com poucos recursos,

os diretores teriam mais independência em relação às suas obras. O Cinema Novo queria evitar o comprometimento com investidores que exigissem uma rentabilidade do produto final.

Eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional populismo parecia ainda uma alternativa viável e pelos partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. (XAVIER, 1993b, p. 26)

Assim, a postura dos diretores foi de repúdio ao cinema industrial. Isso, posteriormente, será criticado por pessoas dentro do movimento, que acusarão essa postura de prejudicar a prosperidade da atividade no país.

O cinema independente – que favorece o desenvolvimento da arte cinematográfica e a expressão da cultura nacional, que é manifestação de um “autor” que pode ser um “artista” – tem um preço: o isolamento do mercado, e a rejeição do grande público, que o condena à circulação de elites, anulando o seu projeto inicial de ser popular. (BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, p. 213)

Gustavo Dahl, integrante do Cinema Novo com importante atividade na direção e, anteriormente, na crítica cinematográfica, é um dos que fazem essa autocrítica na metade dos anos 1960³¹. De fato, na década seguinte, a produção dos cineastas oriundos do Cinema Novo dependerá do financiamento do Estado, na forma da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima, a Embrafilme³².

Outra característica, bem mais aclamada, é a estética reivindicada pelo movimento. Ela diz bastante do diálogo que os cineastas brasileiros estabeleciam com, principalmente, a cinegrafia italiana e francesa. O neorealismo era influência já antiga, desde o pós-Segunda Guerra. Havia também os cineastas de uma geração posterior na Itália, como Pasolini e Visconti, com estilos poéticos e postura agressiva diante de temas polêmicos. Na França, por sua vez, a *Nouvelle Vague*, pouco anterior ao Cinema Novo e em plena atividade, reforçava o “cinema de autor”, estilo em que o diretor seria o artista, não se submetendo a interesses do produtor e à linguagem clássica – algo que se acusava como recorrente em *Hollywood*.

³¹ Analisaremos alguns de seus textos no próximo capítulo.

³² A Embrafilme foi uma empresa estatal criada por decreto-lei em 1969. Exerceu a função de possibilitar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Persistiu durante toda a ditadura, sendo fundamental para a produção de cinema no país. Sua extinção, durante o Governo Collor, em 1990, deflagrou uma crise na indústria cinematográfica brasileira.

Assim, recursos como usar a câmara na mão, cujo efeito são filmagens bem menos estáveis e mais perturbadoras, foram amplamente apropriados pelo Cinema Novo. As histórias eram contadas em descontinuidade, evitando a narrativa clássica norte-americana, com a qual o público brasileiro estava acostumado. A ideia é de que os filmes fossem incômodos, que tirassem o espectador de seu conforto, ação que, por si, afrontaria a alienação. O cinema moderno brasileiro seria revolucionário já por afrontar esse modelo ao qual o público estava acostumado há décadas.

As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política dos autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (XAVIER, 1993b, p. 14)

Absorvendo o que havia de inovador na cinematografia mundial, os cinemanovistas pretendiam transpor essas técnicas para a realidade brasileira. Por exemplo, uma forte influência do Cinema Novo foi a montagem de Einsenstein, de grande cuidado e efeito dramático. O mítico diretor soviético era cultuado por sua capacidade de filmar verdadeiros épicos com a população russa como protagonista, uma referência em discussões artísticas e ideológicas.

Quando eu filmava a primeira parte de *Deus e do Diabo*, o beato, a montanha, as pessoas que foram mortas na escadaria (...) foi muito difícil de filmar, pois como eu conhecia muito bem *Potenkin* era fácil fazer uma imitação frustrada do massacre de Odessa, e isso teria sido um pouco ridículo. (ROCHA Apud: BERNARDET; GALVÃO, *op. cit.*, p. 207)

Essa estética do movimento, celebrada pela crítica, tinha o problema de afastar o público. Afinal, além da temática mais grave, a própria narrativa cinematográfica tornava-se indigesta para espectadores acostumados ao modelo do cinema norte-americano.

Mas os cinemanovistas não abriam mão do incômodo que os filmes causariam no público “alienado”. Nesse aspecto, são emblemáticas as desavenças do movimento com o Centro Popular de Cultura, o CPC. Criado pela UNE em 1961, este era formado por jovens intelectuais de esquerda e tinha como proposta difundir uma “arte popular revolucionária”. Também era articulado ao *Instituto Superior de Estudos Brasileiro* (ISEB), então dominado por intelectuais marxistas. Apesar de contar com a participação de artistas de várias áreas,

certamente a dramaturgia foi a mais influente, até pela origem do CPC ser ligada ao Teatro de Arena³³.

O Cinema Novo, como dito anteriormente, teve ligação com o Centro Popular de Cultura, que financiou *Cinco Vezes Favela*, filme fundamental no início do movimento. Participaram do CPC os diretores Leon Hirszman, Carlos Diegues (um dos fundadores do CPC, a partir do jornal *O Metropolitano*, no qual foi redator por vários anos), Marcos Farias, David Neves e Miguel Torres. Era uma forma de integrar o cinema a esse projeto de levar arte politizada às massas.

Porém, as discordâncias foram graves. Enquanto os ideólogos do CPC queriam uma arte revolucionária com fácil difusão nos setores populares, o Cinema Novo entendia que a arte revolucionária deveria ser, ela própria, algo que gerasse revolução. Não adiantava utilizar as fórmulas convencionais e revesti-las com conteúdo engajado.

Para o Cinema Novo, a arte feita para o povo deveria se preocupar com a busca de uma forma nova para um homem novo. Esse processo se caracterizaria por ser um aprendizado para o artista pesquisador e para o povo, que, dessa forma, se desalienaria. Para o CPC, esse processo tinha que ser rápido e por isso a forma era secundária; o conteúdo é que tinha que ser novo. (SIMONARD, *op. cit.*, p. 87)

O debate mais acirrado ocorreu como reação a declarações do sociólogo Carlos Estevam Martins. Para ele, os cineastas não estariam atuando como “artistas revolucionários”, mas, pelo contrário, colaborariam com o sistema ao produzir obras mais engajadas em questões estéticas. Em artigo no *O Metropolitano*, Estevam afirma: “os rapazes (do Cinema Novo) estão entalados na encruzilhada de duas contradições: 1) a defesa de um cinema social hermético, ou 2) a defesa, feita por revolucionários, mas em nome da cinegrafia, do cinema anti-revolucionário” (Apud: GALVÃO; BERNARDET, *op. cit.*, p. 148).

Por seu lado, o Cinema Novo opunha-se a leituras simplistas do Brasil. Mais do que uma mera exposição da pobreza, eles pretendiam gerar uma análise profunda desta situação. Houve um debate entre Estevam e os cineastas Glauber Rocha, Carlos Diegues e Arnaldo Jabor através de jornais, o que culminou com o rompimento entre o Cinema Novo e CPC já antes de 1963. A resposta de Diegues dizia:

O que esses intelectuais desejam é o bolero e o *twist* com letra da Internacional? (...) Para o intelectual realmente de esquerda, dois problemas se colocam juntos, um decorrendo do outro: por um lado a preocupação com uma arte que transforme; por outro a garantia de liberdade entre as alternativas que esta arte possa ter como expressão/ comunicação (...) Estamos preocupados em transformar consciências, não levá-las a uma

³³ Sobre o CPC, conferir HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* : 1960-1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

forma de entorpecimento. Transformá-las profundamente, levá-las a novas formas de raciocínio (no caso do cinema até formas visuais de raciocínio) condizentes com sua situação de classes novas (...). (Apud: HOLLANDA; GONÇALVES: 1982, p. 38/9)

No que diz respeito ao universo temático dos filmes, encontramos uma importante questão no Cinema Novo: a busca do homem brasileiro. Por isso, a predileção por assuntos populares, que dissessem respeito à cultura nacional. Os diretores queriam que as lentes de suas câmeras registrassem a realidade desse povo, o seu modo de vida, seu cotidiano.

Essa marca indica a harmonia do grupo com o Movimento Modernista. Se os integrantes da Semana de Arte de 1922 tiveram em seu seio a ânsia de descobrir a alma nacional, seja em poemas que se aproximavam da língua coloquial, ou nas pinturas que buscavam cores e formas que melhor representassem o país, o Cinema Novo tomou para si a continuidade dessa missão. Interpretar o Brasil era um desejo, o que motivou a revisão de eventos históricos e o contato com a literatura nacional:

[O diálogo com a literatura] expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer o debate para certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações do Brasil como formação social. (XAVIER, 2005, p. 19)

O estudioso de cinema Fernão Ramos, revendo a história do movimento, escolhe “três trindades” de filmes que seriam representativos das diferentes fases de sua trajetória. Apesar da divisão, o autor deixa claro que tal separação não deve ser tomada rigidamente, pois é um recurso para facilitar o entendimento dos períodos. A primeira, que nesse trabalho será mais abordada, incluiria os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* e *Os Fuzis* (1964, de Ruy Guerra). É um momento em que os cinemanovistas encontravam na dureza do nordeste o cenário para estabelecer um “choque” de descoberta do Brasil. O sertão, cujo sol esmagador é destacado na fotografia desses filmes, expõe sem pudores o processo agressivo resultado da disparidade social.

A formação dessa trindade contempla a temática da pobreza e da aridez do sertão. Os três filmes exploram esse lado mais extremo do Brasil, mais agressivo, em que o ser humano emerge como um submisso às suas hierarquias sociais e à brutalidade de uma natureza hostil. Em *Os Fuzis*, o moçambicano Ruy Guerra, no país desde 1958, adapta um roteiro escrito para ser filmado na Grécia. A história é sobre um grupo de retirantes que chegam a uma cidade, famintos e liderados por um líder místico. Um grande produtor local de alimentos chama o exército para proteger sua produção dessa ameaça. Há uma inevitável tensão. Um detalhe é que, no roteiro original, o problema que assolava a cidade não era a imigração, mas os lobos.

Alteração emblemática: no Brasil, o novo cinema entendia que o mais grave eram as disfunções sociais, dentre elas a mais fundamental, a fome.

Também é nessa relação com a natureza sertaneja que se baseia *Vidas Secas*. A adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos por Nelson Pereira dos Santos enfoca o drama da família de Fabiano, composta por esposa, dois filhos e a cadela Baleia, vagando em busca de terras hábeis para cultivar. Quando elas são encontradas, eles precisam se inserir em um sistema que os submete à marginalização. O acordo com o fazendeiro é desfavorável, a polícia é autoritária e a terra, pobre. O filme termina da mesma forma que começa: com uma caminhada para dentro do sertão, reiniciando o ciclo no qual estão inseridos esses retirantes.

A adaptação de romances de Graciliano Ramos pelo Cinema Novo era um projeto defendido com entusiasmo por Glauber Rocha. Para ele, o escritor seria o grande autor da representação literária da brasilidade³⁴. Graciliano Ramos foi também uma importante personalidade comunista, filiado ao PCB, o que deveria aumentar a identificação de Glauber por sua obra. Segundo Paulo César Saraceni, inicialmente o cineasta baiano teria sugerido que ele se dedicasse a adaptar o escritor, por associação de estilos (SARACENI, *op. cit.*, p. 165/6). Essa ideia é comprovada na resenha do diretor baiano feita a *Porto das Caixas*. Ainda que não com Saraceni, a ligação entre Cinema Novo e Graciliano Ramos se concretizou, para além de *Vidas Secas*, com a adaptação de *São Bernardo* (1972, de Leon Hirszman) e *Memórias do Cárcere* (1984, de Nelson Pereira dos Santos).

E Glauber Rocha trataria de tema semelhante em seu segundo longa-metragem, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O diretor teve uma formação intelectual com forte embasamento em autores nordestinos que abordavam assuntos locais. Nesse filme, ele reúne todas essas referências ao representar o povo sertanejo na figura do casal Rosa e Manoel. Com origem humilde e sem grandes perspectivas, o marido é seduzido pelas promessas religiosas de um suposto santo e, depois, envolve-se na violência do cangaço, servindo a Corisco. Nenhuma dessas opções, todavia, são sólidas o suficiente para livrar o casal de um fim desolador. A promessa de “o sertão virar mar” configura-se uma ilusão para esse povo entregue a uma condição miserável³⁵.

A primeira trindade, correspondendo à produção de 1963, é marcada pela imagem realista do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua

³⁴ Na biografia sobre o cineasta, José Carlos Gomes enfatiza a admiração de Glauber por José Lins do Rego. Para Gomes, há uma relação íntima entre a primeira versão do roteiro de *Deus e Diabo*, escrita em julho de 1950, e a literatura de José Lins (GOMES, 1997, p. 118).

³⁵ Sobre a representação do sertão no filme, ver PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. “O Sertão Dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na Terra do Sol”. In: Revista *Lua Nova*, São Paulo, n. 74, p. 11- 34, 2008.

condição de explorado, pela ausência do “habitat natural” dos próprios cineastas (jovens de classe média urbana) e pela presença de todo um questionamento do universo apresentado através de um personagem que tem como função servir de “correia transmissora” às angústias e dilemas do jovem urbano, sem que este apareça em si como personagem dentro do universo ficcional. (RAMOS, 1987, p. 348)

Através do Nordeste, o Cinema Novo entra em contato com uma tradição presente no Brasil: a dos filmes sobre o Cangaço. Esse fenômeno de banditismo social no sertão, ocorrido na virada do século XIX para o XX, até as primeiras décadas deste, causou amplo impacto no imaginário popular. Por sua vez, não foram poucas as adaptações cinematográficas a esse respeito³⁶, sendo cunhado o termo “nordestern”, referência ao *western* norte-americano.

O caráter popular do Cangaço, sua reação violenta diante da situação social no nordeste, foi apropriada pelo Cinema Novo, sendo *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Memórias do Cangaço* (1965, de Paulo Gil Soares) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* exemplos dessa aproximação. O nordeste seria, pois, um privilegiado ponto de partida para se pensar o país.

Nesse empenho em reproduzir elementos da brasilidade em seus filmes, os diretores cinemanovistas negam representações falseadas, simplistas, do Brasil. Essas acusações eram feitas aos filmes *O Cangaceiro* (1953, de Lima Barreto), *Orfeu Negro*, (1958, dirigido pelo francês Marcel Camus), e para *O Pagador de Promessas* (1962, Anselmo Duarte), filmes que conseguiram grande visibilidade internacional³⁷.

Glauber Rocha é enfático, dividindo o que é Cinema Novo e o que não é:

“Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Rubem Biáfora, Lima Barreto, Roberto Farias (...) verdadeiramente preocupados com um cinema espetáculo que dê dinheiro e tire prêmios”, e de outro, preocupados com um cinema “que exprima a transformação da nossa sociedade, comunicando e processando esta transformação (...) Ruy Guerra, Miguel Torres, Alex Viany, Paulo Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e o grupo de *Cinco Vezes Favela*”. (Apud: RAMOS, *op. cit.*, p. 335)

A “segunda trindade”, para Fernão Ramos, seria composta por *O Desafio* (1965, Paulo César Saraceni), *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) e *O Bravo Guerreiro* (1968,

³⁶ Fernão Ramos lista cerca de trinta filmes sobre a temática, entre 1927 e 1969.

³⁷ Os três filmes ganharam importantes prêmios. *O Cangaceiro* foi escolhido em *Cannes* como o melhor filme de aventura e recebeu prêmio de melhor trilha sonora pela canção “Olé Muié Rendeira”. Conseguiu a impressionante marca de ficar em cartaz em 80 países. *Orfeu Negro*, produção franco-italo-brasileira, venceu a Palma de Ouro no festival francês e o Oscar de melhor filme em língua estrangeira. Já *O Pagador de Promessas* foi prestigiado em *Cannes* com a Palma de Ouro de melhor filme.

Gustavo Dahl). Nesse momento, um tema comum nos filmes cinemanovistas são as relações na própria classe média. Intelectuais e políticos são protagonistas desses filmes e representam os cineastas repensando a própria inserção nesse processo de interpretar o país.

A tomada de consciência de que as tentativas de aproximação e de representação do universo do popular não passaram da expressão da angústia e deslumbramento dos próprios cineastas gera na época o que poderíamos chamar de uma “crise ética”. Se na tentativa da expressão da “verdade”, da “realidade”, não se foi além da representação dos próprios dilemas íntimos da burguesia, todo o projeto do Cinema Novo encontra-se questionado. (*Ibidem*, p. 358)

O Desafio foi o primeiro filme a fazer referências ao Golpe de 1964. No centro de sua narrativa está a maneira como as consequências da reviravolta política afetam o casal de amantes Ada e Marcelo. A primeira, esposa de um rico industrial, vê-se em dilema com sua posição de burguesa e, de certa forma, responsável pelos eventos do ano anterior. Já Marcelo, jornalista, faz questionamentos sobre a inércia dos intelectuais e sobre qual seria seu papel diante dessas transformações. *O Desafio* gerou reações de repúdio, inclusive por parte da esquerda³⁸.

Terra em Transe também traz referências à tomada do poder pelos militares, mas fazendo uma alegoria com a fictícia República de Eldorado. Também há uma personagem jornalista, o poeta Paulo Martins, representando os intelectuais que se defrontam com os interesses políticos. Contra a ascensão de Porfírio Diaz, senador reacionário, ele se une a um vereador populista, Felipe Vieira. Mas os eventos políticos mostram a fraqueza de seu aliado, e Paulo Martins é impelido à luta armada. Esse filme também gerou reações adversas da esquerda.

Por fim, a trilogia de Fernão Ramos tem *O Bravo Guerreiro*, dirigido pelo também crítico Gustavo Dahl. O filme tem novamente a política como tema, com um deputado de oposição como personagem principal. Ele resolve mudar para o partido do governo, uma vez que, do contrário, não consegue fazer nada enquanto opositor. Uma situação bastante forte naqueles anos de divisão de ARENA e MDB, com os partidos ativos durante a ditadura.

Esses questionamentos, espécie de crise existencial do movimento, são bem apreendidos por Jean-Claude Bernardet, no livro *Brasil em Tempo de Cinema*, de 1967, que faz uma leitura das primeiras produções do Cinema Novo³⁹. A relação com o popular, com o

³⁸ No capítulo seguinte, faremos mais referências ao filme, com a leitura de três resenhas publicadas na Revista Civilização Brasileira.

³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

“povo”, é colocada em xeque, nas dificuldades dos diretores de se deslocarem de seu lugar de origem para representar a tal “realidade popular”.

Por fim, a “terceira trindade” do Cinema Novo, segundo Fernão Ramos, é formada pelos filmes *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha), *Os Herdeiros* (1970, Carlos Diegues) e *Os Deuses e os Mortos* (1970, Ruy Guerra). Nesse período, com o endurecimento do regime militar e a conseqüente censura, os cineastas se utilizam de alegorias, sejam adaptações literárias ou representações históricas, para se expressar. É um período marcado pelo intuito de representar o Brasil, sendo também citados os filmes *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro) e *Pindorama* (1971, de Arnaldo Jabor).

Sente-se uma forte preocupação de representar o Brasil – presente, passado ou futuro – através do acúmulo de traços que conotem essa brasilidade em quadros alegóricos. Os dramas pessoais relacionam-se com extrema facilidade à História e aparecem desenvolvidos em sua função. (*Ibidem*, p. 373)

Em *Macunaíma*, adaptação do livro de Mario de Andrade, há uma aproximação estética com o latente movimento da Tropicália e uma reconciliação com a chanchada, gênero antes negado pelo Cinema Novo, mas cuja aproximação neste filme indica uma revisão dessa postura⁴⁰.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro retoma o cenário de *Deus e o Diabo*, e, principalmente, a personagem Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros. Ele é contratado para matar um novo bandido, mas acaba se revoltando contra os jagunços e o coronel que o emprega. Antônio das Mortes, então instrumento do sistema, se opõe a ele. No filme, referências folclóricas e os cordéis aproximam o espectador da cultura nordestina.

Também se passa no nordeste a história de *Os Deuses e os Mortos*, porém no sul da Bahia, região produtora de cacau, durante a década de 1930. Ali, um aventureiro sem nome entra em uma guerra entre duas famílias de coronéis. Nessa batalha, fica escancarado o ambiente de decadência no qual estão os envolvidos.

Os Herdeiros é outro filme com esse cenário desolador da cultura agrícola, porém no caso cafeeiro. A película de Carlos Diegues segue uma família entre a década de 1930 e os anos 1960. O jornalista Jorge Ramos casa-se por interesse com a herdeira de um fazendeiro de café. Com o fim da Era Vargas e a volta da democracia, ele obtém uma ascensão política a

⁴⁰ Não por acaso, *Macunaíma* é o grande sucesso de bilheteria do Cinema Novo. Apesar de todo o desdém do movimento com o gênero chanchada, era inegável seu potencial de diálogo com um público mais popular.

partir de traições. Porém, com o Golpe de 1964, seu filho se une aos militares e torna-se seu opositor⁴¹.

Portanto, a reinterpretação das origens nacionais, relacionada com um diagnóstico crítico do presente, é uma atividade marcante no Cinema Novo. Essa característica, junto com a linguagem cinematográfica, com câmera na mão e montagens descontínuas, torna seus filmes impactantes reflexões sobre o Brasil. Nas telas do movimento, o país aparecia com a ebulição social que os cineastas acreditavam ser negligenciada pelo “cinema espetáculo” que os precedia. Como veremos abaixo, mais do que escolha estética, essa direção eleita pelos cinemanovistas demonstra a intenção de fazer política.

1.2 – Os cinemanovistas e a política

Antes de entrar nas dimensões políticas da atuação do movimento, acreditamos ser imprescindível fazer uma conexão com a formação do conceito de intelectual. Pois é graças ao poder simbólico associado a essa categoria que eles puderam, segundo palavras de Carlos Diegues, “ter um programa muito simples (...): mudar a história do cinema; mudar o Brasil e mudar o mundo, era só isso”⁴².

1.2.1 - O Conceito de Intelectual

A integração do substantivo “intelectual” na língua francesa ocorre durante o “caso Dreyfus”, sendo, conseqüentemente, o marco da formação desse grupo social. Em 1894, foi encontrada uma carta suspeita na embaixada da Alemanha, que indicaria um traidor entre um os oficiais franceses, o qual estaria colaborando com os alemães. Alfred Dreyfus, único oficial de origem judaica, foi acusado do crime e condenado à prisão perpétua na Ilha do Diabo, na Guiana Francesa. Entretanto, o irmão do réu encontrou, em 1897, provas de que o verdadeiro culpado era outro oficial francês, Charles Eterhazy. As evidências exigiam um novo julgamento, o que não aconteceu. Foi o estopim para uma grande comoção.

Em 1898, Émile Zola escreve um texto intitulado *J'accuse*, publicado no jornal *Aurore*, acusando injustiça e complô militar no julgamento de Alfred Dreyfus. Apoiam-no,

⁴¹ Sobre essa terceira trindade, e mais especificamente *Os Deuses e os Mortos*, conferir XAVIER, “Os Deuses e os Mortos: maldição dos deuses ou maldição da história?”. In: *Revista A Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 32, p. 131-162, 1997.

⁴² Depoimento dado ao documentário *O Cinema Revisto por Carlos Diegues, Domingos de Oliveira e Nelson Pereira dos Santos* (2007), de Maria de Andrade.

em manifesto, vários escritores, artistas e professores universitários, entre outros. O episódio causou intensos debates, gerando a oposição entre *dreyfusards* e *anti-dreyfusards*. Como consequência da comoção, em 1906, Dreyfus foi restituído no exército, mas, sem possibilidade de seguir na carreira, pediu demissão no ano seguinte.

Esse evento tem grande importância por deixar marcada uma postura dos intelectuais de impor sua autoridade na esfera pública, na busca pela verdade e pela justiça. Eles intervêm em uma questão política, reivindicando o poder simbólico que suas qualidades de intelectuais lhes dariam direito. Surge, então, uma categoria:

O neologismo “intelectual” designa, originalmente, uma vanguarda cultural e política que ousa, no final do século XIX, desafiar a razão de Estado. No entanto, essa palavra, que poderia ter desaparecido após a resolução dessa crise política, integra-se à língua francesa. Se, por um lado, ela designa um grupo social, por outro, ela qualifica uma maneira de se conceber o mundo social, pressupondo, notadamente, uma oposição às hierarquias estabelecidas. (RODRIGUES, 2005, p. 400)

Assim, esse personagem, o “intelectual”, não ficou restrito a esse contexto, tendo destacada importância durante o século XX. Na sua ação, quase sempre a expressão pública de ideias e posições políticas, o intelectual tem a legitimidade de sua ligação com o saber. Algo assim pode ser encontrado no Século das Luzes, com os pensadores posicionando-se como defensores da Razão. Voltaire, Rousseau, Diderot, entre outros, empenhavam-se em tratados sobre as verdadeiras virtudes e a boa maneira de governar. E também desferiam ácidas críticas à sociedade de corte e aos vícios cometidos pelas autoridades públicas.

De certa forma, é essa função de baluartes da moralidade, encerrando em suas palavras o que é certo, algo que somente pessoas racionais e independentes poderiam defender, que forma o poder simbólico dos intelectuais. Não por acaso, Edward W. Said usa o termo “representações do intelectual” em seu livro sobre o conceito. Trata-se, sobretudo, de portar uma “aura” e, por ela, ter uma consequente exposição:

As representações do intelectual, suas articulações por uma causa ou ideia diante da sociedade, não têm como intenção básica fortalecer o ego ou exaltar uma posição social. Tampouco têm como principal objetivo servir a burocracias poderosas e padrões generosos. As representações intelectuais são a atividade em si, dependentes de um estado de consciência que é cética, comprometida e incansavelmente devotada à investigação racional e ao juízo moral; e isso expõe o indivíduo e coloca-o em risco. Saber como usar bem a língua e saber quando intervir por meio dela são duas características essenciais da ação intelectual. (SAID, 2005, p. 33)

Durante o século XX, um período turbulento, com dois conflitos bélicos mundiais, ascensão do nazifacismo, crise econômica e a ideológica Guerra Fria, a demanda para a ação do intelectual foi intensa. A barbárie das guerras e as perseguições a grupos étnicos fizeram necessária, mais do que nunca, a moralidade, da qual o intelectual seria defensor. Depois da Segunda Guerra, particularmente, sua função social foi cada vez mais delimitada. Ele pronunciou-se sobre o que considerava certo, sendo que ter um posicionamento político se tornou obrigatório. Então, mais do que um representante da razão, o intelectual passou a ser um engajado. Para Edgard Morin, “a qualidade do intelectual não está necessariamente ligada à sua participação à *intelligentsia*, mas ao uso da profissão por e pelas ideias” (Apud: RODRIGUES, *op. cit.*, p. 402-403). Até por reação às atrocidades cometidas durante as duas guerras, o intelectual entendia que era seu dever a ação. Não se podia deixar que tais eventos se repetissem.

Naqueles anos de pós-guerra, principalmente nas décadas seguintes, o intelectual tornou-se quase um sinônimo de simpatia por ideologias de esquerda. Na maior parte dos países ocidentais, eles se tornavam membros ativos ou simpatizantes de partidos comunistas, pronunciavam-se a favor da União Soviética (em consequência, tentavam ignorar as más notícias que vinham do governo de Stálin, como os campos de trabalhos forçados) e mostravam-se esperançosos pelas revoluções que se anunciavam no Terceiro Mundo.

Na França, que é a grande referência, há a figura de Jean-Paul Sartre, que encarna como ninguém o modelo de intelectual desse período. Sua militância ideológica é explícita, o que responde ao período turbulento do qual ele emerge. Em uma conferência nos Estados Unidos, em 1945,

Sartre começou afirmando que após as experiências de guerra, derrota, ocupação, resistência e libertação, a literatura da geração anterior parecia “enfraquecida, cansada, não mais pertinente”. Uma nova literatura estava em ascensão, e era “o resultado da Resistência e da guerra; seu melhor representante é Albert Camus, que tem trinta anos”. Os novos escritores eram profundamente marcados pela experiência de luta contra a Ocupação. (ARONSON, 2007, p. 94)

Sartre foi atuante durante esse período em jornais e revistas, escrevendo editoriais que clamavam pelo engajamento do intelectual. Embora a princípio ele optasse por um distanciamento do Partido Comunista Francês, nas décadas seguintes ele se aproxima, tornando-se seu defensor.

Ainda na França, um episódio que mobilizou os intelectuais foi a Guerra da Argélia (1954-1962). Esse conflito pela independência da então colônia africana contou com pesados

questionamentos de pensadores franceses sobre a ação de seu governo. É quando se fortalece o chamado “terceiro-mundismo”, um suposto louvor a esses países marginalizados pelo imperialismo. O marxismo, ideologia que movia a atividade intelectual, é adaptado, e o indivíduo do terceiro mundo torna-se uma espécie de proletariado da política internacional. A luta por sua autonomia é uma bandeira assumida, e Cuba, onde os revolucionários tomam o poder do ditador Fulgencio Batista em 1959, a evidência de que mudanças eram possíveis⁴³.

Entretanto, a partir de fins da década de 1970, esse tipo de intelectual começa a perder prestígio. Afinal, se ele está a todo momento desferindo críticas a mitos e ideologias, não deixa de estar também produzindo a sua parcela destas. O que isso se torna mais acentuado quando a queda da União Soviética e as tantas denúncias sobre a efetuação de opressão em regimes comunistas abalam as esperanças de muitos autores. A morte de Sartre, em 1980, simboliza a extinção desse modelo de intelectual que aparecia no espaço público assumindo posições políticas. Desde então, passou a despontar a figura do *expert*, ou seja, aquele que pode opinar por seu conhecimento a respeito de um determinado assunto (RODRIGUES, *op. cit.*, p. 412). O intelectual perdeu, pois, aquela função social de “referência universal”.

Para estudar essa categoria, tomamos como norteador o capítulo “Os Intelectuais”, escrito por Jean-François Sirinelli na coletânea *Por uma história política*, organizada por René Remond. Dentre outros aspectos, o autor ressalta uma longa crise de estudos nesse sentido, uma vez que, muitas vezes biográfica, tal modalidade de historiografia destoava do então aclamado interesse pelas massas – legado de *Annales* (SIRINELLI, 1996, p. 235). Também foi fator desfavorável a pesquisas nesse sentido o crescente prestígio da chamada “longa duração”, o que representava o oposto do estudo sobre intelectuais. Apesar disso, com a crise dos intelectuais nos anos 1970 e uma recém adquirida “dignidade” da curta duração, há uma revisão e os trabalhos de história sobre esse grupo voltam a ser vistos positivamente.

Sirinelli aponta uma série de peculiaridades que devem ser observadas em pesquisas dessa natureza e que nortearão o presente trabalho. Gostaríamos, entretanto, de destacar dois pontos. Primeiramente, que o autor reconhece a existência de duas acepções de intelectual: o produtor e mediador cultural, acepção que ele descreve como “ampla e global”; e uma outra, mais restrita, que diz respeito ao engajamento (*Ibidem*, p. 243). É importante observar que, em ambas as modalidades, o intelectual não se restringe ao acadêmico, compreendendo também artistas e outros agentes culturais.

⁴³ Nos próximos capítulos, observaremos como o Cinema Novo se harmoniza com esses elementos. Tanto há um louvor à Revolução Cubana (Glauber Rocha, inclusive, vive um período de seu exílio na ilha caribenha), quanto exalta-se o terceiro-mundismo, do qual o próprio movimento seria uma expressão.

Outro ponto, também muito importante para se pensar os cineastas do Cinema Novo, diz respeito às sociabilidades que permeiam os grupos de intelectuais:

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de viver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar. (*Ibidem*, p. 248)

Assim, é importante estar atento para essa coesão de grupo, que não deixa de estar sujeita à influência de aspectos como a geração. Esta provoca solidariedades de idade, mas também confrontos com os antecessores, muitas vezes taxados de conservadores ou antiquados. Com o Cinema Novo, isso acontecia claramente no embate simbólico com quase todo o passado cinematográfico brasileiro, exceção feita a *Limite* e a Humberto Mauro. Também é preciso estar atento para os espaços que geram essas sociabilidades, como redação de revistas e jornais. Foi o que tentamos fazer acima, ressaltando a importância dos cineclubes e dos bares para o movimento surgir.

1.2.2 – Cineastas engajados

Seguindo Marilena Chauí, entendemos engajamento nesse contexto significava a

Tomada de posição no interior da luta de classes, como negação interna das formas de exploração e dominação vigentes em nome da emancipação ou da autonomia em todas as esferas da vida econômica, social, política e cultural. Diferente do ideólogo, inserido no mercado, falando a favor da ordem vigente, justificando-a e legitimando-a. (CHAUI, 2006, p. 29)

Pensar sobre o engajamento dos cineastas do Cinema Novo requer, antes, pensar na posição do intelectual brasileiro no período. Afinal, os temas que apareciam nos filmes do Cinema Novo não eram exclusividade do movimento. Ir ao encontro do “povo”, da “cultura popular” e da “nação”, era uma empreitada em processo há algum tempo. Daniel Pécaut, em *Os Intelectuais e a Política no Brasil*, aponta algumas das instituições e conceitos influentes nesse contexto. Porém, ele reforça que, “devido a deslocamentos, superposições e combinações, nenhuma instituição ou corrente intelectual pode ser identificada com uma orientação estável e unificada” (PÉCAUT, 1989, p. 107). O desenvolvimentismo, do qual Juscelino Kubitschek foi o grande fomentador em seu período na presidência do país (1956-1961), foi um conceito fundamental para essas reivindicações:

É preciso fazer justiça ao “desenvolvimentismo” de Kubitschek: foi um mito unificador e mobilizador a serviço da consolidação das formas democráticas, permitindo aos militares, tecnocratas, industriais... e intelectuais invocar,

simultaneamente, um “projeto nacional”, esboçando uma abertura para uma participação popular livre das coerções corporativistas. (*Ibidem*, p. 180)

O desenvolvimentismo defendia a premissa de que o desenvolvimento econômico e a consolidação da nacionalidade eram aspectos do mesmo processo de libertação. Seu “projeto nacional” estava na produção do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), vinculado ao Ministério de Educação e Cultura. Criado em 1955, por Café Filho, ele passou “da síntese nacional-desenvolvimentista, antes de tornar-se símbolo da síntese nacional-populista e, depois, da síntese nacional-marxista” (*Ibidem*, p. 107). Passaram por ele importantes figuras do pensamento brasileiro, como Sérgio Buarque de Holanda, Miguel Reale, Nelson Werneck Sodré, Antônio Cândido, Hélio Jaguaribe, Alberto Guerreiro Ramos, dentre outros.

O nacionalismo também é um tema fundamental nas atividades do Partido Comunista. Entre 1954 e 1964, ele propunha “uma visão da ‘revolução brasileira’ que, em muitos aspectos, gerou uma espécie de senso comum a partir do qual se reconheciam os intelectuais progressistas” (*Ibidem*, p. 141). Embora tenham sido inúmeros os intelectuais que passaram pelo “Partidão” (Jorge Amado, Graciliano Ramos, Caio Prado Júnior, entre outros lembrados por Pécaut), sua influência era mais extensa do que o grupo que por ele militavam. Existia uma “sociedade civil comunista” (*Ibidem*, p. 143) e, dentro dela, grupos que atuavam no campo cultural e não necessariamente estavam filados ao Partido Comunista. Essa noção é extremamente importante para pensar o movimento do Cinema Novo: embora poucos ali tivessem ligações mais estreitas com o PCB, havia uma sintonia de discursos sobre a necessidade de uma revolução social e nacionalista.

Daniel Pécaut também aponta o supracitado Centro Popular de Cultura dentre os importantes casos para observar a atividade intelectual anterior ao Golpe de 1964. A natureza dessa iniciativa, a proposição de um encontro entre a arte desses produtores de cultura com a população, é bastante emblemática sobre o período. O “povo brasileiro” precisava ser inserido no projeto, ser politizado. Era, justamente, a revolução em seu aspecto cultural.

Esse objetivo foi de difícil efetivação. O diálogo com as massas não era simples, não bastava unir temas populares com as discussões da UNE. Buscava-se o que Pécaut chama de “engajamento sartriano”: “implica a eliminação dos traços da classe social de origem e a opção voluntária de alinhar-se com as massas populares” (*Ibidem*, p. 155). Nesse sentido, a própria definição de “cultura popular” para o CPC era complexa.

O “anteprojeto [do Manifesto]” distinguia três acepções hierarquizadas dessa noção. No nível mais baixo, a cultura popular diz respeito à “arte do povo”, caracterizada por um grau de elaboração estética tão primário que a criação “não vai além da ordenação dos dados mais evidentes da consciência popular

atrasada”. Num grau intermediário, designa como “arte popular” aquela produzida por artistas especializados a fim de distrair o público urbano. No nível mais alto vem “a arte popular revolucionária”, obra construída pelo artista engajado. (*Ibidem*, p. 156)

Entendendo, pois, sua arte como mais elevada que aquela que emerge do povo, os membros do CPC acabavam, a despeito de sua intenção, sem reconhecer as massas brasileiras como elas se apresentavam - o que, em consequência, implicou dificuldades para estabelecer esse diálogo. Ainda sim, o CPC foi marcante, grandes figuras da jovem intelectualidade atuaram em seu interior, como os dramaturgicó Arnaldo Jabor (antes de passar a atuar como diretor de cinema) e Oduvaldo Vianna Filho, o músico Carlos Castilho, o poeta Ferreira Gullar, além dos cineastas Carlos Diegues e Leon Hirszman.

A análise do intelectual durante os anos 1960 tem a importante contribuição de Marcelo Ridenti, que emprega alguns conceitos que renovaram as leituras sobre o engajamento desses artistas. No livro *Em Busca do Povo Brasileiro* (2000), o autor utiliza o conceito de romantismo, do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre, que seria uma reação à modernidade e aos efeitos do capitalismo, baseada em uma apropriação de certa forma nostálgica do passado. Assim, o romantismo seria mais do que a corrente artística do século XIX, mas uma leitura do mundo inserida em um contexto mais amplo. As manifestações em 1968 na França, por exemplo, seriam parte do romantismo.

A visão romântica apodera-se de um momento do passado real – no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer - , transforma-o em utopia e vai modelá-los como encarnação das aspirações românticas. É nesse aspecto que se explica o paradoxo aparente: o “passadismo” romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista. (Sayre e Löwy Apud: RIDENTI, 2000, p. 27)

Em um trabalho posterior, o capítulo “Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade” do livro *Intelectuais e Estado*, Ridenti amplia a reflexão de *Em Busca do Povo Brasileiro* utilizando um outro conceito. Trata-se das “estruturas de sentimento”, de Raymond Williams. Para ele, esse conceito funcionaria mais para entender o seu objeto ao ser mais flexível do que outros mais rígidos.

Williams reconhece que “o termo é difícil, mas ‘sentimento’ é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ ou ‘ideologia’”, os quais se referem a crenças mantidas de maneira formal e sistemática, ao passo que uma estrutura de sentimento daria conta de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente”. A estrutura de sentimento não se contrapõe a pensamento, mas procura dar conta “do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a

consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada”, sendo por isso uma hipótese cultural de relevância especial para a arte e a literatura. (RIDENTI, 2006, p. 230)

Pensar em uma “estrutura de sentimento” tem, pois, a vantagem de abarcar as associações de pensamento do período, nas temáticas recorrentes de nação e povo, principalmente, fugindo de esquemas presos demais à racionalização dessas escolhas. O período era de intensa atividade cultural, com trocas entre diferentes áreas do conhecimento de maneira muito informal. Como já foi citado antes, é impossível falar do surgimento do Cinema Novo sem remeter aos encontros em bares da então capital federal.

Marcelo Ridenti propõe a classificação de “estrutura de sentimento (romântico) revolucionária” (*Ibidem*, p. 231). O retorno ao passado, às origens rurais de um país que se modernizava rapidamente, traria a força para que o homem brasileiro novo emergisse. Assim, o autor utiliza esse conceito para ampliar o que fora proposto em seu livro de 2000.

Esses conceitos aplicados por Ridenti aos artistas/ intelectuais dos anos 1960 são úteis para pensar algumas características do Cinema Novo e as formas como se dava as articulações entre esses agentes. O “romantismo revolucionário”, por exemplo, explica o grande número de filmes “rurais”, encontrando, nos personagens do campo e em suas relações de força, o modelo para se pensar o povo brasileiro. E as “estruturas de sentimento” nos são bastante pertinentes, uma vez que o cinema é transmissor de ideias, mas também de sensações. O efeito de um filme no público é o de colocar lado a lado razão e experiência sensorial. Os integrantes do Cinema Novo pensavam-se e atuavam como porta-vozes de sua geração, dialogando com outros movimentos artísticos. Logo, imaginamos ser pertinente incluí-los em uma estrutura de sentimento particular ao período.

Todavia, é preciso ressaltar que a abordagem do autor, buscando características em comum a todo um conjunto de atividades artísticas (música, teatro, literatura e cinema), gera um problema. A aplicação de um grande modelo a todo um período obscurece as especificidades compreendidas nele, inclusive as dos próprios indivíduos. Em alguns momentos, o elo que Ridenti estabelece entre os intelectuais brasileiros, que seria esse romantismo revolucionário, soa um tanto vago. Com um objeto mais delimitado, acreditamos nos esquivar desse inconveniente.

Dessa forma, cabe definir que buscamos um maior diálogo junto ao conceito de “culturas políticas”. A historiografia apropriou-se dele na década de 1990, o que foi importante para a renovação dos estudos sobre história política. Estigmatizada como uma narrativa factual, restrita a grandes eventos e personalidades, a história política ficou

negligenciada com a predominância da escola dos *Annales*. Tal marginalização somente se acentuaria com a emergência da História Cultural, com estudos sobre coletividades e suas representações. Assim, a observação da política pela ótica cultural, estabeleceu uma sintonia que até então não ocorria. As culturas políticas permitem a análise de comportamentos coletivos, entendendo a política como um fenômeno que ultrapassa seus ideólogos e ativistas.

Citando Sirinelli, Serge Berstein define culturas políticas como

“uma espécie de código e de um conjunto de referentes, formalizados no seio de um partido ou, mais largamente, difundidos no seio de uma família ou de uma tradição políticas”. Desta definição, reteremos dois fatos fundamentais: por um lado, a importância do papel das representações na definição de uma cultura política, que faz dela outra coisa que não uma ideologia ou um conjunto de tradições; e, por outro lado, o caráter plural das culturas políticas num dado momento da história e num dado país. (BERSTEIN, 1998, p. 350)

Parece-nos que por mais que Berstein pontue que há diferenças entre esse conceito e o de ideologia, elas não aparecem claramente. Afinal, ele afirma que a distinção seria devido ao importante “papel das representações na definição de uma cultura política”. Pensamos representação como uma re-apresentação do mundo, atendendo a um sistema de significados pertinentes ao grupo que a elabora. Dessa forma, a ideologia é uma modalidade de representação.

Por isso, acreditamos que é Rodrigo Patto de Sá Motta quem melhor caracteriza culturas políticas, por ressaltar elementos dela que extrapolam a faculdade de pensamento. Partindo de uma leitura dos autores Gabriel Almond e Sidney Verba, Jean-François Sirinelli e do próprio Berstein, ele elabora a definição de que a cultura política é:

[...] conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro. (MOTTA, 2009, p. 21)

Já ideologia, segundo Motta, possui dois significados:

[...] no primeiro caso, ideologia significa falsa consciência e implica o mascaramento da realidade. Trata-se do processo através do qual a classe dominante constrói uma falsa representação da realidade, com que escamoteia a sua dominação e garante a obediência dos grupos dominados. Na segunda acepção, ideologia significa um conjunto de ideias que dá forma a determinados projetos políticos e impele à luta pela conquista do poder e aí teríamos a ideologia fascista, a liberal, a socialista, etc. (*Ibidem*, p. 27)

Assim, a ideologia, na segunda acepção, é um importante elemento para se analisar uma cultura política, uma vez que ela seria uma crença que move à ação em sua significação de mundo. Entretanto, é preciso observar claramente que a cultura política é mais do que isso. Ela também é composta pela mobilização de valores e sentimentos, possui práticas em comuns (rituais, cerimônias, manifestações), sendo que sua adesão por um indivíduo não está submetida somente a concordar racionalmente com suas ideias (*Ibidem*, p. 28).

Berstein desenvolve alguns dos elementos que constituem uma cultura política (2009, p. 33-36). É fundamental um “substrato filosófico” que vai guiar práticas e pensamentos de seus integrantes (desde textos religiosos a doutrinários, como no marxismo); referências históricas, numa releitura comum do passado; representação idealizada de uma sociedade a ser atingida, revelando um fosso do qual se encontram separados dela. O autor apresenta esses elementos como fundamentais, mas não descarta a importância de outros aspectos, como “os fatores religiosos, a organização do ensino, as questões militares, as regras morais, a criação estética, etc” (*Ibidem*, p. 36). Juntos, esses aspectos constituiriam um “sistema coerente de visão de mundo”, o que guia suas ações e sua relação com o político.

Cabe observar aqui que a aplicação de “romantismo revolucionário” por Ridenti, as características que ele observa em sua variante brasileira dos anos 1960, estão em consonância com alguns desses elementos que constituem uma cultura política. Existe um substrato filosófico, o marxismo, mesmo que muitas vezes apropriado indiretamente, mais como “estrutura de sentimento” do que como uma leitura complexa da obra de Karl Marx e outros teóricos. Há a leitura do passado, das origens rurais do Brasil antes da modernidade. E, como meta, tem-se uma sociedade idealizada, construída com a libertação do “povo brasileiro”, sua revolução.

Berstein assim classifica a abordagem do fenômeno culturas políticas pelos historiadores:

Por meio de seus estudos empíricos, eles constatam a existência, num dado momento da história, de vários sistemas de representações coerentes, rivais entre si, que determinam a visão que os homens que deles participam têm da sociedade, de sua organização, do lugar que aí eles ocupam, dos problemas de transmissão do poder, sistemas que motivam e explicam seus comportamentos políticos. (Berstein, 2009, p. 32)

Acreditamos que, partindo dos elementos apontados pelo autor, podemos pensar os cineastas do Cinema Novo dentro dessa cultura política de esquerda. Em sua adesão a preceitos marxistas (em alguns diretores mais incisivamente do que em outros, embora a leitura social de todos esteja contaminada por esse viés), na leitura do passado (por exemplo,

remontando à colonização a origem do subdesenvolvimento nacional) e na atribuição ao presente de uma necessidade de revolução, entendemos que fica explícita a filiação do grupo a essa cultura política.

O Cinema Novo foi, para seus integrantes, uma forma de se fazer tanto arte, quanto política. Era um período em que as produções artísticas mais apreciadas eram aquelas que tomavam posição diante de problemas políticos/ sociais. Os cinemanovistas criticavam a chanchada e os dramas da *Vera Cruz*, por exemplo, justamente por sua ingenuidade e compromisso exclusivo com o entretenimento. No exterior, seus filmes eram apreciados pela força com que levavam às telas a “realidade” social brasileira. Produzir arte de qualidade passava por ser politizado. Se a linguagem que os diretores utilizavam era inovadora, eles acreditavam que o tema de seus filmes era a reprodução de uma luta de classes que se desenvolvia há séculos.

O Cinema Novo entendia que, ao produzir esses filmes críticos e tê-los exibidos em salas de cinema e festivais, no Brasil e na Europa, agia politicamente. Afinal, seus filmes seriam uma arte revolucionária.

Por isso, o conceito de culturas políticas nos ajuda a pensar essa atuação desses jovens cineastas. No centro de sua produção, aparecem elementos de uma cultura política de esquerda, na incorporação da teoria marxista e de discursos recorrentes entre esses grupos na temática desses filmes.

Nesse trabalho, optamos por classificar o grupo cinemanovista como membro de uma “cultura política de esquerda”, pois apesar de existir elementos da ideologia comunista em seus discursos, entendemos que seria excessivo entendê-los como membros de uma “cultura política comunista”. Como observamos antes, há uma simpatia dos diretores pelo marxismo, mas que é exercida com certa independência. Vale frisar, por exemplo, que o Partido Comunista cobrava com certa rigidez a obediência a valores morais, que iam desde a valorização da família até restrições à vida sexual dos seus integrantes.⁴⁴

Todavia, estamos tratando de um período em que o PCB teve grande influência na vida intelectual brasileira. Suas propostas encontravam adesão inclusive entre grupos não ligados a ele diretamente. Não por acaso, suas demandas eram mais amplas, o com vinculação ao nacionalismo, forte no país desde Vargas. Isso possibilitava que um grupo mais amplo se identificasse com suas propostas. Pedia-se o apoio da burguesia progressista enquanto o

⁴⁴ Sobre a moral comunista, ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “O PCB e a Moral Comunista”. In: Locus: revista de história, Juiz de Fora, vol. 3, n. 1, p. 69-83, 1997.

capital estrangeiro e os grandes latifúndios eram tomados como inimigos. Havia mobilizações em torno do anti-imperialismo e a favor da reforma agrária, mas com discursos de natureza mais conciliatória. Não havia nos grupos de esquerda uma organização mais incisiva, o que foi escancarado com a ausência de iniciativas de maior envergadura para combater o golpe civil-militar (SCHWARZ, 2008, p. 74).

Os setores feudais dominantes contariam com um forte aliado para manter o atraso relativo da economia, o imperialismo, a quem não interessaria o desenvolvimento autônomo da nação brasileira. Dessa forma, a grande tarefa dos comunistas seria juntar suas forças às da burguesia nacional e de outros setores progressistas para levar a cabo a revolução democrático-burguesa no Brasil, etapa necessária para a emancipação da classe trabalhadora. Esse raciocínio está desenvolvido, por exemplo, na Resolução Política do V Congresso do PCB, de 1960. (RIDENTI, 1993, p. 25)

Preferimos, portanto, utilizar a denominação “cultura política de esquerda”, mesmo sendo ela mais genérica, uma vez que engloba muitas variações internas – de uma esquerda de marxismo mais ortodoxo, até uma versão mais suave. Entretanto, entender o Cinema Novo diferentemente disso nos parece um equívoco. Os integrantes do movimento sofriam influências, dialogavam com o marxismo. Mas se recusavam a ser submissos a uma ideologia e a um partido – as disputas com o CPC indicam isso.

A própria utilização de instrumentos culturais/artísticos em favor das concepções políticas de seus produtores é comum com as esquerdas do período. É impossível, ao abordar as resistências à ditadura militar, não mencionar a importância da canção engajada na MPB (Edu Lobo, Geraldo Vandré e a tropicália, por exemplo), ao Teatro de Arena e o Teatro Oficina (destacando os dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, e Gianfrancesco Guarnieri), às artes plásticas (sobressaindo o nome de Hélio Oiticica), a literatura (Jorge Amado e Antônio Callado), dentre outros. O Cinema Novo fez parte desse contexto. Com seus filmes, resistiu à ditadura e, anteriormente, marcou sua oposição à modernização burguesa brasileira.

A partir de uma produção textual e de um documentário em particular, procuraremos, no próximo capítulo, analisar escolhas feitas por esses diretores para lidar com questões muito caras a sua geração. Sobretudo, pretendemos entender o porquê de agir, para eles, ser sinônimo de cinema.

Capítulo 2 - A militância escrita: os textos de Glauber Rocha e a *Revista Civilização Brasileira*

No presente capítulo, analisaremos textos escritos por diretores do Cinema Novo e pela crítica coeva. A atenção a esse tipo de produção é fundamental neste trabalho. Justamente por entendermos que os cineastas tinham propósitos políticos com seus filmes, é importante ter atenção a esses discursos alternativos. Os textos eram seus aliados na estratégia de difundir o significado engajado das películas.

Entender cinema como prática social requer a compreensão de suas manifestações que ultrapassam o filme em si. Um cineasta, ao tornar-se uma figura influente na produção cultural, circula por outros espaços, não se detém na sala escura. O Cinema Novo reforçava em textos e entrevistas os significados que seus filmes reivindicavam, afirmando sua atuação enquanto movimento, de forma que, ao se pensar a atuação política destes cineastas, deve-se também considerar seus discursos difundidos pela mídia impressa.

Com objetivo de fazer essas observações, selecionamos como documentos parte da obra escrita de Glauber Rocha e os artigos publicados na *Revista Civilização Brasileira* (1965-1968) que apresentavam o Cinema Novo como tema. Essa escolha é justificada por se tratarem de textos que procuram teorizar o movimento. O maior espaço dedicado a Glauber Rocha explica-se por ele ser o cinemanovista que teve uma atuação escrita mais enfática, escrevendo livros paralelamente à sua atividade de diretor. Gustavo Dahl e David Neves também se destacam nesse esforço por “teorizar a prática”, publicando suas críticas e artigos em jornais e revistas. Através da *Revista Civilização Brasileira*, teremos contato com as opiniões de alguns dos principais cinemanovistas: Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, além dos já mencionados acima; também aparecem em nosso recorte o crítico Jean-Claude Bernardet e Alex Vianny.

2.1 - Glauber Rocha

Dentre os integrantes do Cinema Novo, Glauber Rocha é, indiscutivelmente, aquele que alcançou maior destaque midiático. Seus filmes foram os que conquistaram os prêmios mais relevantes, sobretudo em festivais na Europa, o que lhe deu ampla notoriedade.

Todavia, junto ao sucesso de seus filmes, sua personalidade, de postura bastante combativa a favor de suas ideias, também colaborou para torná-lo tão representativo do movimento. Mesmo incorporado posteriormente às discussões que ocorriam no Rio de Janeiro, Glauber ocupou naturalmente uma posição de líder no núcleo. Isso foi muito

importante para que o Cinema Novo alcançasse maior coesão, pois havia divergências inevitáveis entre seus integrantes – o frustrado Manifesto Bola-bola é um exemplo. Em palavras de Nelson Pereira dos Santos:

Há quem diga, jocosamente, que o Cinema Novo é o Glauber Rocha no Rio de Janeiro. Quando Glauber aparece no Rio, fala-se, discute-se, combate-se, funda-se, liquida-se o Cinema Novo. O Glauber fundou o Cinema Novo e uma vez escreveu um artigo para acabar com o Cinema Novo. Ele tem essa capacidade de fazer onda de arrematar pessoas (VIANY; ROCHA; SANTOS, 1965, p. 185).

Ao longo do tempo, Glauber consolidou-se como a grande referência sobre movimento. Os textos escritos por ele que analisaremos a seguir têm inegável importância, mesmo que nossa intenção não seja focar na obra cinematográfica de GR⁴⁵. Isso, primeiramente, por se tratar de um movimento que se entendia, de fato, como um grupo. Havia entre os cinemanovistas uma ampla interlocução, além da consciência de que, para alcançar os resultados que queriam, era necessária essa ação coletiva. Assim, por mais que os outros integrantes pudessem pensar diferente em alguns pontos, é preciso reconhecer que muito daquilo que foi difundido como Cinema Novo era oriundo da atuação de seu integrante mais festejado.

Como dito no capítulo anterior, a atuação na crítica cinematográfica foi uma etapa para muitos dos integrantes do movimento. Dentre eles, GR foi, provavelmente, o mais profícuo escritor. Na Bahia ele colaborava com periódicos locais, o que continuou a fazer no Rio de Janeiro, para onde se mudou em definitivo em 1962. E tamanha é a relevância de sua produção escrita que José Carlos Teixeira Gomes, na biografia *Glauber Rocha, esse vulcão*, afirma: “não conhece a obra de Glauber quem apenas viu os seus filmes. É preciso lê-lo. E não vacilaríamos em afirmar que o ensaísta é tão importante quanto o cineasta” (GOMES, 1997, p. 356). Nesses artigos, ele posiciona-se como um teórico do Cinema Novo. Paralelamente à sua carreira de cineasta, GR publica três livros: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), lançado em 1963; *Revolução do Cinema Novo* (2004), publicado originalmente em 1981; e *O Século do Cinema* (1983), organizado às vésperas de sua morte. Nesta pesquisa, utilizaremos os dois primeiros títulos.

2.1.1 - Revisão Crítica do Cinema Brasileiro

⁴⁵ Utilizaremos a abreviação GR para nos referirmos a Glauber Rocha. Esse recurso servirá para evitar repetições excessivas e será aplicado a outros cineastas.

Em 1963, antes de finalizar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha reuniu e ampliou alguns de seus textos publicados no *Diário de Notícias* e no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. O resultado foi *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), cuja gênese é ligada à obra de Alex Viany, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, publicado em 1959. Amigo do crítico/ cineasta, Glauber resenhou o livro, que então era o esforço de maior fôlego em fazer uma historiografia do cinema nacional. Junto da admiração ao empreendimento, ele não se furtou em fazer algumas críticas, como censurar a pouca ênfase de Viany a aspectos formais dos filmes. Daí seu livro, poucos anos depois, apresentar-se como “revisão crítica” desse cinema que fora visitado anteriormente.

Revisão Crítica é um importante documento dos pilares que, logo em seu princípio, o Cinema Novo reivindicou para si. Ao confrontar o cinema brasileiro, em sua avaliação das experiências passadas, Glauber Rocha revela suas inspirações e aquilo que repudiava. Vale lembrar que, no período de lançamento do livro, ainda eram poucos os cineastas do movimento que haviam feito filmes longos. O Cinema Novo estava em construção e ainda havia controvérsias na crítica sobre quais eram as películas que deveriam receber essa denominação. Em vários momentos do livro, Glauber esboça definições e execra inimigos. Por trás de *Revisão Crítica*, há um tom de manifesto.

Livre de uma intenção enciclopédica, o cineasta esclarece na introdução que o método avaliativo na obra é o “método do autor”, cujo primeiro pensador seria o crítico André Bazin (ROCHA, 2003, p. 34). A história do cinema dividida entre “período mudo e o sonoro” seria ineficaz, uma vez que não há como definir autores pensando em limitações de som ou cor (como exemplo a essa atemporalidade do autor são citados George Méliès, Eisenstein, Dreyer, Jean Vigo, Robert Fhaherty, Roberto Rossellini, Ingmar Bergman, Visconti, Antonioni, Alan Resnais, Jean-Luc Godard e François Truffaut). Para Glauber, “seria quase a mesma coisa que dividir a história da literatura em antes e depois de Gutenberg” (*Ibidem*, p. 35). A divisão na qual ele acredita é a de “cinema de autor” e “cinema comercial”.

O fosso entre as duas categorias, em seu entendimento, é bastante acentuado. Pois, mais do que alguém que idealiza sua obra como arte, o autor é um politizado, um revolucionário.

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de um autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial, é situá-lo como artesão; é não-autor. (*Ibidem*, p. 36)

É uma categoria impregnada pelo marxismo. Inserido no mundo capitalista, é proibido ao autor não se posicionar diante dele:

O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor é inimigo desta cultura, ele prega sua destruição, se é um anarquista como Buñuel, ou o destrói, se é um anarquista como Godard; ele o contempla em sua própria destruição, se é um burguês desesperado como Antonioni ou se consome nele, no protesto passional, se é um místico como Rossellini; ou prega a nova ordem, se é um comunista como Visconti ou Armand Gatti. (*Ibidem*, p. 37)

Estar ou não dentro de um “cinema de autor” é, portanto, o critério que Glauber utiliza para criticar o cinema brasileiro. O diretor baiano dialoga claramente com a crítica francesa, que deu origem à *Nouvelle Vague*. Reivindicar a autoria era uma forma de dar importância política ao cinema. Anos depois, esse movimento francês estaria aliado aos protestos de Maio de 1968, sendo considerado sua expressão cinematográfica. É facilmente perceptível o quanto GR busca inserir o Cinema Novo nessa categoria de “cinema de autor”. Nela, o diretor é um indivíduo responsável que se posiciona diante dos embates que formam o processo político e social. Ele, assim como seus personagens, é impregnado pela relação com a história.

Se as classes se identificam pela carne e não pelo dinheiro, o cinema comercial ganha a sua forma artística ideal no melodrama: o personagem patológico, herdado da dramaturgia padronizada dos argumentistas americanos, se opõe, com sucesso, ao personagem histórico; o personagem histórico, como o próprio autor, é um consciente, despido, objetivo, forte e violento em sua prática. Cumpre, pois, exterminá-lo. (*Ibidem*, p. 38)

Essa consciência histórica é uma das principais preocupações de Glauber ao observar a história do cinema brasileiro.

O passado do cinema brasileiro

Glauber Rocha ignora as três primeiras décadas do cinema brasileiro e começa sua análise nas vésperas da década de 1930, com Humberto Mauro. Para ele, o diretor de *Ganga Bruta* seria um injustiçado, colocado em plano inferior pela contemplação dada à carreira bem sucedida de Alberto Cavalcanti na Europa e a admiração estética ao filme *Limite*, de Mário Peixoto. Porém, Glauber coloca Humberto Mauro, junto com Jean Vigo e Robert Flaherty, como as três referências fundamentais ao Cinema Novo na década de 1930.

Produzindo sem acesso a leituras críticas, Humberto Mauro estaria dotado de senso poético e de realidade. Aliás, essa é a virtude mais elogiada por Glauber, que faria parte de uma evolução a ser percebida mais tarde:

O avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com que, somente agora, através de Paulo César Saraceni (*Porto das Caixas*) e Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*) o realismo crítico começasse a definir um estilo de cinema brasileiro. Mas o elo inicial está em Humberto Mauro. Tendo sua evolução fragmentada, o cinema brasileiro criou seus autores em tempos inesperados e por isto estes artistas permaneceram na obscuridade, à margem da cultura. (*Ibidem*, p. 47)

Glauber dedica alguns parágrafos a *Ganga Bruta* (1933), que ele considera a grande obra de Mauro. E, nessa análise, chama a atenção um trecho específico, sobre uma cena de briga em uma fábrica. Para o autor de *Revisão Crítica*, a cena remeteria ao gênero *western*, sendo, pois, o único trecho ultrapassado do filme. Ele argumenta:

Se a discutida sequência freudiana é o único momento historicamente superado do filme, vale a pena lembrar que Eisenstein tinha Marx e Freud como os autores básicos em sua teoria. A Mauro faltava uma cultura marxista e, quanto a Freud, não creio que as metáforas da fábrica fossem um experimento consciente. (*Ibidem*, p. 52)

Essa “ausência de cultura marxista” é o único ponto em Humberto Mauro que Glauber pondera. Politicamente, não há uma grande diretriz em suas obras. Mas há um esforço de encontrar um Brasil real, o que agrada o diretor baiano. A análise do autor é pontuada pela necessidade de dar o reconhecimento ao cineasta que, exilado na produção de documentários educativos/institucionais para o INCE, abortara uma trajetória de grande contribuição ao cinema nacional.

A respeito de Mário Peixoto, no capítulo seguinte, o tom é outro – constatação que pode ser feita pelo próprio título, “O mito *Limite*”. Mito, porque a maioria dos diretores de sua geração não havia visto o filme. Conheciam-no através de elogiosas críticas, principalmente a de Octavio de Faria, transcrita no capítulo. Assim, através do relato de quem o assistiu, *Limite* seguia aclamado como a grande obra prima do cinema nacional. Mas era impossível vê-la. Uma de suas cópias, diziam, estava nos Estados Unidos. A cópia brasileira encontrava-se em processo de restauração – projeto levado em frente por Saulo Pereira de Mello.

Glauber Rocha não tinha visto *Limite* quando escreveu esse texto. Portanto, sua crítica é sobre o que lia a respeito. E o “mito *Limite*” girava em torno de uma estética impecável, uma resposta brasileira às vanguardas francesas da época, obra genial de um jovem cineasta. Guiado pelo método de autor, que exige do cineasta uma consciência política, Glauber é impiedoso com o filme:

Segundo Octavio de Faria, [*Limite*] é arte pela arte, não está interessado em mensagens, é cinema puro. *Arte pela arte, cinema puro*, é idealismo. O

cinema não pode, ainda mais pela condição de sua própria força, deixar de manter um diálogo com a realidade. E nem o homem. (*Ibidem*, p. 66)

Por fim, posicionando o Cinema Novo no debate, Glauber escancara a distância entre o seu entendimento sobre *Limite* e o conceito de autor:

No processo dialético da *práxis* revolucionária, *Limite*, e a evidente posição de classe que representa, é uma contradição historicamente superada; na sua *mise-en-scène*, como a descreve Octavio de Faria, está morta a moral do autor. Eu tinha dito, e não fui eu quem descobriu, que a moral do cinema novo brasileiro é fatalmente revolucionária. *Limite* é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; sua moral, como o tema, é um *limite*. (*Ibidem*, p. 67)

Nesses trechos são evidentes os ataques de Glauber a uma visão do cinema como somente expressão intimista. A submissão dos filmes a um propósito revolucionário, engajado em representar a realidade nas telas define essa motivação primeira do Cinema Novo. Sensibilidades isoladas, arte pela arte, demonstrariam um artista limitado aos seus dilemas burgueses. Ao fim do capítulo, Glauber acusa a crítica contemporânea a *Limite* por ter atrapalhado o talento inegável de Mário Peixoto. Venerado pelo idealismo desses críticos, o diretor não soube lidar com as pressões em torno de seu nome. Virou mito.

Nos dois capítulos seguintes, Glauber Rocha analisa experiências do cinema nacional que entram na categoria “cinema comercial”. O tom crítico neles é natural, pois, no que tange à experiência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, há o modelo daquilo que o Cinema Novo repudiava. Os grandes orçamentos, o artificialismo dos grandes estúdios e as linguagens do melodrama são pontos de óbvia discordância com o cinema de autor aclamado por Glauber.

A *Vera Cruz* foi uma tentativa de empresários ítalo-paulistas, liderados por Franco Zampari, de fazer cinema no Brasil nos moldes de *Hollywood*. O Cinema Novo seguiu um caminho declaradamente oposto a este. Glauber Rocha aproveita, assim, esse exemplo para afirmar sua visão de cinema. Isso é feito ressaltando o fracasso artístico e econômico da empreitada. Porém, Glauber vê como falha mais séria a ausência de pessoas que entendessem do Brasil. Pois a *Vera Cruz* trouxe competentes profissionais da Europa, que deram uma qualidade técnica inegável às películas. Mas, sobre contar histórias nas quais o público nacional reconhecesse o país e a si nas telas, o autor entende que foi uma grave falha da companhia. Sobre *Caiçara* (1950, de Adolfo Celi), Glauber afirma:

A busca do exótico comercial marca a sequência final do enterro marítimo; intenções metafísicas numa sequência que a personagem faz soar uma pedreira encantada; busca de modelos americanos na briga entre Mário

Sérgio e Carlos Vergueiro; e um erotismo castrado, na obsessão amexicanada de Abílio Pereira por Eliane. (*Ibidem*, p. 75)

Os roteiros, que pretendiam tratar de assuntos nacionais, perdiam-se em temas universais e na incompreensão das particularidades do Brasil. Mesmo repatriar Alberto Cavalcanti, em 1949, para ser produtor-geral da *Vera Cruz*, não teve efeito. Ele, cuja carreira o dotava de reconhecimento como grande entendedor sobre cinema, não conseguiu livrar a companhia do fim precoce. Aliás, para Glauber, Cavalcanti podia conhecer de cinema (embora ele o classifique como “cineasta do passado”), mas não conhecia de Brasil. Dos três filmes que dirigiu na *Vera Cruz*, *Mulher de Verdade* (1954), *Simão, o Caolho* (1952) e *O Canto do Mar* (1953), o autor só vê qualidades no segundo. O último da lista era uma adaptação de *En Rade*, de 1927, filmado na França pelo próprio Cavalcanti. Sobre ele, entre outras ponderações, Glauber afirma que o diretor “indisciplinadamente, encantou-se pelo exótico, e a luta de seu personagem – o rapaz que olha o mar e deseja partir para outros horizontes – é romântica, abstrata e possuída, se bem dissecada, de um sentimento antinacionalista” (*Ibidem*, p. 74/75). Embora isente Cavalcanti do fracasso da *Vera Cruz*, Glauber ressalta que, ao aceitar o cargo de Zampari, o diretor deveria ter escolhido trabalhar apenas com diretores brasileiros, com mais condições de conhecer a maior parte dos temas dos filmes.

Por fim, Glauber Rocha faz um balanço do legado da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*:

O que ficou da *Vera Cruz*? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela *Columbia Pictures* – quem mais lucrou com a falência, também grande motivo dela. Como arte, o detestável princípio de imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles de ligação com o *expressionismo* (...). (*Ibidem*, p. 83)

No capítulo seguinte, é comentada a trajetória de Lima Barreto, diretor de *O Cangaceiro* (1953), sucesso em bilheteria e premiado em *Cannes* na categoria filme de aventura e pela canção “Mulé Rendera”. Embora se mostre um entusiasta do *nordestern*, Glauber critica a forma como este é feito nesse sucesso da *Vera Cruz*. Para ele, a película estaria numa categoria perigosa:

Premiados e rentáveis, estes filmes divulgam ideias nacionalistas com soluções evasivas, impõem um espírito de produção, envolvem as massas

com estes temas, dominam as elites indecisas, prendem inocentes úteis e são facilmente utilizados pelas forças reacionárias que encontram neste tipo de nacionalismo pseudo-revolucionário, uma boa válvula de escape. Em todas as épocas os políticos sabem muito bem usar os meios de comunicação. E *O Cangaceiro* realmente entorpeceu o público e provocou na burguesia paulista uma euforia, que só não determinou a continuidade de Lima Barreto porque o sucesso o enlouqueceu. (*Ibidem*, p. 95)

Defeitos apontados na *Vera Cruz* aparecem nesse seu produto de maior sucesso, como uma representação falsificada dos costumes nordestinos (“aquele Nordeste é paulista”, diz ele), o exotismo nos números musicais e a tendência à polarização entre bem e mal. Há mais ação do que reflexão nas cenas do filme. Críticas ainda mais fortes são feitas ao filme posterior de Lima Barreto, *A Primeira Missa* (1960), “dramalhão religioso”, “ainda fiel à mais retrógrada mentalidade da própria Igreja Católica” (*Ibidem*, p. 95).

O realismo e as origens do Cinema Novo

Como se pode observar, na história do cinema brasileiro revisada até a década de 1950, Glauber Rocha entende que apenas Humberto Mauro seria uma influência ao Cinema Novo. Nas outras experiências, algo ainda mais notado no que diz respeito à *Vera Cruz*, a revisão crítica se concentra na demarcação de pontos de oposição.

Fracassada a experiência com grandes produções de estúdio, surgiram aquelas que Glauber denomina “independentes”. Nelas, filmes de baixo orçamento, geralmente arrecadado pelo próprio diretor. Em consequência desse sistema de financiamento estaria a autonomia desse cinema, livre para as ideias de seus autores, sem necessidade de dar retornos a uma companhia cinematográfica.

É o caso de Alex Vianny, diretor de *Rua Sem Sol* (1954), *Agulha no Palheiro* (1962) e *Sol Sobre a Lama* (1963). Depois de trabalhar como jornalista durante anos em *Hollywood*, ele voltou ao Brasil e dirigiu filmes com forte influência do neorealismo italiano. Segundo Glauber, o realismo seria uma característica marcante no cinema brasileiro, desde Humberto Mauro (*Ibidem*, p. 102). Alex Vianny traria às telas um realismo crítico, que provocava no público um incômodo, seguido da consciência de sua posição na luta de classes. (*Ibidem*, p. 104)

Todavia, a grande referência desse realismo é Nelson Pereira dos Santos. Seu primeiro filme, *Rio, Quarenta Graus* (1955), tem ampla importância para o Cinema Novo, o que é enfatizado por Glauber Rocha.

Assim como eu, naquele tempo tateando a crítica, despertei violentamente do ceticismo e me decidi a ser diretor de cinema brasileiro nos momentos

que estava assistindo *Rio, 40 Graus*, garanto que oitenta por cento dos novos cineastas brasileiros sentiram o mesmo impacto. (*Ibidem*, p. 105/6)

Glauber mobiliza qualidades como “revolucionário” e “dignidade” para definir a obra. A experiência de Nelson Pereira dos Santos moveria os futuros cinemanovistas a acreditar na filosofia que, anos depois, definiriam com o lema “uma câmara e uma ideia” (*Ibidem*, p. 106). O filme tinha uma temática social, desvelando o país para mostrá-lo sem disfarces, o que seria tomado como objetivo para o Cinema Novo.

A trajetória de Nelson Pereira dos Santos é enaltecida, e o amadurecimento de um “realismo crítico” se daria em *Vidas Secas* (1963). Neste caso, trata-se da adaptação do famoso romance de Graciliano Ramos, escritor muito admirado por Glauber Rocha. Esse filme inauguraria uma nova fase na carreira de Nelson, projeta seu colega baiano. “Segunda ilha autoral, depois de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos é a mais fértil, madura e corajosa mentalidade do cinema brasileiro. Um dos intelectuais mais sérios de sua geração, consciente do seu papel histórico” (*Ibidem*, p. 110).

Algumas das características observadas em Nelson Pereira são retomadas quando Glauber comenta os primeiros filmes do Cinema Novo. Glauber Rocha dedica um capítulo às origens do movimento, analisando seus primeiros filmes e buscando já algumas de suas definições. Por exemplo, sobre *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, ele elogia a proximidade temática com a obra de Graciliano Ramos, no caso, *Angústia* e *Memórias do Cárcere*. Novamente, a palavra realismo é usada como definição positiva, assim como o tom politizado.

Enquanto os filmes panfletários morrerão datados, enquanto os filmes supostamente políticos serão pouco a pouco esclarecidos como discursos demagógicos em torno do povo. *Porto das Caixas* tende a permanecer como expressão cultural amadurecida. A segurança de Saraceni reflete suas ideias, sua coragem moral e política. (*Ibidem*, p. 142/3)

Sobre *Cinco Vezes Favela*, ele cita uma crítica de Jean-Claude Bernardet sobre seu primeiro longa-metragem, *Barravento*. Para o crítico, a importância da película seria seu experimentalismo social, mais do que o cinematográfico (*Ibidem*, p. 139). Assim, apesar de ter algumas ponderações sobre o filme produzido pelo Centro Popular de Cultura, pois alguns de seus episódios lhe soam ideologicamente ingênuos, o tom da análise é elogioso. “Somente por imediatismo ou má-fé será possível negar o valor de *Cinco Vezes Favela* – politicamente experimental e ao mesmo tempo conhecimento, pela experiência, de que um cinema político não é feito com regras e leis, mas, antes de tudo, com liberdade” (*Ibidem*, p. 141).

Já no comentário sobre *Garrincha, Alegria do Povo*, o autor empreende uma interessante discussão sobre cinema-verdade. Esse estilo de documentário fora reivindicado pelos produtores, o que a crítica não reconheceu na película. Glauber não se envereda por características técnicas e amplia a definição de cinema-verdade.

O que é verdade? O cinema é o único instrumento capaz de responder, mergulhando no complexo conhecimento do real, utilizando-se lucidamente de outros métodos de conhecimento científico (como a técnica fotográfica e sonora) e artísticos (como a própria fotografia, a música ou a literatura). No cinema, como verdade, creio que determinar princípios para o chamado *cinema-vérité* é limitar as possibilidades do real a um sistema, o que equivale dizer a uma mentira relativa. (*Ibidem*, p. 149)

Uma vez voltado para o descobrimento do real, um filme seria digno da alcunha “cinema-verdade”. Assim, a categoria estaria próxima da definição de cinema de autor.

Junto a esses primeiros filmes do Cinema Novo (Glauber menciona, entre outros, os primeiros curtas do movimento, como o premiado *Arraial do Cabo*, e as produções baianas), há ponderações aos filmes contemporâneos que a crítica taxava de “cinema novo”. Para ele, tudo que não era chanchada, passou a ser chamado de “cinema novo” – o que teria ocasionado a vitória sobre o gênero que alavancara a Atlântida. Vale observar que, em sua revisão, Glauber apenas menciona a chanchada de forma indireta. Não há um espaço dedicado a esses filmes de grande apelo popular.

A chanchada foi liquidada pelas raízes e o cinema novo ficou ligeiramente abalado: filmes de vários tipos vestiram a manchete. A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do cinema novo 1962. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada. (*Ibidem*, p. 131/2)

Na citação acima, notamos uma alusão a filmes como *Assalto ao Trem Pagador* (1962, de Roberto Farias) e *O Pagador de Promessas* (1962, de Anselmo Duarte), que apresentavam temáticas sociais e vocação para grandes públicos. Ao longo de *Revisão Crítica*, mostra-se clara a preocupação de Glauber de que tais filmes sejam tomados como produções do Cinema Novo. A diferença estaria, ainda, marcada pelo conceito de “cinema de autor” e na forma como o popular seria apreendido nessas películas.

Sobre *O Pagador de Promessas*, filme vencedor da Palma de Ouro, no *Festival de Cannes*, GR argumenta que a produção já foi feita com esse projeto. Anselmo Duarte teria procurado um argumento que tivesse esse potencial, o que encontrou na peça homônima de Dias Gomes. E, ao texto original, Glauber tem uma queixa: “a força do povo, a revolta do povo, a dignidade do povo resultam num gesto evasivo, entram na Igreja, consagram o

místico aos pés do altar, é o supremo catolicismo alcançado pelo sacrifício; o povo, explodindo, santifica Zé do Burro” (*Ibidem*, p. 164).

Sobre Anselmo Duarte, sua formação, com papéis de galã em filmes da Atlântida e da Vera Cruz, já causava uma desconfiança. Como diretor, GR diz achar *Absolutamente Certo*, seu primeiro filme, bem sucedido em seu senso de humor espontâneo. Todavia, seu segundo filme, com potencial para o espetáculo e narrativa com estilo de *western* e do *gangster*, seria um passo para trás. “*O Pagador de Promessas* excita o tempo todo: não provoca a menor reflexão” (*Ibidem*, p. 164). Dentro do critério estabelecido por GR para avaliar o cinema brasileiro, esse ponto é essencial. Fomentar reflexões era justamente uma das funções do autor.

2.1.2 - *Revolução do Cinema Novo*

Revolução do Cinema Novo (2004) foi publicado originalmente em 1981. Nele foram reunidos alguns dos artigos que Glauber Rocha escreveu ao longo de sua carreira, entrevistas e textos escritos para compor o livro. Em nossa pesquisa, utilizaremos o material referente à década de 1960, período do recorte temporal contemplado; e, tendo em vista o nosso problema, o engajamento político do movimento.

Nos livros de 1963 e o de 1981, o Cinema Novo está no centro. No primeiro, de forma bem discreta. Nele, GR trata mais das origens do movimento, as influências positivas e negativas. Traça-se a trajetória do cinema nacional, mas o tom é de pesquisa sobre a pré-história do Cinema Novo. Já em *Revolução do Cinema Novo*, o título anuncia o protagonismo do movimento. Seja a partir de seus filmes, das primeiras experiências ou explorando o contexto da América Latina, permanece um tom de reflexão sobre a prática cinemanovista. Como o próprio autor aponta no prefácio, a obra “é a Heutzorya de uma geração de intelectuais (a minha) – dilacerada pelo cruel processo nacional” (ROCHA, 2004, p. 35).

O texto “O Cinema Novo”, de 1962, inicia-se como uma história do nascente movimento, traçando uma cronologia. Ele termina, porém, em tons de manifesto. Após mencionar frase que Gustavo Dahl teria gritado no Festival de Santa Margherita, quando *Arraial do Cabo* foi premiado (“nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem”), Glauber define diferenças entre a “novidade” do Cinema Novo e o cinema europeu.

Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany e o de Humberto Mauro que nos deu em *Ganga Bruta* nossa raiz mais forte. O nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos fazer filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (*Ibidem*, p. 58)

No artigo, logo em seu início, Glauber declara como o Cinema Novo teria nascido para ser a “revolução no cinema”, uma vez que ela já estaria em processo no teatro, na literatura e nas artes (movimento concretista) e na arquitetura, caso da construção de Brasília (*Ibidem*, p. 50). Na crítica sobre *Vidas Secas*, em 1964, o caráter revolucionário do movimento volta a ser exaltado. “Hoje, o Cinema Novo não projeta uma revolução solitária burguesa nas características da *Nouvelle Vague*, mas uma revolução social nas exigências do momento em que vive” (*Ibidem*, p. 60).

GR realmente entendia que o Cinema Novo era uma revolução. Por mais que se tratasse de uma “arte burguesa”, os filmes teriam um compromisso com o social, em dar voz a esse homem que aparecia estruturado no modelo da chanchada e do melodrama, mas que nos filmes cinemanovistas teria seus problemas verdadeiramente captados.

O teor revolucionário dos filmes encontraria um difusor privilegiado no cinema, como afirmado no artigo de 1961, “O processo cinema”: “as condições fundamentalmente técnico-econômicas do cinema, sua evolução e suas consequências cada vez mais complexas tornaram-no não só uma indústria do pensamento como também uma organização política de longo alcance” (*Ibidem*, p. 43). O cinema era o meio para a ação.

E, se os temas dos filmes também eram revolucionários, o texto que melhor apresenta esse teor é “Eztetyka da Fome”, apresentado na V Resenha do Cinema Latino-Americano, em janeiro de 1965, em Gênova. Nele, o colonialismo, sentido pelos cinemanovistas na forma do paternalismo com o qual os europeus recebiam seus filmes, é afrontado.

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e esse primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. (*Ibidem*, p. 63/4)

O texto exalta uma violência na produção do Cinema Novo, que estaria na essência de seus personagens. Eles agem violentamente em uma realidade não menos cruel. E todo o sentido deste cinema se explicaria pela expressão da fome, que marcaria a América Latina. Segundo Glauber, a violência é a sua mais nobre manifestação. Por mais que os europeus tentassem compreendê-la, eles não o conseguem, pois a fome precisa ser sentida. O Cinema Novo e sua originalidade seriam definidos justamente por esta fome.

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (*Ibidem*, p. 65)

A violência seria uma forma de se impor e era esse o efeito que os filmes cinemanovistas buscavam. Na impossibilidade de o colonizador compreender essa situação do subdesenvolvimento, a força era a tentativa de estabelecer diálogo.

Uma estética da violência, antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. (*Ibidem*, p. 66)

Por isso, segundo GR, eles não teriam ponto de contato com o cinema mundial. A força do Cinema Novo era, na verdade, a tragédia da América Latina.

Dois anos depois, em 1967, no artigo “A revolução é uma eztetyka”, esse tema é retomado, dessa vez apontando como o artista do subdesenvolvimento deve agir revolucionariamente. Isso deveria ser feito contemplando dois temas interligados: “o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva; o desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido” (*Ibidem*, p. 99).

O colonialismo traria uma informação distorcida sobre a identidade do colonizado. Ela seria construída de uma forma conveniente à lógica do dominador. Logo, seria necessário um real autoconhecimento da parte do subdesenvolvido. Só assim haveria o surgimento de uma “cultura revolucionária”, que estaria baseada em duas formas, necessárias simultaneamente: a épica/didática e a didática/épica.

A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário.

A didática será científica.

A épica será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético. (*Ibidem*, p. 99)

Essa definição de “cultura revolucionária” remonta às discordâncias do Cinema Novo com o CPC da UNE. Pois, se havia no projeto de ambos a “alfabetização” das massas, o CPC insistia em linguagens simples, enquanto no movimento cinematográfico a proposta revolucionária seria ineficaz se não houvesse uma igual preocupação estética. Conteúdo e formas novos para atingir o impacto desejado no público.

A presença do conflito colonizador/colonizado, que está no centro do artigo/ manifesto “Eztetyka da Fome”, também é abordado por GR com referências às explorações inerentes ao imperialismo norte-americano. Na segunda metade da década de 1960, o autor passa a atuar também como um porta-voz da América Latina, exultando um continente que se defrontava com seu subdesenvolvimento. Trata-se de um problema que aparece na situação do cinema nesses países, dominado por distribuidores e produtos dos Estados Unidos. “Desde que o cinema é um método e uma expressão internacional e desde que esse método e essa expressão estão dominados pelo cinema americano associado aos grandes produtores nacionais – a luta dos verdadeiros cineastas independentes é internacional” (*Ibidem*, p. 68).

No artigo “Teoria e prática do cinema latino-americano”, de 1967, Glauber retoma exemplos do México, com a produtora *Pelmex*, a Argentina e uma produção independente, e o próprio Brasil, com a *Vera Cruz*. Em comum, o fracasso dessas experiências ao se deparar com o domínio do cinema norte-americano e o monopólio da distribuição por empresas daquele país. Diferente deles seria o caso do Cinema Novo. O movimento teria “atitude política no campo da cultura e da economia” (*Ibidem*, p. 85). No campo cultural, a “atitude política” são as características reivindicadas nas películas já mencionadas aqui. Mas, na economia, trata-se da criação da *Difilm*, distribuidora criada por ideia inicial de Luiz Carlos Barreto e com participação de vários integrantes do movimento. Essa iniciativa propunha vencer a dificuldade em fazer um filme nacional circular pelo país, assumindo esse setor. Enquanto as distribuidoras tradicionais guardariam uma margem razoável de lucro, a *Difilm* investia o dinheiro arrecadado na produção de mais filmes de Cinema Novo.

Os sócios da *Difilm*, além de Luiz Carlos Barreto e Glauber Rocha, eram Joaquim Pedro, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Walter Lima Jr., Zelito Viana, Marcos Faria, Carlos Diegues, Roberto Farias e Rivanildes Faria. Dentre eles, apenas os dois últimos não tinham maiores ligações com o Cinema Novo.

A distribuidora lançou, ao longo de sua existência, cerca de 30 filmes. A maior parte dos cinemanovistas lançou suas películas por ela durante o período, inclusive as estreias em longa-metragem de diretores ligados ao movimento, como Arnaldo Jabor (*Opinião Pública*, de 1967), Domingos de Oliveira (*Todas as Mulheres do Mundo*, de 1967) e Gustavo Dahl (*O Bravo Guerreiro*). Todavia, filmes que fugiam às temáticas do Cinema Novo também foram lançados pela *Difilm*, como no caso de *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1967) e *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-rosa* (1968), ambos produzidos e dirigidos por Roberto Farias.

As divergências, porém, não demoraram a surgir. A *Difilm* não lucrava, uma vez que alguns de seus filmes fracassavam na bilheteria. Por outro lado, os filmes de Roberto Farias sobre o ídolo da Jovem Guarda, de grande apelo com o público, geravam receita significativa, que pagava as perdas dos outros filmes, o que não agradava ao diretor. Em 1969, a sociedade foi desfeita, ficando a empresa sob a tutela de Luiz Carlos Barreto. Seguindo uma linha distinta da sua motivação inicial, a *Difilm* acabaria em 1974 (RAMOS; MIRANDA, 2004, p. 171).

Por um lado, havia, evidentemente, um propósito econômico na criação da *Difilm*. Para GR, por exemplo, a falha da *Vera Cruz* com *O Cangaceiro* foi vender a distribuição da película para a Columbia. Porém, não podemos ignorar a questão política da empreitada. Não bastava produzir filmes engajados. Era necessário que eles fossem assistidos. Dominar a distribuição, dessa forma, era um passo fundamental. Uma maneira de promover a tão propagada revolução.

Historicamente, o cinema se destaca como a mais importante manifestação de cultura latino-americana. Esta cultura deve ser prática revolucionária. A afirmação da produção e da distribuição dos filmes de cinema novo demonstra esta possibilidade. Os casos individuais de maior ou menor nível artístico pertencem a um território crítico, superior. Na tática e estratégia imediata: filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos. (*Ibidem*, p. 87)

Essa preocupação com a distribuição dos filmes cinemanovistas reaparece no artigo “Revolução Cinematográfica”, também de 1967. Embora fosse contra um cinema industrial, que de fato era antagônico às ideias do movimento, a criação da *Difilm* indica uma consciência de que, mesmo sendo diretores, eles não podiam se abster das outras etapas presentes no processo fílmico.

O cineasta não pode ser considerado o artista isolado como o poeta ou o pintor. O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação, física e intelectualmente preparado para a luta. (*Ibidem*, p. 103)

2.2 - *Revista Civilização Brasileira*

A *Revista Civilização Brasileira*⁴⁶, lançada em março de 1965 pela editora homônima, foi um importante espaço para os intelectuais de esquerda se manifestarem durante os anos iniciais da Ditadura Militar (1964-1985). Dirigida pelo editor Ênio da Silveira, filiado ao

⁴⁶ Em alguns momentos, usaremos a sigla RCB para designar o periódico.

Partido Comunista Brasileiro (PCB), a revista se exibiu como foco de resistência às mudanças políticas em processo, assumindo postura crítica diante delas.

O primeiro número da revista estava dividido nas seguintes seções: “Política Nacional”, “Política Internacional”, “Economia”, “Literatura”, “Cinema”, “Teatro”, “Artes Plásticas”, “Música” e “Documentário”. Houve algumas alterações nesse quadro ao longo dos seus anos de publicação, mas o padrão seguiu muito próximo a este.

Em seu conselho de redação estavam Alex Viany, Ferreira Gullar, Nelson Werneck Sodré, Antônio Houaiss e Álvaro Lins, entre outros. Já o número de colaboradores ao longo da duração da revista é bastante extenso. Entre eles, constam Leandro Konder, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, Otavio Ianni, Jean-Claude Bernardet, Roberto Schwarz, além de autores internacionais, como Jean-Paul Sartre, Marcuse e Gramsci (PECAUT, 1990, p. 207).

Durante sua existência, entre 1965 e 1968, seus produtores se gabaram de a *Revista Civilização Brasileira* se manter imune à censura e ao controle do PCB, o que reforçava sua pretensão de atuar como vitrine para o pensamento independente brasileiro. Já a tiragem do periódico, como é comemorado em seu número 5/6 (março de 1966), chegou aos vinte mil exemplares, um feito bastante representativo para uma revista do gênero.

A organização da revista chama a atenção, colocando assuntos políticos e econômicos junto a temas da produção cultural. Discussões em seções demarcadas de literatura, teatro, música, cinema e artes plásticas pontuam um pensamento muito forte no período, de aproximação dessas áreas com a política.

Em 1965, o Cinema Novo já repercutia na crítica nacional e internacional. Seus filmes eram premiados no exterior e os diretores já esboçavam uma trajetória autoral. O movimento era uma realidade. Nas páginas da *Revista Civilização Brasileira* essa situação não era ignorada. Os cinemanovistas aparecem como protagonistas do espaço sobre a sétima arte. A presença ali de questões levantadas em seus filmes indica o esforço do movimento em se tornar uma referência no debate cultural brasileiro.

No número 1 (março de 1965), por exemplo, é publicado um debate entre Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, com o título de “Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas”. No número seguinte (maio de 1965), Alex Viany recebe Gustavo Dahl, Carlos Diegues e Paulo César Saraceni, no debate “Vitória do Cinema Novo”. Já o número 3 (julho de 1965) conta com o manifesto de Glauber Rocha, “Uma estética da fome”.

A presença de artigos na RCB sobre o Cinema Novo, de autoria dos integrantes do movimento na maioria dos casos, é constante. Há resenhas sobre filmes estrangeiros e debates

mais globais, porém a ênfase fica mesmo no cinema nacional. A seguir, selecionaremos aqueles artigos que dizem respeito à nossa pesquisa⁴⁷.

2.2.1 - Conversas com Alex Viany

Membro do conselho de redação, Alex Viany era o responsável pelo espaço sobre cinema na RCB. De outra geração, assim como Nelson Pereira dos Santos, foi reivindicado como um dos inspiradores do movimento, pois era um dos pioneiros no fazer cinema independente no Brasil.

No primeiro número da revista (março de 1965), é publicada a transcrição de uma conversa de Viany com Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, apresentados como diretores de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, “os dois melhores filmes produzidos pelo movimento a que chamamos Cinema Novo” (VIANY; ROCHA; SANTOS, 1965, p. 185). O título da matéria é “Cinema Novo: Origens, ambições e perspectivas”, o que resume bem o tom da conversa.

Nelson Pereira comenta a importância de Glauber Rocha para o movimento e eles lembram a origem do termo Cinema Novo, em trechos que já mencionamos aqui. Em 1965, o movimento apresentava-se como um fato, devido à consagração internacional, e as diferenças com outros filmes então taxados pela mesma nomenclatura estavam mais explícitas. Segundo GR, a expressão ter sido aplicada a filmes de diretores que não eram do movimento foi, por fim, algo benéfico, pois teve “função devastadora, publicitária, promocional, e que ajudou a abrir caminho para os novos diretores” (*Ibidem*, p. 187).

Fazendo um balanço do impacto do movimento, NPS⁴⁸ dá ênfase ao respeito que passa a ser conferido ao cinema. De certa forma alijado do debate cultural, ele ainda carregava a

⁴⁷ Existem alguns trabalhos sobre a Revista Civilização Brasileira, dentre os quais: CHRISTOFORO, Paulo Rubens Paterno. *Revolução, nacionalismo e democracia na Revista Civilização Brasileira*. 1992. Dissertação (mestrado em História). Departamento de Pós-Graduação, Setor de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; SILVA, Rene Marc da Costa. *A cidadania em revista: intelectualidade, política e a questão racial na Revista Civilização Brasileira*. Brasília, 1993. Dissertação (mestrado em História) – Departamento de Pós-Graduação, Setor de História, Universidade de Brasília; AZEVEDO, Isabel Cristina Alencar de. *Revista Civilização Brasileira: 1965-1968 – Produção cultural em revista*. Rio de Janeiro, 1999. Dissertação (mestrado em Letras). Departamento de Pós-Graduação, Setor de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro; MOTA, Luis Eduardo Pereira da. *A época de ouro dos intelectuais vermelhos (uma análise comparativa das revistas Tempo Brasileiro e Civilização Brasileira 1962-1968)*. Rio de Janeiro, 1994. Dissertação (mestrado em Sociologia). Departamento de Pós-Graduação, Setor de Antropologia e Sociologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro; CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Campinas, 2004. Dissertação (mestrado em Sociologia). Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas; NEVES, Ozias Paese. *Revista Civilização Brasileira (1965-1968): uma cultura de esquerda no cenário político editorial*. 2006. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

⁴⁸ A partir daqui, também utilizaremos essa abreviação para nos referirmos a Nelson Pereira dos Santos

fama de “produto para o divertimento”. Ao se projetar como instrumento para pensar o Brasil politicamente, o movimento teria alcançado um novo nível simbólico.

O Cinema Novo conseguiu transformar o cinema brasileiro, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de manifestação, de expressão de nossa cultura. Hoje, o diretor de cinema está no mesmo nível de qualquer outro intelectual integrado no processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, ou mesmo há dez anos. (*Ibidem*, p. 189)

Esse comentário de NPS é bastante significativo, pois tanto ele como Alex Viany haviam participado, na década anterior, de congressos sobre cinema que tentaram justamente conquistar algum prestígio para a prática. Porém, sem uma produção que comprovasse essa possibilidade, foram sufocados em um tempo em que o sistema industrial da *Vera Cruz* era tendência.

A essa afirmação, GR complementa dizendo que a situação da crítica era semelhante. Marginalizada, prendia-se a aspectos formais e não buscava vinculação à cultura brasileira. Ele apresenta aqueles críticos que acredita serem exceções⁴⁹ e completa: “realmente, o cinema brasileiro viveu essa angústia de marginalismo intelectual durante anos e anos, e só de uns três anos para cá foi que se afirmou como parte integrante de nossa cultura, como expressão viva de nossa cultura” (*Ibidem*, p. 191).

Para Alex Viany, é preciso observar que “a cultura brasileira em geral – o que se chama de cultura no sentido científico – é muito recente, muito nova” (*Ibidem*, p. 191). Em seu entendimento, *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance de Manuel Antônio de Almeida, seria “uma tentativa isolada de captação de tipos, de linguagem do povo”. De um modo geral, a maioria das demais obras literárias ficaria restritas ao linguajar aristocrático, o que seria encontrado de maneira exemplar no romantismo, no século XIX. AV⁵⁰ apresenta outras exceções de captação do povo, casos de peças de Martins Pena, da obra literária do escritor Lima Barreto e do teatro de Oduvaldo Vianna, na década de 1920.

No cinema não seria diferente, permanecendo a ausência de tons populares nas produções – o que só seria mudado com *Rio, Quarenta Graus* e, finalmente, com o Cinema Novo. Alex Viany, porém, reconhece um momento anterior em que a linguagem popular seria utilizada: a chanchada.

Eu levo esta linha de especulação até o seguinte ponto: a chanchada é sempre a primeira espinhafrada, mas a chanchada, creio eu, foi a primeira

⁴⁹ Seriam eles o próprio Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, Almeida Sales, Walter da Silveira, Ciro Siqueira e Salvyano Cavalcanti de Paiva.

⁵⁰ Abreviação para Alex Viany.

tentativa legítima de captação de tipos e de maneira de falar do povo que houve em nosso cinema. Sabemos todos que a chanchada não se realizou: não há talvez uma só que seja boa, que possa hoje ser vista como um momento importante; mas há trechos válidos de chanchadas e há toda essa contribuição que não deve ser subestimada. É um rumo que pode ser retomado amanhã. (*Ibidem*, p. 192/3)

Situar a chanchada nessa discussão é um ponto interessante. Como vimos antes, esse gênero foi sumariamente ignorado por Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. No artigo da RCB, é Alex Viany quem cita a chanchada, mas tanto NPS quanto o diretor baiano reconhecem que ela conseguiu uma comunicação com o público, feito então inédito no cinema nacional. Podemos observar, não só nesse artigo, mas também em outros, que o Cinema Novo, em 1965, depara-se com questionamentos sobre seu distanciamento do público e acerca de uma necessária infraestrutura. A frase de Alex Viany, de que a chanchada seria “um rumo que pode ser retomado amanhã”, soa profética. Afinal, *Macunaíma*, em 1969, busca referências no gênero criado pela *Atlântida*.

A força cultural do Cinema Novo é explicada por GR com referências ao momento histórico. Ele aponta o surgimento do nacionalismo nos últimos anos do governo Getúlio Vargas e com JK, Jânio Quadros e João Goulart, como fundamental para a consolidação ideológica do movimento:

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

NPS observa que foi fundamental, para “tornar o movimento válido e vitorioso”, a junção de duas coisas: o já citado efeito promocional do nome “Cinema Novo” e a aplicação da “política dos autores” (*Ibidem*, p. 194). Tal política, lançada na França, teve o objetivo de combater a burocratização que surgia em torno do cinema. Dirigir um filme requeria uma longa jornada, com o candidato atuando por anos como assistente e frequentando vários cursos. Essa situação, lembra AV, era pior no Japão, onde o candidato à direção deveria trabalhar por sete anos em funções auxiliares. As ideias não eram o mais importante, como passou a ser exigido na política dos autores. “O importante, para um autor de filme, é saber o que quer dizer: não precisa conhecer objetivas, nem densidade de filme, nem série de

problemas que eram acrescentados ao ofício do diretor para impedir que aparecessem mais diretores” (*Ibidem*, p. 195), afirma NPS.

No Brasil a situação era diferente. Nelson afirma que a liberdade do diretor era maior do que em outros países, mas o problema era a falta de estrutura para se produzir e exhibir os filmes. Aqui, a reivindicação da política dos autores estaria ligada a um maior espaço para manifestação individual. Em suas palavras, ela

serviu para colocar o diretor de cinema, o realizador cinematográfico – que antes era apenas um chefe de equipe, um técnico de maior gabarito -, numa posição igual à do escritor, do pintor, do músico. Ele tem alguma coisa a dizer, ele consegue observar nossa realidade de maneira peculiar: é importante então que possa transmitir o resultado de suas observações, sua visão dessa realidade. (*Ibidem*, p. 195/6)

A política dos autores certamente teve papel fundamental para um maior respeito ao conteúdo dos filmes cinemanovistas. Os diretores terminam a conversa reforçando, em comentário de Alex Vianny, que a diferença entre os cineastas do Cinema Novo e Mario Peixoto e Humberto Mauro estava no ambiente em que estes se encontravam. Por mais que aqueles diretores quisessem avançar, em suas conjunturas, foi impossível. “Se o Cinema Novo surgiu em determinado momento, não surgiu no vácuo, como bem disse o Glauber: surgiu dentro de todo um movimento de ascensão cultural e política” (*Ibidem*, p. 196).

Fim de conversa. Na sequência da revista, ainda no espaço sobre cinema, havia a crítica de Roberto Schwarz sobre o filme *8 ½*, de Federico Fellini. No número seguinte (maio de 1965), a seção de cinema da RCB também apresenta dois textos. O primeiro é de Jean-Claude Bernardet, “Para um cinema dinâmico”. O belga, radicado em São Paulo, é um importante crítico do Cinema Novo, sem ser um partidário incondicional de suas propostas, mas, por outro lado, desempenhando um importante papel de interlocução. Nesse texto, ele questiona a capacidade do cinema de se comunicar com o público. Segundo Bernardet, o espectador era novo, apresentava necessidades distintas e os filmes deveriam acompanhá-las. “Num período de transformações e conflitos, uma obra não pode limitar-se a informar e descrever uma realidade, deve levar o público a tomar posição diante da realidade. Aí, então, a confusão é geral e estimulante” (BERNARDET, 1965, p. 220). O filme deveria, pois, estimular o espectador a construir ele próprio suas conclusões.

Entendemos que esse posicionamento pedido pelo crítico é bastante próximo do que o Cinema Novo se propõe a fazer, tendo quase como lema a “conscientização de seu público”. Todavia, Bernardet, dentre seus exemplos, utiliza *Cinco Vezes Favela*, filme que, para ele, obteve sucesso apenas com plateias previamente convencidas, dentro do perfil estudantil já

habituaado aos temas do CPC. Abusa-se de uma fórmula simples, em que a conclusão, ligada ao conflito entre alienação/engajamento, é dada ao espectador, que assiste à película sem traçar suas próprias reflexões. As críticas são mais direcionadas ao episódio *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, e para *O Favelado* e *Zé da Cachorra*.

O resultado dessa estrutura dramática é um convite à passividade. Como esta realidade do filme foi obviamente composta em função do problema, o espectador não precisa fazer esforço para extrair um problema da realidade. O problema está enunciado de modo tão categórico, que não admite discussão; e se quiséssemos discutir, a realidade do filme não forneceria elementos. (*Ibidem*, p. 221)

Depois de *Cinco Vezes Favela*, Jean-Claude Bernardet comenta *Juramento de Obediência* (1962, de Tadaxi Imai), que lidaria melhor com essa questão de se comunicar de forma mais ampla com o espectador, apesar de cometer o mesmo erro de didatismo em seu fim. Já *O Bandido Giuliano* (1962, de Francesco Rosi) seria, esse sim, um genuíno exemplo do cinema dinâmico que o crítico admira.

O artigo seguinte, “Vitória do Cinema Novo”, trata-se novamente da transcrição de uma entrevista, também em tom de conversa, com Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni e Alex Viany⁵¹. O tema gira em torno da *V Rassegna del Cinema Latinoamericano* (Resenha do Cinema Latino-Americano), realizada em Gênova, e que homenageou o Cinema Novo.

Esse evento era organizado pelo *Columbianum*, entidade direcionada aos estudos sobre o Terceiro Mundo e dirigida pelo padre jesuíta Angelo Arpa. As duas primeiras edições do festival ocorreram em Santa Margherita Ligure, em 1960 e 1961. No biênio 1962/3, ele aconteceu em Sestri Levante. Não houve a *Rassegna* em 1964.

Na abertura, Angelo Arpa assim se referiu ao Cinema Novo: “é um fato humano, uma força expressiva ligada a uma força espiritual. Entre os membros do Cinema Novo há mesmo uma espécie de identidade espiritual. E procuram exprimi-la em seus filmes, humilde e sinceramente” (VIANY... [et al], 1965, p. 228). O evento, com homenagem e discussão desse cinema brasileiro, justifica a euforia dos entrevistados, explícita no título do texto. A sensação dos envolvidos era de que o Brasil era o destaque do cinema internacional.

Carlos Diegues separa em duas conseqüências importantes da *Rasegna*:

A Europa passou a conhecer não mais fenômenos isolados de cultura, mas a cinematografia brasileira, e para nós foi a primeira oportunidade, desde abril

⁵¹ Utilizaremos as seguintes abreviações: Gustavo Dahl (GD), Carlos Diegues (CD), David Neves (DN), Paulo César Saraceni (PCS) e Alex Vinay (AL).

de 64 – desde muito mais tempo -, de fazer um levantamento do que havíamos feito até ali, onde estávamos e para onde iríamos. (*Ibidem*, p. 230)

O cinema brasileiro era recebido na Europa de forma muito episódica. *O Cangaceiro* e *O Pagador de Promessas* foram premiados no velho continente, porém eles eram recebidos como exceções. Em Gênova, europeus puderam ver (e os brasileiros, rever) filmes como *Rio, Zona Norte* (1957, de NPS), *O Grande Momento* (1958, de Roberto Santos) e *Bahia de Todos os Santos* (1960, de Trigueirinho Neto), fundamentais na formação do Cinema Novo.

Esse contato mais intenso com a Europa faz com que os cinemanovistas percebam diferenças maiores na recepção de seus filmes. É o que está na discussão sobre as diferenças entre franceses e italianos. Gustavo Dahl comenta que na França o interesse é maior entre os críticos de esquerda. Já a Itália apresentaria uma recepção mais ampla e favorável ao Cinema Novo (*Ibidem*, p. 232). Concordando com ele, David Neves comenta que os franceses parecem aplicar aos filmes do Brasil a expressão *maladroit* (desajeitado, em francês) – o que não ocorreria com os italianos, que seguiam um estilo mais próximo de ser, ele mesmo, *maladroit*.

Nesse sentido, Carlos Diegues afirma que alguns críticos europeus, diante da perplexidade que o Cinema Novo traria a eles, declararam nos últimos dois anos que o cinema brasileiro seria o melhor do mundo. Em Gênova, a frase voltou a ser dita, mas ninguém se atrevia a dizer que o cinema brasileiro era, em tempo presente, o melhor do mundo (*Ibidem*, p. 233). A postura do europeu diante do cinema brasileiro ainda era paternalista.

O valor do cineasta no debate cultural, tema que apareceu na entrevista publicada na edição anterior, é levantado novamente por Alex Viany.

Até aparecer o Cinema Novo, mesmo os poucos cineastas excepcionais, de real talento, eram marginais; o Cinema Novo é realmente a primeira corrente intelectualizada e conscientizada que o cinema brasileiro tem. O cineasta, hoje, já não se envergonha de dizer que é homem de cinema; hoje, é tão aceito como um poeta, um arquiteto. (*Ibidem*, p. 239)

Quanto a, essa afirmação, Carlos Diegues não só concorda, como, segundo ele, é mais radical:

O cinema brasileiro deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pasticho, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, penetrando a alma do homem brasileiro, da própria cultura do povo brasileiro (...); eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira. (*Ibidem*, p. 239)

Com o festival de Gênova, o Cinema Novo se exibiu como um movimento em consolidação, e suas proposições pareciam firmes em torno desses propósitos “antropológicos”. Gustavo Dahl, porém, problematiza o fato de o cineasta brasileiro se encontrar diante de uma questão: ou opta pelo público mundial, ou pelo público brasileiro. Há, para ele, diferenças de linguagens que fazem necessária essa escolha. Esse seria um problema não resolvido. GD também entende que existem definições a serem tomadas sobre o posicionamento econômico:

Sendo o cinema condicionado por um regime econômico que é o regime capitalista, ele fatalmente reflete essas origens e tem de assumi-las. É justamente esse o problema que se vem colocando no Brasil: esgotadas todas as possibilidades de capitalização econômica de um prestígio cultural, o que precisamos fazer agora é criar um prestígio econômico que permita alimentar permanentemente essa cultura. (*Ibidem*, p. 240)

Os diretores também comentam outro ponto discutido em Gênova: a falta de um teórico do Cinema Novo. Segundo Paulo César Saraceni, essa era uma cobrança dos europeus presentes no evento. Para Carlos Diegues, o que ocorreria é que o assunto estaria em constante mudança, sendo insuficientes as teorizações. “Cada diretor de Cinema Novo que estreia – quando é bom, evidentemente, como no caso de Person – é mais um repensar de tudo que a gente vem fazendo” (*Ibidem*, p. 241). Encerrando o assunto, mais adiante, Gustavo Dahl diz que o teórico do Cinema Novo é justamente a coletividade que o integra: “duvido que haja em toda a história do cinema uma corrente mais *teorizada*: cada diretor é ao mesmo tempo um teórico. Houve um grande trabalho teórico em comum: o grande teórico do Cinema Novo é uma comunidade” (*Ibidem*, p. 245).

Luiz Sérgio Person é bastante mencionado na conversa, sempre em tom elogioso. Seu filme, *São Paulo S.A.* (1965), havia estreado há pouco e causara bastante entusiasmo entre crítica e os colegas de Cinema Novo. Trata-se de um momento em que os temas urbanos passam a ter presença mais marcante nas obras cinemanovistas. Junto dele está *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, *O Desafio*, de Saraceni, dentre outros. Depois de ficar estigmatizado como um cinema que só mostrava o sertão e a favela, ter como tema as cidades e a classe média iniciava uma fase para o Cinema Novo. Agora, o movimento provocava o seu próprio público, que se reconhecia em seus personagens. Sobre essa mudança, do rural para o urbano, Gustavo Dahl comenta: “o subdesenvolvimento é muito mais chocante quando tem o fundo de Copacabana do que quando tem o fundo do Nordeste” (*Ibidem*, p. 247).

Por fim, comentando uma afirmação de Alex Vianny, de que a grande contribuição do Cinema Novo seria a de trazer personagens complexos psicologicamente, motivados social e

politicamente, Paulo César Saraceni diz que, apesar das diversas ambientações, “o ângulo de visão será sempre o de um realismo crítico, querendo colocar para o público os problemas brasileiros. Isto existe, dizemos nós, e não podemos mentir ao mostrá-lo” (*Ibidem*, p. 248). A entrevista termina em tom bastante aberto. Fica sem uma resposta enfática a pergunta de Alex Viany, que os demais diretores dizem ter ouvido também na Europa: o que seria do Cinema Novo depois do Golpe de primeiro de abril?

Outra dessas conversas de Alex Viany transcritas para a *Revista Civilização Brasileira* é publicada no ano seguinte, no número 7 (maio de 1966), com Joaquim Pedro de Andrade. Trata-se do texto “Crítica e autocrítica: ‘O Padre e a Moça’”, sobre o filme inspirado no poema “O Padre, a Moça”, de Carlos Drummond de Andrade.

Refere-se aqui ao trabalho de JPA⁵² que se segue a *Garrincha, Alegria do Povo*, objeto do capítulo seguinte. Interessa-nos, pois, mais do que detalhes sobre o então recém lançado filme do diretor, os momentos em que Joaquim Pedro explicita seu modo de pensar sobre o cinema e o alcance de sua obra. O diretor era dos mais comedidos no movimento quando o assunto era teorizações.

Segundo palavras de Joaquim Pedro, *O Padre e a Moça* foi “o filme mais sofrido” que ele havia feito. Essa produção o deixou endividado, houve conflitos com o fotógrafo Mário Carneiro⁵³ e a gravação com poucos recursos na cidade de São Gonçalo das Pedras, isolada nas proximidades de Diamantina, não foi tarefa fácil. Assim, ele caracteriza o filme como importante no seu “processo de conhecimento”.

Essencialmente, a questão para mim é a seguinte: acredito que uma posição ideológica definida, uma posição ideológica geral, firmada de uma pessoa face ao mundo, uma visão crítica do mundo, orientada de um ponto de vista seguro e bem situado, implica na solução imediata de uma porção de problemas secundários. O problema formal, por exemplo, deixa praticamente de existir quando uma posição assim foi tomada pelo realizador de um filme. (VIANY; ANDRADE, 1966, p. 255)

A declaração acima parece bem próxima às que vimos até agora nos comentários dos demais cinemanovistas, sobretudo em relação a Glauber Rocha, que vê na posição ideológica o grande critério para se definir um autor. Porém, na sequência do texto, Joaquim Pedro

⁵² Abreviação para Joaquim Pedro de Andrade que adotaremos ao longo dessa dissertação.

⁵³ Após *O Padre e a Moça*, Mário Carneiro não seria mais o fotógrafo de JPA. O diretor estava incomodado com o excessivo zelo de seu colega com a fotografia de filme, principalmente por se prender demais na captação de luz natural. Sobre esse conflito, Carneiro lembra o seguinte diálogo: “‘Olha, Mário, acho melhor nós não trabalharmos durante um tempo juntos, nós não estamos mais nos entendendo bem, você tem seu ponto de vista, eu tenho o meu, você não é propriamente o fotógrafo dos meus sonhos’, ele disse isso. ‘Joaquim, você tem razão porque você também não é o diretor dos meus sonhos’. Então cada um resolveu ser desaforado com o outro.” (Entrevista feita para o documentário *O mundo de um filme*, 2007, de Clara Linhart, Camila Maroja e Daniel Caetano. Textos das entrevistas disponíveis em <<http://contracampo.com.br/42/frames.htm>>).

demonstra uma insegurança, talvez motivada pelo processo traumático ao redor de *O Padre e a Moça*, que até então não havíamos encontrado no discurso dos outros cineastas.

Acontece, porém, que não tenho a tal posição firmemente tomada. Sou uma pessoa em dúvida, e em movimento, tentando entender melhor as coisas, tentando situar-me e definir-me diante do mundo pelas atitudes críticas que vou tomando; uma pessoa em busca de seus valores, colocando em questão, permanentemente, a escala de medida desses valores. Meu filme integra-se a todo esse processo de tentativa de conhecimento, de procura da posição e da ação corretas. (*Ibidem*, p. 255)

De certa forma, podemos notar nessa entrevista um tom bastante questionador sobre a situação do Cinema Novo. Em 1966, o governo militar dava mostras das transformações que viriam com os Atos Institucionais subsequentes (os três primeiros já haviam sido lançados) e o endurecimento do regime. O movimento cinematográfico deixava de ser novidade e fazia um balanço de suas possibilidades políticas. De fato, a “crítica e a autocrítica”, presentes no título do texto, não se referem somente ao filme de Joaquim Pedro. O Cinema Novo também se avaliava.

Alex Viany questiona JPA sobre as críticas que diziam que a teoria do autor levaria à alienação, uma vez que a busca da autoria afastaria o cineasta da verdadeira arte popular.

No que se refere ao movimento cinematográfico brasileiro, em matéria política, eu acho que ninguém pode ter a consciência tranquila. (...) Não basta que um cineasta indique estar numa posição progressista em relação aos fenômenos que ocorrem no Brasil. É preciso – se ele tem realmente essa posição que indica ter, e se realmente é honesto – que procure ser efetivo politicamente, isto é, que torne seu filme num instrumento político e social efetivo. Ora, isso não ocorre de maneira alguma. Para que um filme seja um instrumento político efetivo, é preciso primeiro que se comunique com o público visado. No caso de usar-se o cinema como instrumento revolucionário, preciso que ele atinja a classe potencialmente revolucionária. Isso não ocorreu até agora em qualquer dos filmes feitos a partir de uma posição revolucionária. (*Ibidem*, p. 259)

O Cinema Novo consolidara sua linguagem, apesar do pouco tempo de atividade, de maneira que, nessa entrevista, não é necessário enfatizar as escolhas formais do filme de JPA. Porém, um assunto que aparece ao longo do texto é justamente essa dificuldade/necessidade em se comunicar com o público. Até então, o movimento havia reivindicado a inovação e a derrubada de gêneros que os diretores consideravam alienantes. Agora, era a sua própria alienação, inerente aos seus restritos espectadores, que estava sendo questionada. Assim, há novamente a autocrítica de Joaquim Pedro, ao constatar que não adiantava o conteúdo revolucionário dos filmes se eles não alcançassem as classes potencialmente revolucionárias. Na década de 1960, esse impasse seria insolúvel para o Cinema Novo.

Diante desse problema, Alex Viany reforça o que já havia indicado em outras conversas: que “o Cinema Novo havia afastado o público das chanchadas, que não assistiam a seus filmes ou, se os assistem, não os compreendem” (*Ibidem*, p. 263). E ele sugere, tomando como exemplo um projeto seu não realizado, um filme intitulado *Estouro na Praça* (“que queria aproveitar as lições da chanchada numa experiência declaradamente desalienante, em defesa da música popular brasileira contra o ié-ié-ié da época”), e *Garota de Ipanema*, produção então em fase de finalização, de Leon Hirszman. Para ele, o caminho poderia ser utilizar as estruturas já conhecidas do grande público, mas com conteúdo progressista.

Joaquim Pedro concorda, porém lembra o problema “que já foi levantado aqui entre nós, de a desmitificação ser incompatível com o processo essencialmente mistificante usado para estruturar o filme” (*Ibidem*, p. 264) – o que remonta aos debates com o CPC da UNE. Porém, ele não se apresenta contrário a essas experiências para ter uma maior comunicação, embora ainda se mostre mais entusiasmado em buscar uma forma que, nova assim como o tema, encontre boa recepção junto ao público (*Ibidem*, p. 264).

JPA reconhece que a pluralidade de ideias e de posições dentro do Cinema Novo, resultado na “total liberdade de expressão” que os move, pode parecer contraditória. Porém, ele acredita que esse aspecto seria indício de uma “coerência maior”, na qual há “uma correspondência mais legítima, mais verdadeira, mais direta, entre o realizador – com suas perplexidades, suas dúvidas e suas certezas – e o mundo em que vive” (*Ibidem*, p. 265).

Por fim, o diretor procura fazer uma ligação entre a conversa com Alex Viany e “o momento atual do Brasil”, aludindo à ditadura militar. Para ele, deve-se lembrar que, naquele momento, também eram limitadas as possibilidades de ação do movimento cinemanovista:

A situação de fato não permite o que poderia resultar de prática eficiente dessas especulações. É evidente que na medida em que um programa de ação revolucionária - através de filmes, peças de teatro ou mesmo livros – fosse eficiente, atingindo realmente a massa capaz de realizar uma transformação, esse programa seria imediatamente reprimido. As repressões já existem antes de estar em prática um programa. Há então um problema a ser discutido, imediatamente, um problema tático: em face da situação presente, como reequacionar todas essas questões? (*Ibidem*, p. 265)

Para além de todos os questionamentos internos, da busca por melhor se expressar, havia esse elemento externo, o Estado autoritário, que veio a se tornar mais forte nos anos seguintes. Glauber Rocha teve dificuldades para lançar seu *Terra em Transe*, em 1967, e outros diretores enfrentaram o mesmo destino. O próprio Joaquim Pedro veria seu *Macunaíma* ser editado pela censura, três anos depois desse texto.

Além disso, seria detido em duas oportunidades. Em 1966, junto de Glauber Rocha, Mário Carneiro, Antonio Callado, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Carlos Heitor Cony e Jaime Rodrigues, ele participou de um protesto de ampla repercussão. Trajados de terno e gravata, eles estenderam a faixa “Abaixo a Ditadura” diante de autoridades que participariam do encontro da Organização dos Estados Americanos (OEA), que aconteceria no Hotel Glória, no Rio de Janeiro – episódio que ficou conhecido como “Os oito do Glória”. Foram presos, o ato político que planejavam. Desejar o fim da ditadura lhes rendeu dez dias de reclusão.

Em 1969, o cineasta teve nova experiência carcerária. Ele, assim como outros tantos intelectuais, estava sob vigia constante do DOPS. Nessa ocasião, ele foi liberado rapidamente, pois a prisão coincidiu com a abertura do *Festival Internacional de Cinema do Rio*, e o cineasta Claude Lelouch protestou, negando-se a exhibir seu filme sem a liberação de Joaquim Pedro. Os anos de chumbo pesaram consideravelmente sobre o idealismo do movimento.

Mas o primeiro filme do Cinema Novo a tratar diretamente do Golpe é *O Desafio*, de Paulo César Saraceni. A película é sobre o romance entre Ada, esposa de um empresário, e o jornalista Marcelo, que se depara com a impossibilidade de se fazer algo diante da tomada do governo pelos militares. As referências ao Golpe estão por todo o filme, nas discussões entre os amantes, no jornal e na exibição de trecho do *Show Opinião*, do Teatro de Arena. Por conta da natureza de seu tema, *O Desafio* teve problemas com a censura, só foi lançado após meses de imbróglio e, ainda assim, com alguns cortes. Foi o primeiro filme a ter problemas com a ditadura militar.

Todavia, essa obra de Saraceni foi muito criticada, inclusive pela própria esquerda. Se o Golpe está no centro do filme, sua abordagem não foi a esperada pelo público majoritário do Cinema Novo. Há um tom autorreflexivo, voltado para questionamentos, e não para soluções ao regime imposto. O personagem principal, Marcelo, sente-se incomodado pela própria falta de ação diante dos eventos políticos. Nesse filme, ao invés dos problemas do povo, são os dilemas dos intelectuais que são problematizados. Essa escolha causou reações de repúdio na crítica⁵⁴.

Há uma defesa a *O Desafio* no número 8 da *Revista Civilização Brasileira* (julho de 1966), quando são publicadas três resenhas sobre ele, assinadas por Jaime Rodrigues Teixeira, Octavio Ianni e Antônio Lima. Alex Vianny, na introdução, revela que era sua intenção

⁵⁴ Sobre *O Desafio*, ler: CAMPO, Mônica Brincalpe. “O Desafio: filme reflexão no pós-1964”. In: CAPELATTO, Maria Helena... [et al]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

escrever sobre *O Desafio*, quando recebeu os três textos e se decidiu por publicá-los, com o título “O desafio do cinema novo”.

Em comum, há nos três artigos uma defesa do filme contra essa “crítica alienada”, segundo Jaime Rodrigues Teixeira, para a qual “o pudor impede uma verdadeira prospecção da problemática abordada, visto faltar-lhe condições ideológicas de realizá-la: daí o tratamento crítico marginal que dispensam a *O Desafio*” (VIANY... [et al], 1966, p. 236). Nesse espaço, o filme é elogiado por, dentre outras virtudes, ser impiedoso inclusive na autocrítica sobre a situação das esquerdas. É o que diz, por exemplo, Octavio Ianni: “o filme demonstra como uma parte importante da esquerda brasileira estava altamente impregnada dos valores e das ambições da classe média. É que o esquerdismo urbano no Brasil é a expressão do romantismo sem grandeza da classe média, adjetiva por definição” (*Ibidem*, p. 238).

2.2.2 - Gustavo Dahl

Gustavo Dahl, além de participar da conversa que resultou no texto “Vitória do Cinema Novo”, ocupa o espaço de cinema da RCB em outras três oportunidades. Sua atividade mais constante era então como crítico – sua primeira direção de um longa-metragem é com *O Bravo Guerreiro*, em 1968.

Nascido em Buenos Aires, Dahl veio para o Brasil aos nove anos de idade. Em 1958, com vinte anos, começou a publicar críticas no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, a convite de Paulo Emílio Salles Gomes. Sua aproximação com o movimento cinemanovista se dá em 1961 quando, estudando na Itália, torna-se amigo de Paulo César Saraceni⁵⁵.

No número três da *Revista Civilização Brasileira* (julho de 1965), é publicado seu texto “Uma arte em busca da verdade humana: evolução e problemas do argumento cinematográfico”. Nele, o autor reforça a importância do cineasta no resultado final do filme, sendo o argumento “o ponto de partida”: “no filme, quem fala, quem diz alguma coisa é o diretor, é ele o criador das formas que irão depois, projetadas numa tela, significar” (DAHL, 1965, p. 172).

Gustavo Dahl também tem o conceito de autor como pressuposto ao pensar sobre a importância do diretor e de suas obras. Maior responsável pelo resultado final em um filme,

⁵⁵ Sobre a experiência de Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl na Itália, ver o capítulo “Uma temporada em Roma”, em SARACENI, 1993.

não basta ao diretor ficar restrito a propiciar deleite estético ao espectador. Ele é bastante enfático ao definir o que o cinema deve cumprir. “Não era mais caso de julgar o artista pela agudeza ou justeza de sua percepção da realidade, mas pela agudeza ou justeza de seu juízo sobre esta mesma realidade. Sem deixar de ser físico, o cinema tornou-se moral; sem deixar de ser estético, o cinema tornou-se ético” (*Ibidem*, p. 173). As palavras moral e ética são repetidas em vários momentos do texto e, no primeiro caso, é uma menção à célebre frase de Luc Moullet, “a moral é uma questão de *travellings*”.

Apesar de todo o desenvolvimento de sua linguagem, Dahl entende que a grande evolução do cinema se dá na questão temática, com o neorealismo italiano. “A conquista de uma linguagem criou a necessidade de usá-la. Já não era suficiente falar: era preciso dizer coisas importantes. Foi então que Rossellini fez *Roma, Città Aperta*” (*Ibidem*, p. 174).

Haveria um processo, desde os irmãos Lumière, de aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica. Graças a ele, os diretores estavam capacitados para desenvolver narrativas e descrições. A tarefa do cineasta enquanto autor era aplicar esse desenvolvimento estilístico a uma abordagem politicamente responsável da realidade:

Constatar a realidade, despojando-a de inatingíveis essências e imponderáveis mistérios, é, pois, uma atitude moral. A partir daí a responsabilidade do artista é para com sua obra, mas também para com a realidade, e seus compromissos são com sua arte, mas também com a vida, a sociedade e a História. (*Ibidem*, p. 176)

Gustavo Dahl recua ao romantismo e a uma “alienação do artista”, que teria ocorrido devido às estruturas econômicas, invertendo um movimento que havia começado como reação à aristocracia. A arte ficou limitada à expressão dos nobres sentimentos, no interior do indivíduo. Tornou-se produtor de bens de consumo, sem o artista exercer sua função social.

Essa situação, porém, teria mudado, havendo, para ele, dois tipos de artistas: os que se sentem responsáveis pelo mundo em que vivem e os que não se sentiam assim (*Ibidem*, p. 180). Não há dificuldades para ele em distinguir qual delas seria a dos verdadeiros:

É a raça que tem consciência de que o mundo pode ser transformado pelo homem, em seu próprio benefício, e põe esta consciência a serviço dessa transformação. Eles trabalham para que o homem, uma vez perdido o paraíso, conquiste um outro, do qual não será mais expulso (*Ibidem*, p. 181).

No número 5-6 da Revista Civilização Brasileira, é publicado o texto de Gustavo Dahl com o título “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”. Nele, a discussão é econômica, problematizando a situação do cinema no Brasil, deixando as questões formais de lado. Talvez por não estar se dedicando com maior ênfase à direção, Gustavo Dahl observa a

situação estrutural da sétima arte no país com maior neutralidade e, de certa forma, também faz algumas críticas à postura do movimento cinemanovista.

O autor inicia o texto observando a crise econômica que acometeria a indústria cinematográfica pelo mundo. O Brasil, porém, subdesenvolvido e pouco ligado ao mercado internacional, estaria à parte do colapso, não sendo afetado. Assim, haveria a oportunidade de se preparar para não ser atingido pelos mesmos problemas.

Se estivermos atentos à evolução da crise mundial, aproveitando o atraso do Brasil em relação à mesma, poderemos encontrar soluções que o eliminem sem que isso acarrete a instalação da crise entre nós. É preciso que, no futuro, ao alçar-se a cinematografia brasileira a um nível industrial, seja evitada a crise, pondo-se em prática as soluções mais sadias que vem sendo encontradas atualmente pelos outros países. (DAHL, 1966, p. 195)

Gustavo Dahl retoma a experiência das companhias cinematográficas de São Paulo (a *Vera Cruz*, mais famosa, mas também a *Maristela* e a *Multifilmes*) para observar os descuidos que culminaram no fracasso geral. O maior pecado desses empreendimentos, segundo ele, seria “a incompreensão de que a colocação do produto cinematográfico no mercado é inseparável de sua fabricação” (*Ibidem*, p. 195). O produtor tem seu capital recuperado através da venda de ingressos, o que se dá por dois intermediários: o exibidor, nacional, e o distribuidor, na maioria esmagadora das vezes, estrangeiro. Todavia, a divisão desses lucros não seria a mais justa, o que é bastante grave, uma vez que o único passível de perder dinheiro era o produtor, que era quem fazia investimentos significativos. Como vimos anteriormente, Glauber Rocha também destacava esse defeito crônico na produção de cinema no Brasil.

O modelo das companhias cinematográficas ruíra e surgia uma reformulação levantada por produções independentes. O Cinema Novo inovava criativamente e buscava também revolucionar as estruturas da produção brasileira. A esse modelo, porém, Gustavo Dahl apresenta algumas ponderações. Haveria, primeiramente, uma crença na legitimação da crítica internacional para causar a transformação interna:

Com a realização dos primeiros filmes de curta-metragem e o sucesso obtido junto às elites intelectuais, vislumbrou-se a possibilidade de fazer ruir as velhas estruturas do cinema brasileiro, através de um sucesso de estima e do êxito comercial no exterior. Tratava-se de, aproveitando o tradicional complexo de inferioridade brasileiro, liquidar de fora para dentro os vícios artísticos e culturais de nosso cinema. (*Ibidem*, p. 197)

Mais adiante, porém, ele comenta que a penetração do filme brasileiro de qualidade no mercado externo era uma ilusão, desmentida no contato com a realidade (*Ibidem*, p. 198). Isso torna mais grave o modo semi-industrial como o cinema brasileiro se desenvolvia. Os

recursos ficariam restritos ao “mecenasato de particulares”, caso do banqueiro José Luis de Magalhães Lins e o Banco Nacional de Minas Gerais. Dessa forma, ignorando as estruturas da produção cinematográfica, os cineastas caíam no mesmo equívoco da *Vera Cruz*, produzindo sem ter as garantias de exibição (*Ibidem*, p. 197). Eles ficavam submetidos a distribuidores e exibidores e, necessitando pagar os juros dos empréstimos feitos, aceitavam que sua parcela na bilheteria fosse ainda mais restrita.

Como vimos nos textos de Glauber Rocha, houve, sim, um questionamento sobre essa estrutura por parte dos cinemanovistas, ao contrário do que sugere Gustavo Dahl. A criação da *Difilm*, que passou a distribuir os filmes do movimento, representa uma preocupação com essas relações viciadas que dificultavam a produção nacional.

Bastante descrente sobre a situação do cinema brasileiro, Dahl declara que as estruturas para a produção seriam tão antiquadas que “o filme brasileiro existe por aquela mesma misteriosa virtude que faz o besouro, condenado pela aerodinâmica, voar. Ou então se nutre do mito que ele próprio produz” (*Ibidem*, p. 202). Para o autor, é urgente a criação de condições econômicas, com uma maior ocupação do mercado nacional de exibição e a formação de condições industriais. Tal feito só seria possível com a colaboração do governo federal.

Não será pela colaboração com o capital estrangeiro que se afirmará a indústria cinematográfica brasileira. Mas, sim, será indispensável que o governo federal lhe volte os olhos e intervenha no mercado no sentido de sua regularização, e na indústria, no sentido de proteção para seu desenvolvimento.

Mais importante que isto, porém, porque mais urgente e mais viável, é a formação da estrutura semi-industrial do cinema brasileiro numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão de uma mentalidade empresarial. (*Ibidem*, p. 203)

Por fim, o autor enumera diversas dificuldades, que vão desde a importação de material até o confronto com a forte inflação, que demandariam o apoio político do governo. Do contrário, sua conclusão é pessimista: “qualquer tentativa de fazer cinema no Brasil está voltada ao fracasso” (*Ibidem*, p. 204).

Não por acaso, em 1975, Gustavo Dahl iniciou uma trajetória como gestor público, lidando com políticas relacionadas ao cinema. Ele foi superintendente de comercialização da Embrafilme durante a década de setenta, presidente da Associação Brasileira dos Cineastas (1981-1983) e do Concine (1985-1987) (RAMOS; MIRANDA, *op. cit.*, p. 165/6). Após um hiato, retornou à função no ano de 2000, quando participou, junto à Casa Civil, da criação da

Agência Nacional do Cinema. Até sua morte, em 2011, exerceu a gerência do Centro Técnico Audiovisual, do Ministério da Cultura.

O terceiro texto de Gustavo Dahl, publicado no número 11/12 da *Revista Civilização Brasileira*, chama-se “Cinema Novo e seu público”. Nele, o autor trata de temas mais ligados às questões de linguagem e à dificuldade de comunicação do movimento com o grande público. A situação do subdesenvolvimento seria uma ampla limitação inicial.

Em um país subdesenvolvido, esta própria circunstância impede o público de receber qualquer outro cinema que não aquele a que está habituado; faz-se necessário, portanto, que o cinema proceda da melhor maneira possível para que tal situação seja superada e para que o público, livre da opressão da miséria, esteja preparado para um cinema ético, problemático, longe das melosidades holywoodianas (DAHL, 1967, p. 192).

Ele levanta possibilidades que combatam esse problema, através de um cinema didático. Todavia, as possibilidades cogitadas (televisão, INCE e a UnB, que teve seu programa pedagógico comprometido com intervenções do regime militar) não se mostram efetivas, seja por não atingirem o público, seja por falta de conteúdo.

Em seguida, Dahl faz uma pergunta: “carece o Cinema Novo de público?”. Ele mesmo responde com uma negativa. De fato, o Cinema Novo tem seu público, “composto principalmente pela juventude, por estudantes, mas também por profissionais liberais, intelectuais, artistas fanáticos de cinema e até mesmo por certas camadas da burguesia” (*Ibidem*, p. 194). Segundo ele, no Rio esse público estaria em torno de cinquenta mil, número que tenderia a aumentar.

Entretanto, o público cinemanovista não eram as massas, com as quais eles teriam certo afastamento crônico. Essa situação causaria uma contradição, pois havia uma dedicação das elites intelectuais com a causa popular. Não estabelecer comunicação com o grande público era um desafio que o Cinema Novo não conseguia vencer.

Essa questão é muito séria para Gustavo Dahl. Como observamos no texto analisado anteriormente, ele apresenta preocupação com a consolidação de uma estrutura de cinema no Brasil. Na situação em que se encontravam, quando um filme não conseguia sucesso de bilheteria, os diretores viam-se em dificuldades. Com dívidas, eles eram obrigados a procurar trabalhos alternativos para se recuperar economicamente, adiando vindouros projetos cinematográficos.

Porém, ele observa que não se deve deixar de tratar o cinema como arte. Em comparação com outros seguimentos, Dahl questiona se uma obra deve ser julgada pelo lucro que ela gera (*Ibidem*, p. 195). Nesse panorama, o cinema viveria um período de renovação de

sua linguagem, inaugurado com Roberto Rossellini e *Roma, Città Aperta*. Essas mudanças não poderiam ser ignoradas em favor de manter-se dialogando com o grande público, acostumado à estética antiga. “É absurdo pensar num jovem romancista recuando até Cervantes ou um jovem pintor recomeçando de Giotto” (*Ibidem*, p. 195/6).

Dessa maneira, Gustavo Dahl ressalta o trabalho do Cinema Novo, adaptando a revolução que ocorria na França, com a *Nouvelle Vague*, e que acontecera com o neorealismo italiano.

É entre a miséria dos homens e a morte do amor, ou, portanto, entre *Paisà* [filme de Rossellini] e *Pierrot le Fou* [de Godard], evoluindo de um para o outro, que se situa o Cinema Novo. (...) Partindo do nada, tratava-se de percorrer um caminho já trilhado alhures. E de adaptar ao Brasil uma teorização já aprofundada por outros (...). (*Ibidem*, p. 197)

Porém, o futuro para o Cinema Novo indicava romper com as experiências europeias, já realizadas e que, no limite, não se aplicariam à realidade do Terceiro Mundo. Essa era uma questão a ser resolvida, assim como encontrar uma forma de diminuir as distâncias em relação ao povo.

No tópico seguinte, Gustavo Dahl faz um balanço da história recente do Cinema Novo. Dentre os cinco filmes do movimento exibidos em 1965, ele constata que, à exceção de *São Paulo S.A.* e *O Desafio*, são adaptações literárias *Menino de Engenho*, *O Padre e a Moça*, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* e *A Falecida*. Para o crítico, trata-se de certa crise ideológica, uma vez que o único na lista acima a tratar de política de uma forma mais direta é o filme de Saraceni – o que não deixa de ter relação com a ascensão dos militares ao poder. Sobre as dificuldades do contexto, o autor é taxativo: “é preciso ser realmente muito obstinado para acreditar no poder das ideias contra a força das armas” (*Ibidem*, p. 199).

Posicionar-se politicamente seria algo inerente à obra dos jovens cineastas.

É difícil, em um país como o Brasil, conceder uma estética destituída de uma ética, o que explica o esquerdismo do Cinema Novo. A realidade social a tudo invade e as únicas razões aceitáveis para não tomar consciência só podem ser invocadas pelas pessoas burras, desonestas ou pederastas. (*Ibidem*, p. 199)

Porém, a diminuição do conteúdo ideológico das películas poderia ser um caminho para atrair o público ao Cinema Novo.

No primeiro momento, estabeleceu-se a ilusão de que bastaria colocar o povo diante dos filmes, como frente a um espelho, para que ele tomasse consciência de sua alienação. A experiência demonstrou exatamente o contrário: quanto mais se reconhecia em seus aspectos menos elogiáveis, mais o público brasileiro protestava (*Ibidem*, p. 199).

Os cineastas do movimento encontravam-se, pois, diante desse impasse. O objetivo era equacionar a qualidade do conteúdo que queriam apresentar em suas películas, com a quantidade do público – sobretudo um público popular. O subdesenvolvimento estava no centro da questão: era a condição que movia o seu cinema, mas, por outro lado, uma barreira impiedosa.

2.3 – Diálogos com discursos de esquerda

Nos textos analisados, podemos observar a recorrência de temas que eram de extrema importância para as esquerdas do período. Eles aparecem com certa constância, nas diversas formas e modos de escrita/fala desses diretores. São temas comuns ao período e que esse cinema engajado reivindicava para si. Destacaremos aqui dois deles, que aparecem com maior insistência: a alienação e a revolução.

2.3.1 -Alienação

A alienação está presente na obra de Karl Marx desde seus trabalhos de “juventude” – ou seja, aqueles anteriores à parceria com Engels, de viés mais econômico e político, considerados como os mais maduros. Todavia, esse tema persiste durante toda a trajetória marxiana e é, de fato, fundamental na leitura social do autor alemão.

Havia em Marx a admiração ao homem por sua capacidade de transformar a natureza e a si mesmo. A Terra, desde o surgimento da espécie humana, foi ganhando a face desta, sendo viabilizados instrumentos que saciassem as suas necessidades. Porém, havia uma contrapartida, uma falha nessa mesma humanidade que encantava Marx:

A percepção de que este mesmo homem, neste ponto de sua análise multiplicado pela infinidade de indivíduos, também se perdera na história, se “desumanizara” e se “desnaturalizara”; em uma palavra, “se alienara” (da natureza, de si mesmo e de suas próprias criações). A “alienação” (que tem em Marx o duplo sentido de “estranhamento” e perda de consciência) logo se tornaria o primeiro tema importante do jovem Marx – o seu objeto mais sistemático de reflexão na primeira fase de seus escritos. (BARROS, 2011, p. 236)

A alienação, para Marx, aparece em diversas formas. Não se trata de um só objeto, mas, sim, de múltiplos. É tudo aquilo que tem efeito evasivo no homem, fazendo com que ele esteja alheio ao mundo em que vive, a suas criações e a si próprio. Seria um estado de entorpecimento, que afasta o sujeito do confronto ante sua verdadeira situação.

Dentro da lógica da “luta de classes”, a alienação torna-se um problema sério, uma vez que ela aparece como instrumento para se perpetuar as desigualdades. Alienadas, as classes

sequer teriam conhecimento da situação de confronto em que se encontram, o que é bastante pertinente para os dominadores.

Segundo José D'Assunção Barros, as mudanças temáticas na obra de Karl Marx se dão associadas ao diferente tratamento à alienação. Em um primeiro momento, mais filosófico, o pensador alemão se ocupa da identificação desse problema, de suas características e o seu alcance. Depois, Marx passa a escrever sobre a possibilidade de superação da alienação, de os indivíduos se libertarem dela. Nessa fase, seus trabalhos passam a abranger temáticas mais econômicas e históricas (*Ibidem*, p. 240).

O tema da alienação era central nos discursos das esquerdas brasileiras nos anos 1960. Clamava-se para que as massas despertassem desse estado, afinal só assim a revolução seria possível. O povo brasileiro era a inspiração, mas, sobretudo, eram aqueles que viabilizariam a transformação. Da mesma forma, havia a importância de que a classe média despertasse e assumisse também o seu papel nesse processo. Assim, era condenada como alienada qualquer atividade e postura que alijasse o indivíduo das discussões e mesmo de uma atuação mais política.

No discurso dos diretores do Cinema Novo, o tema alienação é constante, explicitamente ou subentendido. Isso certamente pôde ser observado nos exemplos que abordamos acima.

Vale destacar que o “marxismo” dentro do Cinema Novo era apropriado de diferentes maneiras, em graus distintos. Mas era uma fonte em comum. Paulo César Saraceni, por exemplo, dá uma declaração curiosa. Ao mencionar os debates que tinha com Leon Hirszman, “judeu, comunista e superinteligente”, em meados de 1955, quando frequentavam o cineclubes da *Maison de France*, o cineasta assim se define no período: “eu continuava prestista, mas não conhecia nada de Marx, ficava meio por fora, preferia Nietzsche” (SARACENI, *op. cit.*, p. 26).

A menção ao herói comunista, Luís Carlos Prestes, seguida da afirmação de desconhecer a obra de Marx, pode soar contraditória. De fato, é uma frase emblemática; uma demonstração de que não havia um marxismo sólido, enciclopédico, na obra cinemanovista. Eventualmente, os diretores tinham acesso a livros do pensador alemão. Mas a influência do pensamento comunista ocorria com maior frequência a partir de filmes motivados por essa temática, amizades ou mesmo a simpatia pelo que representava a ideologia. Logo, não é estranho o fato de Saraceni ser prestista antes de conhecer a obra de Marx.

Tentaremos não ser repetitivos aqui, uma vez que os textos já foram analisados. Mas é importante ressaltar os pontos em que, no nosso entendimento, o discurso dos diretores

retoma esse tema de Karl Marx. Glauber Rocha tem na definição do “cinema de autor” a contraposição ao cinema alienado. Em suas palavras, “o personagem histórico, como o próprio autor, é um consciente, despido, objetivo, forte e violento em sua prática” (ROCHA, 2003, p. 38). Estar consciente é justamente o oposto do estado de alienação.

Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, o diretor baiano analisa a obra dos seus antecessores com base no conceito de autor. Logo, observamos que aquilo que ele condena em Mário Peixoto, na *Vera Cruz*, nos filmes de Lima Barreto e no premiado *O Pagador de Promessas* é justamente a falta de comunicação com a realidade. Seja por se perder na “arte pela arte”, caso de *Limite*, ou por estabelecerem artificialismos ao representar o Brasil, caso dos outros exemplos, GR é crítico com esses filmes. Seu modelo de cinema seria o realismo de Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany e os primeiros filmes do Cinema Novo, com tom politizado. Mesmo Humberto Mauro, de quem Glauber é admirador, apresenta, como ponto negativo, a falta de uma “cultura marxista” (*Ibidem*, p. 52).

Em *Revolução do Cinema Novo*, o tema alienação também é abordado, em geral, pelo destaque de seu oposto, a “consciência”. No artigo sobre o movimento, de 1962, ele define como o grande diferencial de sua geração o fato de ela “ter consciência”. Isso moveria sua produção anti-industrial e a busca por temas genuinamente nacionais.

A proposta de fazer um cinema conscientizado é ainda mais explícita no manifesto “Eztetyka da Fome”. O Cinema Novo estaria comprometido com o grande problema latino: a fome do subdesenvolvimento. Focando a representação da verdade, o movimento não teria reservas em levar a miséria brasileira para as telas. Seus filmes violentos seriam uma forma de ser coerente com a essência dessa fome, sentimento que geraria a violência como sua mais legítima expressão.

Os textos de outros diretores cinemanovistas publicados na *Revista Civilização Brasileira* também dialogam com o tema da alienação, embora de forma menos combativa do que na obra de Glauber Rocha. Todavia, é sempre demarcada a intenção do movimento em se diferenciar das outras experiências cinematográficas por ter um maior comprometimento social e político – o que, aliás, era uma demanda das esquerdas no período. Por isso, Jean-Claude Bernardet, em trecho já citado aqui, lembra o papel do cinema de estimular no público um posicionamento diante de seu tempo. “Num período de transformações e conflitos, uma obra não pode limitar-se a informar e descrever uma realidade, deve levar o público a tomar posição diante da realidade” (BERNARDET, 1965, p. 220). Esse é o dinamismo que o crítico enfatiza, que tiraria o espectador da inércia das conclusões prontas que o cinema oferece de um modo geral.

Em sua entrevista com diversos cinemanovistas, Alex Viany reitera a importância do movimento como “a primeira corrente intelectualizada e conscientizada que o cinema brasileiro tem”. E Carlos Diegues completa, afirmando que “o Cinema Novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira” (VIANY... [et al], *op. cit.*, p. 239).

No artigo “Uma arte em busca da verdade humana: evolução e problemas do argumento cinematográfico”, Gustavo Dahl comenta sobre julgar o artista pela “agudeza ou justeza de seu juízo sobre a realidade” e que o cinema tornou-se ético (DAHL, 1965, p. 173). Esse valor moral da sétima arte, que viria com o neorealismo italiano seria contraposto ao romantismo, quando as estruturas econômicas levavam o artista a uma alienação. Deixado esse estágio, o cineasta passava a ter responsabilidades com sua obra, mas também com sua realidade e com a história. Era preciso dizer coisas importantes.

E tamanha é a relevância dessa missão de conscientizar, que a discussão evolui para um questionamento sobre os problemas do Cinema Novo em conseguir se comunicar com um público mais amplo. O tema é abordado em entrevistas com Alex Viany e também em textos de Gustavo Dahl. Uma falha na comunicação tornava estéril o potencial desses filmes de confrontar a alienação do grande público. Sem chegar às massas, o cineasta não cumpria o seu propósito de instruí-las.

De fato, esse problema aparece no Cinema Novo em uma segunda fase, quando os diretores se depararam com o Golpe de 1964 e com o pessimismo que esse evento político desencadeou. Nesse período acontece a autocrítica, como vimos em alguns dos textos analisados. Gustavo Dahl, no texto “O Cinema Novo e seu público”, aborda esse problema, ressaltando que o movimento tinha seu grupo de espectadores, dentre intelectuais e estudantes, mas falhava no diálogo com outros. Segundo ele, a experiência mostrou que não bastava colocar “o povo diante dos filmes, como frente a um espelho, para que ele tomasse consciência de sua alienação” (DAHL, 1967, p. 199). Com o tempo, o Cinema Novo entendia que a missão que reivindicava para si, a de conscientizar as massas, não era tão simples.

Todavia, deparar-se com esse desafio não obscurece o fato de o movimento entender que suas obras deveriam prestar-se a estimular questionamentos no público. Nesses e em outros exemplos possíveis, observamos como o Cinema Novo reforça constantemente que seus filmes continham um compromisso com a verdade. Verdade que precisava ser dita para a conscientização do público. Fazer cinema era um compromisso moral de combater a alienação.

2.3.2 - Fazer revolução

Também nos chama a atenção a quantidade de vezes que o termo “revolução” e seus derivados são mencionados pelos diretores. O Cinema Novo entendia-se como um movimento revolucionário, seja pelo seu modo de produção, por suas escolhas formais ou pela temática de sua obra.

É importante, porém, observar que essa relação com a revolução é uma característica da geração da qual esses cineastas faziam parte. Estamos tratando de tempos da Revolução Cultural. Na análise de Eric Hobsbawm, uma série de mudanças econômicas e políticas geradas após a Segunda Guerra Mundial refletiram em mudanças culturais. Instituições pouco alteradas por séculos, como a família, encontravam-se em reformulação – maior número de divórcios, diminuição da família nuclear, aumento de solteiros, novas condutas sexuais e mães chefiando casas, dentre outros.

Por sua vez, uma cultura juvenil apresentava-se deveras forte. “A juventude, um grupo com consciência própria que se estende da puberdade até a metade da casa dos vinte, agora se tornava um agente social independente” (HOBSBAWM, 1995, p. 317). Essa juventude radical atuou, como nunca antes, politicamente. Movimentos estudantis pelo mundo davam o tom contra sistemas que os jovens consideravam conservadores, injustos ou inconstitucionais. Segundo o historiador inglês, a juventude deixa de ser vista como estágio intermediário para a vida adulta, ganhando força por si mesma. E é expressa por um internacionalismo, que aparece no modo de vestir (destaque para o sucesso do *blue jeans*) e no estilo musical a se ouvir (o *rock*).

Embora uma fase preparatória para a vida adulta já fosse reconhecida em diversas culturas, Hobsbawm distingue três novidades que diferenciariam esse contexto. A primeira é o fato de que “a ‘juventude’ não era vista como um estágio preparatório para a vida adulta, mas, em certo sentido, como o estágio final do pleno desenvolvimento humano” (*Ibidem*, p. 319). Ao contrário da crença na sabedoria dos experientes, o mundo parecia ser dos jovens. Nada os impedia de almejar um maior respeito, a não ser o tradicionalismo.

A segunda novidade se articula a esta: a cultura juvenil estava inserida nas “economias de mercado desenvolvidas”, e a rápida mudança das tecnologias, característica do período, era uma vantagem para os jovens. O que para os mais velhos significava retomar sistemas há muito dominados e acomodados, para os jovens era uma rápida assimilação. Isso dava a eles considerável poder.

Por fim, Hobsbawm destaca a peculiaridade do internacionalismo dessa cultura jovem. O *blue jeans* e as canções de *rock* não foram restritos a pequenos grupos. Essa cultura jovem, junto com esses produtos, era propagada por diversas regiões do globo. A comunicação era muito intensa, através dos filmes, da televisão e do rádio, além da moda e do turismo juvenil.

Os cineastas do Cinema Novo viviam com intensidade esse momento. Enquanto socialmente eles participavam de todas as mudanças culturais, seus filmes representavam essa autonomia que os jovens afirmavam. O movimento se mostrava hábil para pensar o Brasil, inclusive confrontando cinegrafias anteriores, consideradas pelos cinemanovistas como atrasadas. Não por acaso, há o poder publicitário do adjetivo “novo” em seu nome. Fazer a revolução era um objetivo natural para essa juventude que buscava um maior espaço para atuar politicamente.

A ideia do Cinema Novo como representante da “cultura jovem” também se articula com seu alinhamento com a cultura política de esquerda. Gerard Vincent, em “Ser Comunista? Uma maneira de ser”, a respeito do caso francês, afirma que a filiação ao PCF oferecia aos jovens possibilidades de cargos que, em geral, a sociedade francesa não lhes permitia.

A adesão maciça de jovens intelectuais burgueses, logo após a Segunda Guerra, não raro acarreta o rompimento com a família. Eles se sentem fascinados pelo caráter exemplar do operário (ao qual não pretendem substituir) em explorar, descobrir e assumir a via revolucionária. (VINCENT, 2003, p. 317)

No Brasil a situação não era diferente e o confronto de gerações também aparecia com componentes políticos. Diante de um sistema engessado, em que sua participação era mínima, a juventude enxergava na revolução uma possibilidade de mudar esse cenário. Isso aparece com força nos discursos das esquerdas do período. Anthony Giddens destaca a existência de um “socialismo revolucionário” que, por sua vez, teria raízes diretas em Marx. Na obra do pensador alemão, “quer aconteça ou não em batalhas ativas nas ruas, a revolução é a expressão de uma ‘mudança Gestalt’, uma transição de um tipo de sociedade para outro” (GIDDENS, 1996, p. 76). Para esses socialistas, o reformismo era visto com desconfiança, uma vez que seria um mecanismo falso, de mudanças superficiais.

As esperanças por uma revolução socialista tiveram um fôlego especial impulsionadas pelo terceiro-mundismo que surgiu no período. Se as notícias que vinham da União Soviética não eram as mais positivas, posto que a burocratização e as repressões a opositores soavam mal mesmo às esquerdas, o marxismo ocidental se apoiava na crítica ao capitalismo e na esperança com relação a países do Terceiro Mundo. “A China de Mao, a Cuba de Castro, e às vezes alguns outros países revolucionários do Terceiro Mundo, inspiraram as esperanças de

alguns marxistas ocidentais – até que as deficiências dessas sociedades se tornaram evidentes” (*Ibidem*, p. 78).

Hobsbawn define o terceiro-mundismo da seguinte maneira:

A crença em que o mundo seria emancipado pela libertação de sua “periferia” empobrecida e agrária, explorada e forçada à dependência pelos “países-núcleo” do que uma crescente literatura chamava de “sistema mundial”, tomou conta de grande parte dos teóricos da esquerda do Primeiro Mundo. Se, como sugeriam os teóricos do “sistema mundial”, as raízes dos problemas do mundo estavam não na ascensão do capitalismo industrial moderno, mas na conquista do Terceiro Mundo por colonialistas europeus do século XVI, então a inversão desse processo histórico no século XX oferecia aos impotentes revolucionários do Primeiro Mundo uma saída de sua impotência. (HOBSBAWM, *op. cit.*, p. 431)

No embate ideológico entre União Soviética e Estados Unidos, a América Latina era uma óbvia área de domínio dos últimos. Todavia, não tardaram a emergir questionamentos à posição marginal que a economia e a política capitalista ofereciam aos seus vizinhos ao sul, região em geral carente e de desigualdades oriundas de seu processo histórico. Isso, associado ao universo de transformações e justiça social que o comunismo oferecia, tornou alguns dos países da América Latina potenciais insurgentes ao imperialismo norte-americano.

O primeiro desses países foi a Guatemala, que, após uma década de período democrático e afrontas a empresas estadunidenses (1944-1954), teve a derrubada do presidente Jacobo Arbenz patrocinada pela CIA⁵⁶. Em 1959, em Cuba, não houve essa pronta ação dos Estados Unidos e os guerrilheiros liderados por Ernesto “Che” Guevara e Fidel Castro tomaram o poder na ilha caribenha. Apesar de não se tratar, a princípio, de uma revolução comunista, o governo cubano se alinhou posteriormente com a URSS, tornando ainda mais ampla a afronta aos Estados Unidos⁵⁷.

Cuba foi um exemplo para todas as esquerdas do continente. Era prova de que era possível enfrentar interesses locais e estrangeiros e derrubar regimes de direita. A vitória da revolução no país também inspirou movimentos de oposição a utilizar as guerrilhas⁵⁸ como alternativa militar contra exércitos profissionais.

Todavia, a grande contribuição cubana para as esquerdas foi, de fato, simbólica. Pois a revolução, antes apenas um discurso utópico, tinha um exemplo concreto e justamente na área

⁵⁶ Ver: GRANDIN, Greg. *A revolução guatemalteca*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

⁵⁷ Sobre a Revolução Cubana há uma bibliografia ampla. Aqui, utilizamos AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução cubana*. São Paulo: UNESP, 2004, e SADER, Emir. *A revolução cubana*. São Paulo: Ed. Moderna, 1985.

⁵⁸ Do espanhol “guerrilla”, que significa “guerra pequena”. Trata-se de levantes armados que se baseiam na mobilidade e na ocultação dos combatentes, evitando o confronto direto. Pode ser rural ou urbana.

de influência dos Estados Unidos. Além disso, Cuba presenteou as esquerdas com duas figuras icônicas, mitos, sobretudo, para a juventude revolucionária. Segundo o historiador Eric Hobsbawm:

Nenhuma revolução poderia ter sido mais bem projetada para atrair a esquerda do hemisfério ocidental e dos países desenvolvidos, no fim de uma década de conservadorismo global; ou para dar à estratégia da guerrilha melhor publicidade. A revolução cubana era tudo: romance, heroísmo nas montanhas, ex-líderes estudantis com a desprendida generosidade de sua juventude – os mais velhos mal tinham passado dos trinta –, um povo exultante, num paraíso turístico tropical pulsando com os ritmos da rumba. E o que era mais: podia ser saudada por toda a esquerda revolucionária. (HOBSBAWM, *op. cit.*, p. 427)

Fidel Castro e Che Guevara foram modelos para jovens partidários da esquerda. O médico argentino em maior proporção, uma vez que, em 1967, sua morte, guerrilhando na Bolívia, o tornou mártir da libertação do Terceiro Mundo. No artigo “Tricontinental”, do ano da morte de Che, Glauber Rocha traça um paralelo entre ele e esse cinema revolucionário. O diretor cita uma frase de Guevara que caracterizaria a postura próxima: “nosso sacrifício é consciente, é o preço da liberdade” (ROCHA, 2004, p. 104).

Após uma contraposição entre experiências de cinema pela América e na Europa, dentre revolucionários e aqueles que não entendem a necessidade de ser radical, Glauber afirma que a épica/didática que ele defende é o caminho para a libertação latina de alguns de seus problemas. Desta vez é o estilo militar cubano que é lembrado: “insisto num *cinema de guerrilha* como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista” (*Ibidem*, p. 109). É interessante a desvalorização do cinema da União Soviética junto ao ocidental clássico. De fato, a grande potência socialista deixava de ser um modelo privilegiado para as esquerdas do Terceiro Mundo.

Por fim, ele finaliza invocando a memória de Che Guevara. “No momento em que *la mise-en-mort* de Che se faz legenda, é impossível negar, Tricontinental, que a poesia é uma práxis revolucionária” (*Ibidem*, p. 109).

Esse empenho em fazer a revolução e a inspiração, no caso do Cinema Novo, em Cuba, pode ser observado também no trecho abaixo de uma carta de Glauber Rocha para Paulo César Saraceni, enquanto este estudava em Roma:

Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Não se esqueça de seu país, veja se politiza o Gustavo [Dahl, crítico de cinema que também estudava na Itália naquele período]. Cuba é o máximo, eles estão

construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens geniais”. (In: SARACENI, 1993, p. 101)

Essa inspiração em Cuba será uma constante. Afinal, o “cinema novo” não é uma exclusividade do Brasil. Existem similares por países latino-americanos e uma correspondência entre eles. De certa forma, é como se na revolução do cinema também houvesse a universalidade defendida por Marx com relação ao comunismo. Sobre o *Festival de Santa Margherita*, na Itália, Saraceni descreve o contato com os cineastas desses países como um dos pontos positivos da jornada: “Conhecer os cineastas cubanos, os latino-americanos. Problemas iguais em cada país, imperialismo de *Hollywood*, por exemplo, que detinha mais de 95% do mercado” (*Ibidem*, p. 107). A situação terceiro-mundista e a ânsia por vencê-la são compartilhadas.

Anthony Giddens ressalta a colocação dessa questão naquela época:

um outro ponto de apoio do marxismo ocidental foi a teoria do imperialismo capitalista e da dependência do Terceiro Mundo. Afirmava-se que a revolução socialista seria a única maneira pela qual os países de Terceiro Mundo poderiam se libertar de sua posição inferior na ordem capitalista global. (GIDDENS, *op. cit.*, p. 78)

E, de um modo geral, é bem evidente que “revolução” é um tema muito caro a Glauber Rocha. O conceito de “autor” seria baseado justamente nessa postura revolucionária do diretor, tirando o cinema de suas origens como “arte burguesa”. Assim, ele divide, em sua *Revisão Crítica*, os autores e os não-autores do cinema brasileiro, ou seja, os revolucionários e os conservadores. O autor é, inclusive, um “inimigo da superestrutura capitalista” (*Ibidem*, p. 38). Por isso, em sua divisão, Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e os integrantes do Cinema Novo estão em um patamar distinto das demais experiências cinematográficas brasileiras. Enquanto verdadeiros “autores”, eles apresentam uma postura politizada, de “dignidade”, em seu cinema.

Revolução do Cinema Novo traz no título o valor que GR reivindica para o movimento. De uma “estética primitiva e revolucionária” (ROCHA, 2004, p. 66), o diretor explica que seu conteúdo se dava pela combinação de dois elementos: “a didática e a épica”. Postura pedagógica e estímulo revolucionário (*Ibidem*, p. 99). Mas o ímpeto do Cinema Novo em fazer revolução, para Glauber, não se restringia ao plano político. Dentro da indústria cinematográfica nacional, o movimento estaria também promovendo uma revolução, com a criação da *Difilm* e o investimento do lucro que os filmes arrecadavam na produção de mais obras. Ao menos essa foi a proposta inicial.

Nos artigos da *Revista Civilização Brasileira*, comentam-se muito as transformações que o movimento cinemanovista trazia ao interior da prática no Brasil. Tanto nas entrevistas com Alex Viany como nos artigos de Gustavo Dahl, o foco é a revolução interna que era promovida. Os jovens diretores colhiam os frutos desse cinema mais independente que eles faziam, e reafirmavam sua posição nesses relatos.

A revolução em termos políticos, porém, é menos citada nesses textos. O estrondo ainda recente de outra revolução, a conservadora de 1964, não inspirava muitas esperanças. Naquele momento, o projeto da esquerda encontrava-se derrotado e maiores inspirações pareciam uma utopia ainda mais longínqua. Sobre isso, Gustavo Dahl é enfático: “é preciso ser realmente muito obstinado para acreditar no poder das ideias contra a força das armas” (*Ibidem*, p. 199)⁵⁹. A tarefa a que o Cinema Novo se propunha, de combater revolucionariamente a alienação, conscientizando o povo sobre sua situação de miséria, sofreu um choque de realidade com as mudanças no cenário político.

⁵⁹ Sobre a frase de Gustavo Dahl, durante a defesa desta dissertação, o professor Rodrigo Patto Sá Motta chamou a atenção para um outro sentido: um entendimento de que a luta armada poderia ser a solução.

Capítulo 3 - O engajamento estético em análise: o caso *Garrincha, Alegria do Povo* (1963)

3.1 – O Filme

3.1.1 – Joaquim Pedro de Andrade: a trajetória até *Garrincha*

Joaquim Pedro de Andrade nasceu no Rio de Janeiro, em 25 de maio de 1932⁶⁰. Era filho de Graciema Prates de Sá e de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que, em 1936, foi nomeado pelo ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, para coordenar a criação e dirigir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN. Apesar de ter publicado apenas um livro de contos, *Velórios*⁶¹, Rodrigo foi uma importante referência intelectual em sua geração, tendo forte amizade com escritores como Mario de Andrade, Pedro Nava, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Criado nesse lar de muitas referências culturais, Joaquim Pedro escolheu estudar Física na Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), formando-se em 1955. Nesse espaço, ele teve contato com Plínio Sússekind Rocha, seu professor e um dos fundadores do *Chaplin Club*, o primeiro cineclube brasileiro. Ali, JPA participou da criação do *Centro de Estudos Cinematográficos*, o CEC, onde fez suas primeiras experiências, ainda bastante amadoras, com a produção fílmica.

Depois de ter dois empregos na área de Física, Joaquim Pedro decidiu abandonar a carreira e se dedicar ao cinema. Seu primeiro trabalho foi como assistente de direção no filme *Rebelião em Vila Rica* (1958, dirigido pelos irmãos José Renato e Geraldo Santos Pereira). A oportunidade de trabalho viria por ele conhecer bem a região de Ouro Preto, que frequentava desde a infância. Esse filme, em termos de estrutura, foi a maior produção da qual Joaquim Pedro participou⁶².

Em seguida, JPA trabalhou na *Saga Filmes*, empresa criada por Sérgio Montagna e Gérson Tavares. Segundo ele, essa não foi uma experiência muito boa, pois o foco da empresa eram filmes publicitários. Porém, foi lá que ele realizou seu primeiro filme, *O mestre dos*

⁶⁰ Para mais informações sobre a vida e a carreira de Joaquim Pedro, conferir o perfil escrito por Ivana Bentes: BENTES. *Joaquim Pedro de Andrade: a revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996; e a tese de doutorado de Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* 1999. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, referências que utilizamos para formular a presente introdução sobre o autor.

⁶¹ *Velórios* foi editado inicialmente em 1936. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Velórios*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁶² Essa informação é dada na entrevista a Sylvia Bahiense, no programa “Luzes, Câmera”, exibido pela TV Cultura em 08/06/1976, texto que também utilizaremos como documento.

Apicucos e o poeta do Castelo (1959). Patrocinado pelo Instituto Nacional do Livro (INL), trata-se de um pequeno documentário sobre o cotidiano de, respectivamente, Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, que era padrinho de Joaquim Pedro. Posteriormente, o filme foi dividido, ficando cada parte como um curta sobre um dos escritores. Elogiado pela crítica, muito pela proposta de mostrar escritores e suas obras, o filme contou com algumas exposições nacionais fora do circuito comercial (ARAÚJO, 1999, p. 75).

O filme seguinte de Joaquim Pedro, *Couro de Gato* (1961), ganhou maior projeção. Este já fora realizado com vistas a exposições em festivais internacionais, inclusive com uma proposital ausência de diálogos. Bem sucedida, a produção foi premiada e recebeu alguns elogios. Em 1962, foi integrada como episódio do filme *Cinco Vezes Favela*, sendo exibida em circuito nacional.

No fim de 1960, JPA foi estudar na França, quando recebeu uma bolsa de estudos do governo francês e, em seguida, outra da Fundação Rockefeller. Lá, finalizou *Couro de Gato*, entre julho e agosto de 1961. Depois, Joaquim Pedro passou um período de quatro meses em Londres, frequentando a *Slade School of Fine Art*. Finalmente, durante o primeiro semestre de 1962, ele foi para Nova York, onde fez estágio com os irmãos Albert e David Maysles, importantes expoentes de um estilo de documentários conhecido “cinema direto”, ou “cinéma-vérité”.

Finalizada a bolsa e os estudos no exterior, Joaquim Pedro retornou ao Brasil em julho de 1962. Na vida pessoal, ele oficializou o casamento com Sarah de Castro Barbosa, realizado dias antes de sua chegada, por procuração. Na carreira, JPA voltava para realizar seu primeiro longa-metragem, o que ocorreria com *Garrincha, Alegria do Povo*, a partir de um convite dos idealizadores do projeto, Luiz Carlos Barreto e Armando Nogueira. É sobre o documentário que nos deteremos com maior atenção neste capítulo.

A sequência da carreira de Joaquim Pedro é marcada pelo trânsito entre pólos supostamente opostos: o cinema documentário e a ficção, mais especificamente as adaptações literárias. A aproximação com a literatura, iniciada com a homenagem a dois escritores no seu primeiro filme, retorna em 1965, com *O padre e a moça*. Trata-se de uma adaptação do poema “O Padre, a Moça”, de Carlos Drummond de Andrade.

Em 1969, o diretor realiza *Macunaíma*, um filme que conseguiu atingir um público mais amplo do que aquele que habitualmente frequentava o Cinema Novo. É o primeiro longa-metragem colorido de Joaquim Pedro, que atualiza o clássico modernista de Mário de Andrade: por exemplo, na fotografia, que remonta ao tropicalismo, e nas referências à guerrilha urbana, realidade em um país que ainda digeriria o golpe político.

Entre 1965 e 1969, o diretor produziu os documentários *Brasília, contradições de uma cidade nova* e o já citado aqui *Cinema Novo*, ambos de 1967. Tratam-se de duas produções de curta-metragem, sendo que a primeira teve apenas uma exibição na época, não anunciada, no *Festival de Brasília* de 1968. Como sua representação de Brasília não era ufanista, o diretor preferiu evitar problemas e sequer submeteu o filme à censura, que certamente não ficaria contente com as críticas à capital federal.

Os Inconfidentes, de 1972, é provavelmente o filme mais político de Joaquim Pedro. Pois o autor encontra na representação da Inconfidência Mineira uma alegoria adequada para se fazer referência às ações e reações causadas pelo governo militar. Na sequência, o diretor deixa um pouco de lado os temas declaradamente políticos e se dedica a temas sociais, sobre as relações humanas, casos de *Guerra Conjugal* (1975) e do curta-metragem *Vereda Tropical* (1977), adaptação de conto homônimo de Pedro Maia Soares. Este último integraria o filme *Contos Eróticos*, mas foi barrado pela censura.

Em 1978, o diretor retorna aos documentários e grava *O Aleijadinho*, curta sobre as obras do mestre do barroco mineiro⁶³. O último filme de Joaquim Pedro de Andrade é *O Homem do Pau-Brasil* (1981), inspirado na vida e na obra de Oswald de Andrade. Nos anos seguintes, o diretor escreveu dois roteiros, *O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador* e *Casa-Grande, Senzala & Cia*, adaptação do livro de Gilberto Freyre⁶⁴. Joaquim Pedro se preparava para realizar este último quando, em 10 de setembro de 1988, sucumbiu ao câncer.

Neste capítulo, nossa atenção terá maior ênfase em *Garrincha, Alegria do Povo*, documentário de pouco destaque nos trabalhos sobre o diretor. Antes, porém, de entrarmos em detalhes sobre essa produção, faremos algumas considerações sobre o futebol no cinema brasileiro. Trata-se de um tema que já havia sido representado nas telas e que seria mais abordado na medida em que o esporte se tornava popular.

3.1.2 – O futebol no cinema brasileiro

O futebol e o cinema são atividades que simbolizam o processo de globalização, acentuado de maneira sem precedentes no século XX. Há um paralelo extenso possível de ser

⁶³ Sobre a obra de JPA como documentarista, ver ARAÚJO, Luciana Corrêa. “Beleza e Poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Ed. Summus, 2004.

⁶⁴ Os dois roteiros foram publicados posteriormente: ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1990, e GALANO, Ana Maria (Org). *Casa-Grande, Senzala & Cia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

traçado entre as duas práticas: lançamentos mundiais de filmes e partidas acompanhadas ao vivo em vários países; o mercado de distribuição de películas e o de negociação de jogadores; *Hollywood* e os clubes europeus, importando talentos por altos valores. As comparações podem ser muitas. É, sem dúvidas, relevante a contribuição do cinema e do futebol na construção de uma cultura global. Reconhecidos em diversos países, jogadores e atores tornam-se porta-vozes de um imaginário em que as fronteiras geográficas se estreitam e o mundo transforma-se em uma grande comunidade.

Dada a importância do futebol na sociedade, nada mais natural do que filmes abordarem o esporte, seja como tema principal ou pano de fundo. Nesse aspecto, não se pode dizer que o cinema ignore o futebol: existe um número considerável de filmes sobre o esporte inglês. O que alguns fãs das duas atividades questionam é a qualidade das obras ou a falta de uma grande produção premiada sobre o tema. Obviamente, questões ligadas ao gosto particular e às expectativas de cada um.

Alguns elementos que dificultam a existência desse tal “grande filme” sobre futebol podem ser listados. Um deles é o desinteresse do público norte-americano pelo esporte. Nos Estados Unidos, onde se localiza a maior indústria de cinema, e que, conseqüentemente, é o grande exportador de filmes e tendências, o futebol passa longe de ser prestigiado. Além disso, esportes coletivos costumam ter menor atenção de *Hollywood*, que privilegia histórias de superação individual. Daí a comparação ingrata entre o futebol e o boxe nas telas: a trajetória de lutadores está, quase periodicamente, comovendo o público e a *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*⁶⁵.

Existem ainda as dificuldades práticas em se produzir um filme sobre futebol. O cineasta Oswaldo Caldeira, que tratou do tema nos longas-metragens *Passe Livre* (1974), *Futebol Total* (1974) e *Brasil Bom de Bola – 78* (1978), aponta algumas delas.

A principal limitação para esse tipo de filme, o pesadelo para quem se propõe a fazê-lo, é o fato de que, se o diretor escolher um jogador para fazer determinado papel, dificilmente esse jogador vai ser um bom ator. Se optar por um ator para fazer o papel de um jogador de futebol, dificilmente o ator vai ser um bom jogador de futebol (CALDEIRA, 2005, p. 41).

⁶⁵ *Rocky* (1976, de John G. Avildsen) e *Menina de Ouro* (“*Million Dollar Baby*”, 2004, de Clint Eastwood) ganharam, entre outros, o Oscar de melhor filme; por *Touro Indomável* (“*Raging Bull*”, 1981, de Martin Scorsese), Robert De Niro venceu o prêmio de melhor ator; e, em 1996, o documentário *Quando Éramos Reis* (“*When We Were Kings*”, 1996, dir.: Leon Gast), contando a história de um confronto de Muhammad Ali no Zaire, ganhou o prêmio de melhor filme da categoria.

Além desse problema, o diretor comenta que encenar jogadas também não é tarefa simples. Além de explicar aos atores como o lance deve ser encenado, não é fácil conseguir que eles o repitam para a câmera.

Apesar desses empecilhos, a verdade é que a quantidade de filmes sobre futebol não é tão modesta. Segundo levantamento de Vítor Andrade de Melo (MELO; DRUMOND, 2009, p. 229), em um universo de mais de cinco mil longas-metragens brasileiros, foram identificados 236 filmes tratando de esportes, tanto como tema central quanto como pano de fundo. Destes, mais da metade é sobre futebol. Na medida em que o esporte britânico vai se tornando uma prática tão essencial na vida cultural brasileira, ele vira um tema inevitável no cinema, assim como na literatura e em outras atividades que pretendem, dentre suas funções, abordar a “realidade”.

Como chama a atenção Luiz Zanin Oricchio (ORICCHIO, 2006, p. 20), falar nos primórdios do cinema implica ter em conta que a grande produção de filmes era a de cinejornais, espécie de documentários voltados para as “atualidades”. As ficções, que hoje são maioria na produção cinematográfica, nas três primeiras décadas do cinema nacional eram uma fração bastante minúscula. E, embora não sejam muitos os filmes que chegaram até nós, sabe-se que o futebol era bastante documentado pelas câmeras, seja em cinejornais de temas diversos e naqueles especializados em esporte⁶⁶. Sem dúvidas, o mais bem sucedido dos cinejornais esportivos foi o *Canal 100*, produzido de 1959 a 1986, por Carlos Niemeyer. Gravados com grande qualidade, esses filmes, com textos de Nelson Rodrigues, tratavam do esporte de uma maneira grandiosa. Uma obra-prima da exaltação ao futebol.

Em ficção, temos, a partir da década de 1930, alguns longas-metragens de destaque com esse tema: *Campeão de Futebol* (1931, dirigido por Genésio Arruda); *Alma e Corpo de uma Raça* (1938, dirigido por Milton Rodrigues); *Futebol em Família* (1938, de Ruy Costa); *Gol da Vitória* (1946, de José Carlos Burle); e *O Craque* (1953, também de José Carlos Burle). Essas películas apresentam atrativos aos historiadores, por tratarem de questões bastante discutidas na época, como o ressentimento pela derrota ante os uruguaios na Copa de 1950, revelado na revanche que acontece em *O Craque*, ou por apresentar o esporte como capaz de promover a eugenia no país, tema fundamental em *Alma e Corpo de uma Raça*. Também é curioso ver jogadores lendários com papéis em algumas dessas produções, como Feitiço e Arthur Friedenreich em *Campeão do Futebol*, e Leônidas da Silva, atuando no filme

⁶⁶ Entre estes últimos, alguns remontam à primeira metade do século XX, como a *Revista Esportiva Paulista* (1923, produzida pela Matanó Filme) e o *Globo Esportivo na Tela* (produzido a partir de 1939 no Rio de Janeiro pela Cineac do Brasil Ltda e depois pela Cinédia).

de Milton Rodrigues e inspirando o personagem Laurindo, interpretado por Grande Otelo, em *Gol da Vitória*.

Rio, Quarenta Graus, de Nelson Pereira dos Santos, referência para o que seria o Cinema Novo, tem, dentre suas múltiplas histórias, personagens envolvidos com uma final de campeonato. A narrativa do filme é conduzida por garotos vendedores de amendoins que trabalham numa tarde de domingo. Dentre eles, há aqueles que vão para o recém inaugurado Maracanã, de 1950. Ali, numa partida entre as fictícias equipes Pengo e Leste, final de campeonato, o espectador acompanha as negociações entre dirigentes, que provocam a escalção de um jogador estreante no lugar do craque do time, um veterano repleto de contusões. A torcida, sem saber dos interesses econômicos que influenciam na escalção de seu time, sofre com a escolha aparentemente irracional.

Nós, espectadores, porém, somos apresentados ao que de fato acontece. Daniel, veterano de 32 anos, está sendo negociado com um time paulista, depois de dez anos no Pengo. O jogador tem um histórico de inúmeras contusões (ao ser examinado pelo médico, a cada toque ele se lembra da ocasião das lesões) e provavelmente tem somente mais um ano de carreira. A venda para um time de São Paulo é um meio de o comprador faturar com a publicidade e com o prestígio da contratação, enquanto o vendedor ganharia dinheiro com um jogador em fim de carreira.

Da conversa entre dois cartolas, um carioca e o outro paulista, ficamos sabendo das negociatas entre os clubes de futebol, que, para assegurarem seus lucros, chegam a manipular a preferência da torcida, canalizando-a para este ou aquele jogador, conforme as conveniências. Por isso, as tomadas da torcida têm como fundo uma música que fala de leviandade e traição. (FABRIS, 1994, p. 105)

Para a negociação se concretizar, porém, o jogador deve ser poupado dos 40 graus e não correr o risco de “estourar”. Além disso, seu substituto deve mostrar-se apto a fazer a torcida esquecer-lo.

O filme de Nelson Pereira dos Santos enfrentou problemas para ser lançado justamente por suas críticas às mazelas sociais cariocas, que desagradaram alguns políticos. É uma das primeiras produções cinematográficas a utilizar o futebol para expor problemas sócio-políticos do país.

Nas décadas seguintes, o esporte continuou a frequentar as telas de cinema do Brasil. Em um país em que o esporte ganhava importância cívica, o tema não poderia passar impune aos produtores culturais.

3.1.3 – O projeto *Garrincha, Alegria do Povo*

A ideia de fazer um filme sobre Mané Garrincha não veio de Joaquim Pedro de Andrade. O projeto foi traçado pelos amigos Luiz Carlos Barreto, fotógrafo d'*O Cruzeiro*, e o cronista esportivo Armando Nogueira, ainda antes da Copa do Mundo do Chile, em 1962, evento no qual o jogador botafoguense foi o protagonista da vitória brasileira. Barreto havia atuado anteriormente com cinema ao produzir e participar da criação do roteiro em *Assalto ao Trem Pagador* e, futuramente, teria grande importância na distribuição dos filmes do Cinema Novo com a criação da *Difilm*. Ele também foi o responsável pela fotografia em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

O convite a JPA para dirigir o filme tem duas motivações claras. O cineasta vinha do estágio com os irmãos Maysles, referências no “cinema verdade”. Esse estilo de documentário era tendência no momento, voltado para a captação mais pura da realidade. Joaquim Pedro era, pois, o nome mais indicado para fazer o filme com um estilo mais moderno. Também motivou a sua escolha o sucesso de *Couro de Gato*, obra que chamou a atenção de Luiz Carlos Barreto.

Para o filme também foram cogitados os títulos *O Show é Garrincha*, *Guerrilheiro do Futebol* e *O Homem das Pernas Tortas*, mas *Garrincha, Alegria do Povo* acabou sendo escolhido (*Ibidem*, p. 133). A película ficou composta por gravações da equipe de JPA, acompanhando o jogador em seu cotidiano e durante jogos do Botafogo. Porém, também ocupam espaço privilegiado no filme gravações de arquivos da TV Tupi, de Herbert Richers e do acervo pessoal do jornalista Mário Filho. Pretendia-se utilizar imagens do *Canal 100*, referência na captação de partidas de futebol, porém foi cobrado um preço que a produção considerou abusivo. Foi necessário recorrer àqueles arquivos, apesar de sua menor qualidade.

Nas filmagens realizadas pela equipe, Mário Carneiro foi diretor de fotografia, mas a câmera também foi operada por David Neves, José Rosa, Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro. Eduardo Scorel foi responsável pela captação de áudio, utilizando o gravador Nagra, equipamento fundamental para o cinema verdade, mas que a produção do documentário só teve à disposição durante um dia. O equipamento fora emprestado por Arne Sucksdorff, cineasta sueco que ministrava curso no Brasil naquele período. A captação de som ambiente em estádio foi realizada em um Botafogo x Flamengo, final do Campeonato Carioca de 1962, considerado a última grande atuação de Garrincha no time da estrela solitária.

O financiamento do filme ficou a cargo do Banco Nacional de Minas Gerais, por intermédio de seu diretor, José Luiz Magalhães Lins. Ele era sobrinho de Magalhães Pinto, político conservador mineiro, criador do banco e então governador de seu estado (1961-1966).

Magalhães Lins é considerado o “mecenas” do Cinema Novo, pois patrocinou vários filmes do movimento⁶⁷. Apesar de ser uma parceria inusitada, ela tornou possível, de certa forma, a postura dos cinemanovistas em repudiar preocupações com a recepção de suas obras, uma vez que os empréstimos ofereciam o financiamento para os filmes. O patrocínio a *Garrincha, Alegria do Povo* rendeu uma clara cena de *merchandising*, quando o atleta é mostrado indo ao “Banco Nacional, como faz todas as semanas”, nas palavras do narrador – o que, todavia, não era uma total mentira. Magalhães Lins certamente teve uma motivação extra em financiar o documentário, uma vez que sua relação com Garrincha era íntima. O banqueiro era uma espécie de tutor do jogador, cuidando de seus investimentos (CASTRO, 1995, p. 268-270).

O filme foi lançado comercialmente em 29 de junho de 1963, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, *Garrincha* só seria exibido um ano depois, e, ainda assim, ficou apenas uma semana em cartaz. Na Europa, o documentário participou de alguns festivais, sendo premiado com a *Taça Carlos Alberto Chiesa* de melhor filme no Festival de Cinematografia Esportiva de Cortina d’Ampezzo, na Itália, em 1964. No Brasil, ganhou o Prêmio de Qualidade CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), do Estado da Guanabara.

3.1.4 – *Garrincha, Alegria do Povo*⁶⁸

Entendemos que o documentário está dividido em quatro partes. A primeira, sua introdução, apresenta os primeiros créditos, permeados por filmagens de jogadores amadores praticando o futebol nas praias e ruas do Rio de Janeiro. Em seguida, uma série de fotografias de Garrincha, em partidas e solenidades, com transição delas para os créditos.

Na segunda parte, Garrincha é seguido pela equipe do documentário. O jogador é visto nos vestiários, com o time do Botafogo, em partidas contra os rivais cariocas, indo ao banco, com a equipe testando sua popularidade. Depois, Garrincha é filmado em sua cidade natal,

⁶⁷ É extensa a lista de filmes financiados pelo banco mineiro. Os primeiros longas a conquistar projeção internacional, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, contaram com empréstimos do BNMG, com juros abaixo dos do mercado, para tornarem-se realidade.

⁶⁸ *Garrincha, Alegria do Povo*. Ficha Técnica: Direção: Joaquim Pedro de Andrade – Assistente de Direção: David Neves - Produção: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto; Produções Cinematográficas Herbert Hichers S.A., Rio de Janeiro – Assistência de Produção: Sandro Moreira - Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Armando Nogueira, Luiz Carlos Barreto, Mario Carneiro, David Neves – Autoria do texto de locução: Joaquim Pedro de Andrade, Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto – Direção de Fotografia: Mario Carneiro – Câmera: Mario Carneiro, Joaquim Pedro de Andrade, Luiz Carlos Barreto, David Neves e José Rosa – Som Direto: Eduardo Escorel e Hélio Barrozo Netto Montagem: Nello Melli, Joaquim Pedro de Andrade – Assistente de Montagem – João Ramiro Mello - Narração: Heron Domingues - Letreiros: João Ramiro Mello

Pau Grande, entre a família e os amigos. De volta ao Rio, vemos o jogador em treinamento no Botafogo, na concentração, e suas pernas tortas sendo analisadas pelo médico do clube.

A terceira parte é constituída pelo material de arquivo. O narrador comenta as vitórias da seleção enquanto são mostradas as imagens obtidas pela produção, de fato bastante precárias, de algumas partidas. A ordem das Copas comentadas é: 1962, recuo para a final de 1958, retorno para a final de 1962. Em seguida, é mostrada a festa no país pelos títulos obtidos, a recepção dos jogadores pela torcida e por autoridades políticas (destacam-se Juscelino Kubitschek, João Goulart e Carlos Lacerda) e religiosas (dentre eles dom Evaristo Arns). Não há uma separação cronológica nessas imagens, constituídas por fotografias e por vídeos.

Por fim, há uma quarta parte, em que, sem grandes explicações, há um novo recuo temporal, desta vez para a Copa de 1950. Após a apresentação de imagens da desolação provocada em milhares de torcedores pela derrota do time local diante da seleção uruguaia, o narrador apresenta duas explicações, uma psicanalítica e outra sociológica, sobre a atração da população pelo futebol. Há imagens de tumultos entre jogadores e nas arquibancadas. O estádio se esvazia e enche novamente⁶⁹.

A associação entre samba e futebol é constante no documentário, ainda que a trilha sonora seja diversificada. Já nos primeiros créditos o ritmo começa a ser sentido, o que fica mais marcado em seguida, quando são apresentadas fotos de Garrincha em partidas de futebol. Nas fotografias, a câmera não se restringe a um enquadramento geral. Constantemente, há aproximação de detalhes, movimentações na imagem, estabelecendo pequenas narrativas. Esse procedimento é constante no filme, talvez pela ausência de material fílmico, problema assumido pela produção que, além de não contar com acesso a arquivos de maior qualidade, também não encontrou o jogador em sua melhor fase⁷⁰.

Todavia, oriundo ou não de uma dificuldade técnica, o efeito de apresentar o futebol em fotografias merece ser destacado. Não deixa de ser uma contemplação do esporte

⁶⁹ Nesse ponto, nossa divisão diverge da feita por Luciana Corrêa de Araujo. Ela entende que a terceira parte incluiria esta que colocamos separada, como a quarta. De fato, há proximidades, como a natureza das imagens, que ainda são majoritariamente as de arquivo. Porém, entendemos que o tom narrativo é diferente: na terceira parte, há mais descrições das vitórias do Brasil, enquanto a quarta seria explicativa, refletindo sobre o “fenômeno futebol” a partir, principalmente, do fracasso nacional na Copa de 1950.

⁷⁰ O jogador, cuja marca era as pernas tortas, sofreu com contusões no joelho, causadas pela peculiar anatomia. Em 1962, os problemas físicos de Garrincha começavam a mostrar sua gravidade, junto a turbulências na vida pessoal, como o alcoolismo. Mas isso só ficaria evidente nos anos seguintes.

enquanto acontecimento plástico. Pois é o “balé” do jogo que vemos ali: os corpos contorcidos, arqueados, na luta pela bola; encontros, saltos, quedas; as expressões dos jogadores, apreensão e dor. A maioria das fotos é de dribles de Garrincha, o que torna a operação ainda mais interessante. Pois o drible, em uma partida, só atinge o sucesso por sua velocidade: o jogador que está com a bola sugere que seguirá um caminho, mas faz outro, em um movimento inusitado que engana seu marcador. Em linguagem de cinema, o drible seria a *gag* do futebol⁷¹. Ao mostrar esse momento, essencialmente rápido, de forma estática, Joaquim Pedro indica a direção de seu documentário, atento aos detalhes do esporte, mesmo que essa operação consista em enquadrá-lo de uma forma diferente daquela com que o torcedor estava acostumado.

Essas primeiras fotografias têm Garrincha como protagonista, sempre em atuações pela seleção. Talvez para enfatizar que, acima de paixões clubísticas, o Mané é expressão do futebol brasileiro. E, curiosamente, as primeiras fotos mostram uma inversão: é Garrincha que vemos ser driblado. O adversário, todavia, é um cachorro. O documentário começa com um tom bem leve, que não será mantido ao longo da fita.

Em seguida, o samba cessa e aparece o som da torcida vibrando por um gol. Nesse momento, aparece Garrincha sendo cumprimentado pelos presidentes brasileiros durante as duas primeiras conquistas na Copa do Mundo, respectivamente, Juscelino Kubitschek e João Goulart. A terceira imagem é curiosa: inicia com um close em dois políticos, com expressão de desgosto, um deles está tampando o nariz, o que sugere mau cheiro (Imagem 1)⁷². Deste *close* há a expansão para o plano geral, que apresenta Jango dando um prato de comida para Garrincha (Imagem 2). O jogador está de terno, como nas imagens anteriores. Provavelmente, trata-se de uma das festividades pelo bicampeonato de 1962. Fica o sugerido que o mau cheiro do qual se queixam os políticos vem de Garrincha. Sugerido, afinal a cena congelada pode conferir um significado perverso a um simples espirro, por exemplo. JPA é astuto na montagem deste quadro e é a elaboração que nos interessa aqui, sobretudo. Por fim, a câmera faz um novo *close*, desta vez em uma criança, na parte inferior da foto, que olha com um característico semblante de desejo para o prato dado pelo presidente – tem a língua entre os lábios (Imagem 3).

⁷¹ *Gag* é o efeito cômico alcançado pelo ator, seja pela fala ou por alguma ação.

⁷² Essa e as imagens que usaremos durante o trabalho são extraídas do documentário.



Imagem1- Zoom inicial, político tampando o nariz



Imagem 2 – Plano aberto da mesma imagem. Ao centro, Garrincha recebe prato de comida de João Goulart



Imagem 3 – Zoom para outro detalhe da fotografia, criança olha com cobiça para prato de comida.

A tela escurece e nela se lê uma frase de Nelson Rodrigues. “Se fôssemos 75 milhões de Garrinchas, que país seria este, maior que a Rússia, maior que os Estados Unidos”. Em tempos de Guerra Fria, a frase é significativa. Figurante na disputa política entre as potências do socialismo e do capitalismo, no futebol o Brasil era gigante. Em campo, mostrava uma força irresistível, sendo Garrincha um privilegiado símbolo da revolução que o escrete nacional fazia no esporte.

Na trilha sonora, outro samba começa a ser escutado, desta vez com uma letra de ampla exaltação ao país⁷³:

Oh, meu Brasil glorioso
 És belo, és forte, um colosso!
 És rico por natureza
 Eu nunca vi tanta beleza
 Foi denominado Terra de Santa Cruz
 Oh, pátria amada, terra adorada, terra de luz.

O clichê “futebol, samba e praia” é invocado nas imagens que se seguem, com cidadãos comuns jogando futebol na areia, com o famoso relevo carioca ao fundo. A paixão

⁷³ A música em questão é “Brasil Glorioso”, da Escola de Samba da Portela

do país pelo esporte é enfatizada, particularmente, quando vemos crianças improvisando gols com seus caixotes de engraxates. Em outra cena, um adulto atravessa a rua inconsequentemente para buscar a bola, que escapou dos domínios da partida, e quase é atropelado. Há também filmagens de jogos nas ruas.

Embora sejam simples, esses flagrantes (a câmera tem um distanciamento que indica procedimentos do *cinema verdade*, evitando interferir no registro da realidade) são importantes na narrativa do documentário. Eles demonstram a forma espontânea como o futebol se internalizava na cultura brasileira.

Fotografias de Garrincha, de outros jogadores da seleção e mesmo de torcedores são apresentadas, surgindo nelas, progressivamente, a tela preta com os créditos do filme. É o fim da introdução do documentário.

Depois de anunciar a direção de Joaquim Pedro, há um corte para Mané Garrincha nos vestiários, com o time do Botafogo. São filmagens feitas pela equipe do documentário. Os jogadores fazem aquecimento, conversam e vestem-se. Como guerreiros prestes a entrar em uma batalha, eles se preparam para a partida. Ajeitam proteções de pano em seus pés e têm a musculatura relaxada pelos massagistas do clube.

Expectativa nos vestiários e fora deles. Os torcedores chegam ao estádio, os jornalistas se deslocam pelo campo e a geral⁷⁴, descoberta, tem diversos guarda-chuvas abertos. Uma câmera faz um registro de um local atípico: dentro do fosso, separação entre o setor mais popular da torcida e o campo. Em 1963, a televisão ainda não tinha padronizado a transmissão do futebol. Joaquim Pedro, registrando o esporte, estava atento aos diversos ângulos do espetáculo.

Após alguns minutos de imagens da expectativa pelo espetáculo, a equipe do Botafogo entra em campo. Enquanto vemos o trabalho de jornalistas entrevistando os jogadores, que se espalham pelo campo, ouvimos a voz solene de Heron Domingues, associado aos anos de apresentação do programa Repórter Esso: “Garrincha é o nome passarinho alegre, cor de terra. Esse filme pretende mostrar, entre outras coisas, que quem apelidou Manuel Francisco dos Santos de Mané Garrincha conhecia tanto o rapaz quanto o passarinho, e era um poeta”.

A partida começa. Na verdade, as partidas, pois, apesar de serem maioria os lances do confronto contra o Flamengo, na final do carioca de 1962, também aparecem cenas de jogos

⁷⁴ Setor popular presente em grandes estádios antigos, localizado praticamente na altura do campo. Lá, os torcedores ficavam em pé, às vezes em movimento, acompanhando as jogadas da partida. As reformas estruturais pelas quais passa o futebol brasileiro atualmente praticamente extinguiram as gerais, o que faz parte do processo de elitização do público do esporte no país.

contra Vasco e Fluminense. A câmera acompanha Garrincha em sua movimentação em campo, esperando a bola, tentando dribles e chutes.

Como veremos adiante, os aficionados pelo esporte em si ficaram desapontados com o documentário. Porém, é preciso reconhecer que o modo de mostrar o jogo foi inovador, com câmeras na altura do campo, a decupagem⁷⁵ dos lances e os diversos ângulos de gravação. Foram cinco câmeras distribuídas pelo campo durante as filmagens. Até então, as partidas eram registradas em planos contínuos e afastados do campo.

São cinco minutos acompanhando os passos de Garrincha. A princípio, predominam suas jogadas frustradas mas, por fim, há uma seleção de dribles, sua marca registrada. O som ambiente, mesmo que não sincronizado com as gravações, é editado para dar essa impressão. Quando alguns lances são interrompidos pelo congelamento da imagem, há um silêncio. Durante os tormentos que Garrincha aplica aos seus marcadores, ouvem-se gritos de “olé”.

Depois desse período de apreensão, há uma edição com os gols, provavelmente todos que a produção registrou. A limitação do material fica explícita, pois alguns gols são exibidos mais de uma vez⁷⁶. Após os gols, há a festa dos jogadores e da torcida. São as imagens do título do Botafogo naquele ano.

Após um corte, aparece o único depoimento de Garrincha ao filme. Em um estúdio, o jogador comenta a fama, sobre sua casa em Pau Grande estar sempre cheia de gente e o quanto a vida de ídolo é cansativa. Mais do que qualquer zagueiro, a câmera parece massacrar Garrincha, visivelmente incomodado com a situação. Seu depoimento está longe da espontaneidade que ele demonstra em outras cenas do documentário, durante conversas com os colegas de time. Ainda assim, seu discurso, com alguns erros de concordância, revela sua origem humilde.

Há um novo corte e então surgem imagens do centro do Rio de Janeiro. A câmera, colocada na janela de um edifício, como informa o narrador, está ali para flagrar a popularidade do jogador, que aparece atravessando a rua, o que acontece, embora não de imediato. Posteriormente, em seu fusca, o jogador é cercado por numerosos fãs. Mas o procedimento de *cinema verdade* serve, também, para o *merchandising*, já que o atleta, como descreve o narrador, “atravessou a avenida em direção ao Banco Nacional de Minas Gerais,

⁷⁵ Decupagem é um termo do cinema para o planejamento das filmagens. Trata-se da divisão da cena em planos e a forma como eles serão ligados através dos cortes – termo vem do verbo francês *découper*, que significa recortar.

⁷⁶ Em sua crítica sobre o documentário, Moniz Vianna chama a atenção para esse ponto, mencionando que um gol contra o Flamengo aparece quatro vezes (1963).

aonde vai uma vez por semana para assunto de finança”. O banco, não por acaso, é o patrocinador do filme.

Para reforçar a popularidade de Garrincha, o narrador conta que, em excursões com o Botafogo e a seleção brasileira, ele recebe presentes para descer primeiro, pois arrasta consigo os fãs e libera o caminho para os colegas. Em seguida, o jogador está em uma loja de discos, onde ele “comparece invariavelmente”. Ao fundo, escuta-se uma marchinha em homenagem ao atleta⁷⁷.

Outro corte e o espectador é apresentado à vida de simplicidade de Garrincha em Pau Grande. Sua casa foi dada em usufruto ao jogador pela fábrica de tecidos que domina a cidade como prêmio pelo vitória do Brasil em 1958. Pau Grande, então, contava com três mil habitantes. O jogador dança com as filhas, enquanto a esposa os observa com a caçula no colo. São sete filhas e vários passarinhos, comenta o narrador, que ainda chama a atenção para um mainá, que “em vez de cantar, fala com voz de homem”.

Enquanto mostra o interior da casa, com inúmeras referências ao futebol em bandeiras e fotografias, há um comentário que interessa bastante a essa pesquisa: “a casa de Garrincha, em Pau Grande, se transforma em ponto de atração turística na época dos campeonatos mundiais de futebol. E vira centro político durante as campanhas eleitorais, quando os candidatos aparecem tentando explorar a popularidade do jogador”. Enquanto o narrador faz esse comentário, além da casa cheia, o mainá de Garrincha aparece em algumas oportunidades.

Nesse trecho é dito com clareza aquilo que já havia sido sugerido na introdução do documentário, quando, junto com o som da vibração da torcida, eram exibidas fotografias de Garrincha com presidentes. O mesmo esporte que atraía a atenção de milhares em um estádio, praticado com paixão por uma miríade de anônimos, era utilizado com perspicácia por políticos interessados na popularidade envolvida.

O filme prossegue nesse tom de reportagem, com a onipresença do narrador, explicando as imagens. Conhecemos mais da intimidade de Garrincha em sua cidade, seu hábito de jogar com os amigos, o refrigerante no bar e a rotina de trabalho na fábrica, que o futebol o ajudou a abandonar, mas na qual ainda se encontram seus melhores amigos, Pincel e Swing. Na sede do clube da fábrica, o Esporte Clube Pau Grande, uma nova referência política: tamanha a importância de Garrincha ali que o seu retrato alcançou, na parede, a

⁷⁷ É a canção “Garrincha cha-cha-cha”, de Ruthnaldo.

altura da fotografia de Getúlio Vargas. Nivelar-se com o ex-presidente é uma notável prova de popularidade.

Terminado o trecho sobre Pau Grande, o filme retorna à capital fluminense, em um treino do Botafogo. Garrincha brinca com os amigos enquanto o narrador comenta que ele é arreio à rotina de treinamentos e que, “guloso e com tendência a engordar, é a vítima dos preparadores físicos”. Também há mais um caso curioso, exemplo da ingenuidade do jogador: foi ao ler nos jornais os comentários sobre um novato de pernas tortas nos treinos do Botafogo que ele descobriu sobre sua peculiaridade anatômica. O documentário continua registrando os treinamentos da equipe, apresentando os exercícios dos jogadores ao som de música erudita. Novamente, há um destaque ao componente plástico da prática esportiva, com os atletas perfilados em suas atividades físicas, semi sincronizados.

Sobre a rotina do jogador de futebol, a narração tem um tom crítico:

Tendo que treinar de segunda a sábado, o jogador de futebol é ainda obrigado a se submeter a um regime de concentração nos fins de semana. Casados e solteiros ficam durante três dias recolhidos em uma casa que o clube mantém exclusivamente para esse fim. Vivem as 24 horas de acordo com as prescrições do treinador e do departamento médico.

Esse discurso é feito enquanto os jogadores são mostrados na rotina da concentração, entre leituras de jornal, refeições e jogando pimbolim. Trata-se de uma breve menção às condições de trabalho dos jogadores, curiosamente minutos depois da aparição simbólica de Getúlio Vargas, responsável pela Consolidação das Leis Trabalhistas, a CLT. A exploração do “pé-de-obra” dos futebolistas, e a situação difícil que muitas vezes se sucede à suas aposentadorias, é mais tratada em *Rio, Quarenta Graus* e, anos depois, é tema de *Subterrâneos do Futebol* (1965, de Maurice Capovilla).

O segundo depoimento do filme é de um médico, Dr. Nova Monteiro, professor de traumatologia e diretor do Botafogo. Ele usa definições científicas para definir a peculiaridade das pernas de Garrincha (“joelho em rajada, ou desvio bilateral dos dois membros inferiores”). O médico declara que algum clube que desconhecesse o jogador poderia, em um exame, classificá-lo como incapacitado para o esporte.

Em contraposição ao discurso científico de Nova Monteiro, vem a informação, reforçada por imagens, de que o jogador também trata suas pernas com dona Delfina, rezadeira de Pau Grande, que “arranca aparelhos de gesso de seus joelhos para curá-los com água benta e pinceladas de arruda”.

Com esse tópico de futebol e superstição, o diretor reforça a ligação entre o esporte e os sentimentos (no caso, a fé), mais do que com a razão. A prática é impregnada pela

religiosidade popular, unindo o catolicismo a crenças menos ortodoxas. O tema superstição serve de mote para fazer um recuo para as Copas do Mundo vencidas pelo Brasil. Pois “o futebol brasileiro todo escraviza-se aos mais estranhos feitiços para defender-se de uma derrota”. Enquanto isso, torcedores são exibidos com rostos tensos, um é socorrido em um desmaio. Dentre os fãs do futebol, um célebre, o presidente JK, que, diante de um rádio, pede silêncio aos que estão ao seu redor. Inicia-se a parte do documentário dominada pelas imagens em mau estado sobre as Copas, e o narrador segue enumerando as superstições que envolveram a delegação brasileira em 1962.

A cronologia dos campeonatos mundiais é invertida. Primeiro, um retrospecto da campanha no Chile, até a final. Dali, há um recuo até a partida decisiva contra a Suécia, em 1958, exibição memorável que resultou na goleada por 5 a 2 contra o país que sediava o evento. Por fim, retornando ao passado mais recente, o filme relembra a final de 1962, contra a Tchecoslováquia. A Copa chilena é particularmente generosa para a celebração de Mané Garrincha. Pelé, que dividia com ele o protagonismo no escrete nacional, machucou-se no segundo jogo do torneio. O destino da seleção ficou nas pernas tortas de Garrincha, que assumiu sua importância no time e foi o herói do bicampeonato.

Na competição anterior há também uma vitória pessoal do ponta direita botafoguense. Um defensor sueco, seu marcador, havia dito que estava pronto para não ser driblado por Garrincha, que fazia a jogada sempre na mesma direção. De fato, os dribles de Mané eram, de modo geral, padronizados, mas, ainda assim, irresistíveis. Porém, o defensor não entendeu que saber o que o jogador faria não ajudava: difícil era perceber o exato momento de seus movimentos. Garrincha chamava todos os seus marcadores de “João”. Contra a Suécia não foi diferente, o mesmo jogador que se dizia apto para detê-lo tornou-se mais um João, sendo desenhados em cima dele os dois lances dos dois primeiros gols do Brasil. A seleção saiu atrás no placar, mas com dois cruzamentos idênticos de Garrincha houve a virada e a tranquilidade para derrotar o adversário.

O bicampeonato brasileiro é a consagração de um esporte que já era popular e que se tornava febre. As vitórias elevaram o país ao topo do mundo na categoria, o que causou ampla euforia. Isso é mostrado em fotografias e vídeos, após o anúncio do narrador: “todos dividiram, afinal, em partes iguais as honras da vitória final, que a alegria, essa foi sempre de todos”. Há uma transição entre as imagens da comemoração dos jogadores nos dois campeonatos e para a festa da torcida. Nesse momento, o documentário não discrimina mais uma Copa da outra. O tema é a celebração da vitória. Expressões de emoção de atletas e dos

torcedores brasileiros, além da exaltada manchete: “O Mundo inteiro aprova: Brasil campeão”.

Seguem-se mais celebrações da conquista, com o desembarque e o desfile dos jogadores em carro aberto em solo brasileiro. A multidão acompanha o time e há reforço no policiamento para conter tamanha manifestação.

A política associando-se à popularidade dos jogadores retorna, dessa vez apenas em imagens, sem o reforço da narração, que está silenciosa. Os jogadores são vistos vestindo ternos, sendo recebidos pelos presidentes JK (imagem 4) e João Goulart (imagem 5), e pelo governador da Guanabara, Carlos Lacerda (imagem 6), dentre outros, em segundo plano. Também reconhecemos membros do clero, como o bispo Dom Evaristo Arns (imagem 7), em um jantar oferecido aos campeões. Dentre essas imagens, planos com a multidão, aparentemente nos arredores do encontro.



Imagem 4 – Abraço entre Juscelino Kubitschek e Garrincha



Imagem 5 – Abraço entre João Goulart e Garrincha



Imagem 6 – Carlos Lacerda cumprimenta Garrincha descontraidamente



Imagem 7 – O clero e a política recebem os campeões do mundo. À direita, Dom Evaristo Arns

As aparições de Carlos Lacerda merecem destaque. Joaquim Pedro abusa de sutis ironias ao mostrar o político de direita. Fotografias do governador surgem cortando planos, em *closes* que o expõe em toda sua falta de fotogenia (imagem 8). De certa forma, é como se Lacerda personificasse a carência de escrúpulos dessa classe política que encontrava no futebol uma alavanca de popularidade. Um povo feliz com a seleção campeã possivelmente associaria essa alegria à vida política.

Carlos Lacerda é visto entregando a Garrincha um mainá, que já teve atenção anteriormente (imagem 9). No áudio, escutamos o pássaro dizendo “Vasco”. Esse presente, na verdade, foi uma troca. Ao visitar o palácio da Guanabara, o jogador, aficionado pela criação de pássaros, havia se interessado pelo curioso animal. Diante disso, o governador propôs ao jogador: se o Brasil vencesse a Copa no Chile, o mainá seria de Garrincha. Não são feitas referências pelo narrador a essa história. Talvez Joaquim Pedro tenha entendido que já havia dedicado bastante tempo ao governador, com suas ironias visuais. Ou presumido que esse evento era de conhecimento do espectador. Além disso, vale lembrar que Lacerda era chamado de “corvo” por seus opositores – ave de penugem negra, assim como o mainá.



Imagem 8 – Fotografia de Carlos Lacerda utilizada na montagem por JPA



Imagem 9 – Garrincha recebe de Carlos Lacerda o prêmio prometido pela vitória na Copa de 1962

Do rosto de Carlos Lacerda, há o retorno à Copa de 1950. Isso também não é especificado pelo narrador, ou por alguma legenda, recurso que não é usado pelo filme. Algumas manchetes de jornais (“Brasileiros e uruguaios na batalha definitiva”, “Os brasileiros prometem arrasar a celeste”) confirmam aquilo que passaria despercebido a um espectador não familiarizado com aquelas imagens. Trata-se da festa armada para a final do torneio sediado pelo Brasil.

Após um longo hiato, o narrador retoma sua atividade com uma frase que remonta às relações promíscuas da política com o futebol. “Os jogadores brasileiros, momentos antes de se iniciar o jogo, ouviram o general Mendes de Moraes, então governador do Distrito Federal, concluir assim o seu discurso: “eu cumpri o meu dever construindo esse estádio, agora vocês cumpram o seus, ganhando a Copa”.

Uma música festiva, ouvida desde que se iniciou o tema 1950, continua, enquanto vemos cenas da festa antes da partida. Pombos são soltos, balões e fogos de artifício. A torcida, que nesse jogo foi de cerca de duzentos mil espectadores, agitava com fervor seus lenços. A música silencia, porém, com o gol da vitória uruguaia. Vemos, depois disso, imagens da desolação. Apesar de todos os prantos, a imagem mais emblemática é o semblante desolado do goleiro Barbosa após o gol.

O silêncio permanece, enquanto as consequências da derrota são mostradas. O filme tratar da Copa de 1950 foge ao propósito de abordar a vida do atleta título. Garrincha não estava naquela seleção, ainda era garoto. Na biografia do jogador, Ruy Castro conta que o adolescente Mané pouco deu atenção àquela final. Preferiu ir pescar. Seu descaso foi tamanho que ele não entendeu a tristeza dos moradores de Pau Grande no fatídico dia. Futebol, para ele, era bom de se jogar (CASTRO, 1995, p. 40).

O narrador rompe o silêncio:

O futebol exerce sobre a emoção do povo um poder que só se compara ao poder das guerras. Leva um país inteiro da maior tristeza à maior alegria. Para explicar esse fenômeno há duas teorias. Uma diz que a bola de futebol é um símbolo do ventre e do seio materno, de modo que se compreende o ardor com que os jogadores disputam o jogo e a preocupação com que os torcedores acompanham o destino da bola.

Dentre os registros que a equipe de Joaquim Pedro fez no Maracanã, o diretor teve preocupação em filmar, com destaque, os rostos de torcedores. São eles que prevalecem após o comentário do narrador, com som de órgão ao fundo, bem baixo e lento. São rostos de negros e mulatos, na maioria. Há também alguns policiais. Todos, percebe-se pelo movimento dos olhos, acompanham atentamente os movimentos do tal “símbolo do ventre e do seio

materno”. Em seguida, o filme compila cenas de violência em campo e de protestos na torcida. O diretor parece entender que as brigas indicam a relação psicanalítica com o esporte, já nos domínios da irracionalidade. São mais de dois minutos com vídeos e fotografias de amplas batalhas campais.

Voltam a ser exibidos os rostos dos torcedores e o narrador retorna para sua penúltima fala: “a outra teoria, mais sensata diz que o povo utiliza o futebol para gastar o potencial emotivo que acumula por um processo de frustração na vida cotidiana. O universo lúdico do estádio é um ponto mais cômodo para o exercício das emoções humanas.” O som do órgão retorna, misturado ao uivo da torcida (Imagens 10-18).



Imagem 10



Imagem 11



Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15

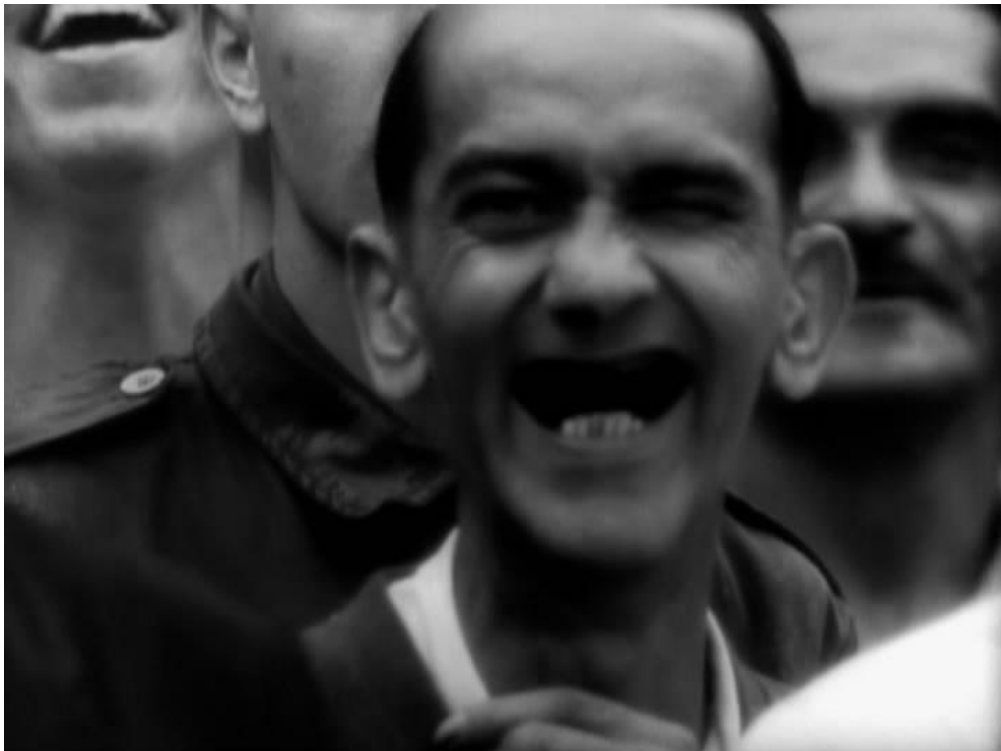


Imagem 16



Imagem 17



Imagem 18

Ao declarar que essa teoria é mais sensata, Joaquim Pedro afirma uma leitura mais sociológica do que psicanalítica do futebol. E, embora o termo não seja utilizado, percebe-se

um posicionamento do esporte como parte de um processo de alienação das massas. A paixão em torno do futebol é utilizada para extravasar emoções.

“O último apito do juiz devolve o torcedor à sua realidade, aos caminhos que vão e partem da segunda-feira, até que o ciclo se feche no primeiro apito de um novo jogo”, conclui o narrador logo depois. O futebol é, pois, um alento, mas não é a solução. Seguem imagens do fim do espetáculo, o estádio esvaziando, com jornais esvoaçantes em seus degraus outrora lotados por pessoas (Imagem 19). Alguns torcedores parecem relutar a ir embora, certamente temerosos de voltar para sua realidade.

A percussão anuncia um novo samba e acompanhamos a chegada de torcedores para uma nova partida. Eles descem da estação de trem, aglomeram-se nos arredores do Maracanã, passam pelas catracas, sempre com pressa. O ciclo recomeça. Estádio cheio, aparecem tomadas aéreas, lotado. O samba é substituído pelo som de um cravo não menos alegre. Depois de o estádio ser enquadrado de cima, há uma compilação de gols, os mesmos já mostrados com Garrincha vestindo a camisa do Botafogo. O filme termina com uma imagem do jogador nas redes do gol.



Imagem 19 – Fim de jogo, o estádio se esvaziando

3.1.5 - A recepção na crítica

O filme de Joaquim Pedro de Andrade foi lançado no Rio de Janeiro em 29 de julho de 1963, estreando em onze salas. O subcapítulo da tese de doutorado de Luciana Corrêa Araújo, “*Garrincha, Alegria do Povo* na imprensa”, mostra que a apreciação do documentário não foi unânime. Para alguns críticos, o filme é uma grande decepção, falhando com o futebol e com o cinema verdade. Por outro lado, há aqueles que ressaltam qualidades na película, defendendo-a dos ataques.

A *avant-première* de *Garrincha* aconteceu um mês antes de seu lançamento, em evento concorrido na *Maison de France*. Estiveram presentes os diretores Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni, o escritor Fernando Sabino, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho e o músico e poeta Vinícius de Moraes, dentre outros. As opiniões daqueles que estiveram no evento apontam para a divisão que houve na acolhida do documentário. O cronista Napoleão Moniz Freire, em texto sobre o filme publicado na *Tribuna da Imprensa* do dia 26 de junho de 1963, comenta a respeito de uma fragmentação da narrativa, mas seu tom é positivo: “é um conjunto de curtas-metragens, postos um ao lado do outro. Todos de excelente qualidade” (Apud: ARAUJO, 1999, p. 156).

Outros autores não são tão simpáticos. Mauro Braga lamenta a tristeza do filme, que teria afetado toda a plateia. Araújo Neto, outro crítico, comenta a falta de futebol e de aspectos sobre o atleta botafoguense. Claudio Mello e Souza, por sua vez, é enfático: “Joaquim Pedro adora cinema; mas na certa detesta futebol” (*Ibidem*, p. 157).

A representação do futebol é, de fato, um tema muito criticado. Naquele mesmo ano foi lançado *O rei Pelé*, do diretor argentino Carlos Hugo Christensen. Tratava-se de um filme mais convencional sobre a vida do futebolista do Santos. A comparação foi inevitável. Enquanto *Garrincha* era cheio de anticlímax, com reflexões permeando a euforia do esporte, o filme sobre Pelé apostava em um roteiro simples. Para Victor Melo (2009), a recepção aos dois filmes esteve repleta de bairrismo, deflagrando a rivalidade entre Rio de Janeiro e São Paulo.

A apresentação do documentário como “cinema verdade” foi mal recebida pela crítica especializada. A produção usou como publicidade o fato de se tratar de “um filme verdade” (Imagem 20). Seria o primeiro no país a seguir a nova tendência documental. Não conseguindo aplicar o modelo à risca, Joaquim Pedro foi muito criticado. Nesse sentido, foram impiedosos Moniz Vianna e B.J. Duarte, que escreve dois artigos na *Folha de S. Paulo* com os títulos “Garrincha, cinema verdade?” e “Garrincha, cinema mentira”.

Para B. J. Duarte, o documentário é repleto de falseamentos, inclusive no que tange à vida doméstica do jogador. No lançamento do filme, escandalizava a sociedade o relacionamento entre Garrincha e Elza Soares. Eram feitas marchas em defesa da sua esposa, Nair, abandonada com oito filhas. Isso não aparece no filme. Ainda que o romance entre o jogador e a cantora já acontecesse na época das filmagens, ele ainda não era de conhecimento público. Também desgastava a imagem pública de Garrincha o seu recente litígio com o Botafogo. O jogador estava insatisfeito com o clube que, em seu entendimento, pagava menos a ele do que lhe era merecido. As lesões crônicas no joelho do atleta, entretanto, faziam-no parecer mau trabalhador e jogavam a torcida contra ele.

O próprio lançamento do filme *Garrincha, alegria do povo* naquele mês de julho soou constrangedoramente fora de hora. As imagens de Garrincha ganhando sozinho a Copa de 1962 – um ano antes – e dos muitos gols que marcara pelo Botafogo pareciam ecos de um passado perdido. O Garrincha mostrado no filme era um personagem de La Fontaine: o gênio com alma de passarinho, que saía da fábrica para a glória e continuava humilde. Só que, para o público, esse personagem deixara de existir. (CASTRO, 1995, p. 312)

Sobre *Garrincha e o cinema verdade* discorreremos mais adiante. Antes, vamos nos deter um pouco na crítica de Moniz Vianna e observar mais de perto o que pode ter desagradado tanto no documentário. Importante na história da crítica nacional, vale observar de princípio que ele não era um entusiasta do Cinema Novo, o que transparece no artigo sobre *Garrincha Alegria do Povo*, publicado em 02 de setembro de 1963.

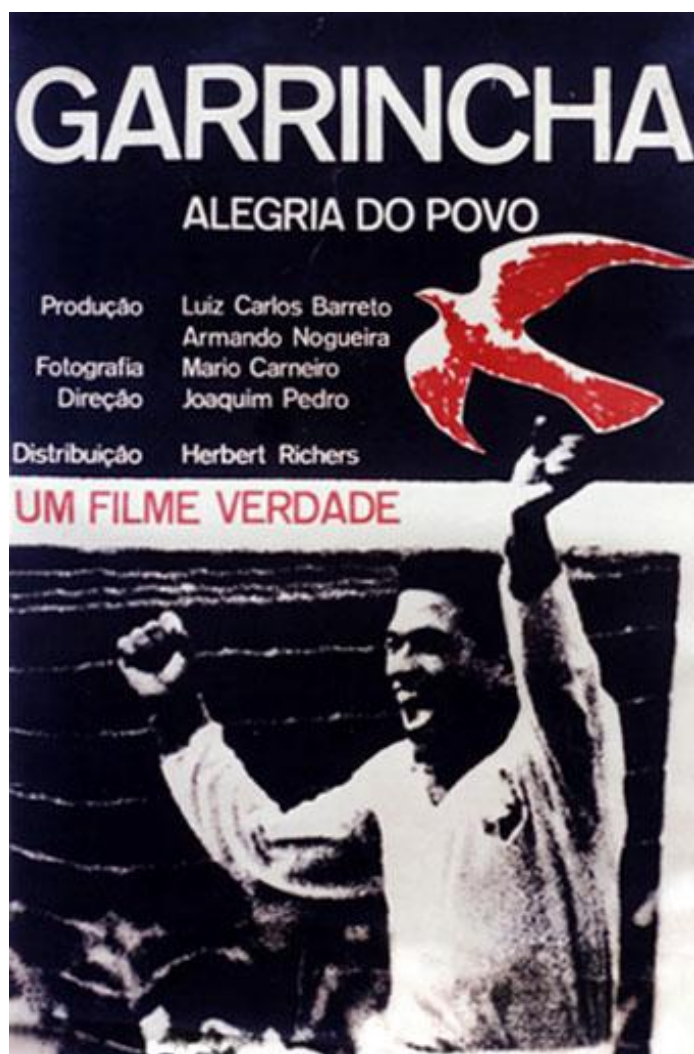


Imagem 20 - cartaz de divulgação de *Garrincha, Alegria do Povo*⁷⁸

Logo no princípio, Moniz Vianna é taxativo no seu julgamento sobre o filme: “até certo ponto, uma decepção. E uma decepção apenas pelo que se apregoava com metódica insistência, predispondo-nos a esperar uma realização acima da média nos quadros do cinema brasileiro”. Dito isso, o autor ressalta que se buscava um paralelo com Jean Rouch e o *cinéma-vérité*, enquanto Joaquim Pedro, sem contrariar essa comparação, dizia-se adepto do cinema de Drew-Leacock, “conhecidos no Brasil através de referências apenas, e pouco menos desconhecidos nos Estados Unidos e outros países, onde seus filmes não encontram exibidor”. Apesar das associações, o crítico afirma que *Garrincha* é um documentário comum.

O texto afirma que o futebol, ao contrário do boxe e do beisebol, continua sem bons filmes que o tenham como tema. Para ele, apesar do bom momento vivido pelo esporte no

⁷⁸ Disponível em http://filmesdoserro.com.br/film_gasp.asp Acesso em setembro de 2011.

Brasil, o país não seria o mais indicado para contrariar essa injustiça. Pois o cinema brasileiro, em seu entendimento, dava sinais de que ficaria “nesse compasso de desesperança por muito tempo. Como exigir de um jovem com experiência reduzida a uma certa poesia em curta-metragem o primeiro êxito do futebol na tela, assim de repente?”. Nesse trecho, Moniz Vianna demonstra sua postura cética sobre a vocação revolucionária que o Cinema Novo reivindicava em seus discursos. Para ele, era um período de desesperança e só.

Em seguida, a crítica analisa aspectos do documentário em si. “O assunto Garrincha é tratado sem a decisão biográfica, antes sendo objeto de ressonância do estilo do jogador junto ao povo”. O autor classifica como frustrada, na primeira parte do filme, uma “possível intenção de um estudo anatômico e psicológico do drible”. Sobre a parte histórica do documentário, quando são exibidas filmagens sobre as copas em que o Brasil se destacou, Moniz Vianna entende como “abrupto” o recuo sem explicações para o certame de 1950. E, diante do tom reflexivo do filme, o crítico divaga sobre a dualidade alegria/tristeza que seria desenvolvida por Joaquim Pedro:

Garrincha é a alegria do povo, mas o futebol também pode causar uma tristeza imensa. Mas quando Garrincha dá vitória ao Botafogo, a alegria é dos botafoguenses e só deles – não é a alegria do povo, mas apenas de uma facção dos que se interessam por futebol e torcem, na maioria, pelo Flamengo (VIANNA, 1963)

Moniz Vianna critica o “pseudo-intelectualismo” dos produtores, que utilizam música erudita (Bach e Scarlatti) como trilha sonora. Segundo ele, “é mais ridículo do que a insolência”. Da mesma forma, ficam na categoria do “ridículo” as relações públicas, quando políticos são mostrados “sem um mínimo de pudor”, associando-se ao esporte. Mas o crítico insere nessa mesma categoria as relações da produção do documentário e o Banco Nacional de Minas Gerais.

Todos sabem que quem financia um filme é produtor, mas ninguém ignora também que há quem prefira fazer pose de homem generoso; no papel de mecenas, porém, há só um negociante. E o negócio até que é honesto, não importa que seja ruim como cinema (VIANNA, 1963).

Por fim, Moniz Vianna é enfático na demonstração de seu desagrado com o filme. Conclui dizendo que se trata de “uma decepção completa”, sendo necessário um esforço dobrado para “convencer os mais influenciáveis de que *Garrincha, alegria do povo* vale alguma coisa (*Ibidem*, p. 331).

Também apontam defeitos no filme os críticos Novais Teixeira (*O Estado de S. Paulo*, 09/jul./1963) e Alfredo Sternheim (*O Estado de S. Paulo*, 28/out./1964). O primeiro esteve em

Berlim e considera a fita “híbrida e sem unidade no ritmo do seu desenvolvimento”, além de condenar a utilização de material de arquivo com péssima qualidade (Apud: ARAUJO, *op. cit.*, p. 166). Por outro lado, Teixeira acredita que o filme faz parte de uma “evolução progressiva do cinema brasileiro”. Já Sternheim classifica o documentário como “uma reportagem superficial e paupérrima”, de “intenções de falseamento sociais que vigoravam no ano passado no país”. Também o incomoda a pouca naturalidade das pessoas diante da câmera no documentário, em seus depoimentos.

Por outro lado, o documentário também teve seus admiradores na imprensa. Ou ao menos aqueles que buscaram não se restringir aos aspectos aparentemente negativos da película. É o caso de Sebastião Uchôa Leite, em texto publicado em 20 de outubro no jornal *A Última Hora*. Na primeira parte de sua resenha, o crítico aborda as possibilidades de ligação entre cinema e realidade. Embora não se refira diretamente ao *cinema verdade*, Uchôa Leite questiona-se sobre as possibilidades de um autor captar a realidade, deixando de ser um criador, alguém que adiciona seu lado pessoal à sua obra. No entanto, ele reconhece essa tendência, indicando em filmes contemporâneos (*O pagador de promessas*, *Os cafajestes*, *Tocaia no asfalto* e *Assalto ao trem pagador*) essa tentativa, sob a influência do neorrealismo italiano.

Tratando especificamente de *Garrincha, alegria do povo*, Uchôa Leite enaltece características do filme de Joaquim Pedro. Para ele, a despeito dos elementos objetivos empregados, a montagem de fotografias e filmes antigos, que o tornariam um documentário comum, fica evidente a marca pessoal do autor. “E o que Joaquim Pedro nos comunica são os elementos poéticos e dramáticos que se podem surpreender no esporte predileto do povo brasileiro” (LEITE, 1963)⁷⁹. O crítico enfatiza o processo criativo do diretor, que faz uma “verdadeira recriação do mundo futebolístico em termos de imagem e som”. Há inovação na forma de apresentar o esporte, nos múltiplos ângulos de filmá-lo.

Uchôa Leite também elogia o elemento sonoro da produção. “Este documentário artístico se enriquece também de uma sonoridade amplamente funcional. De tal forma o silêncio é elemento integrante do filme que os ruídos e vozes ganham um colorido especial”. Mesmo a inserção de música erudita, tão repudiada por Moniz Vianna, é vista como positiva. Para Uchôa Leite, há harmonia entre a “severidade” da música barroca e aquela dos exercícios físicos dos jogadores de futebol.

⁷⁹ As próximas citações são desse artigo.

O crítico entende que *Garrincha, alegria do povo* representa um amadurecimento técnico e artístico na obra de Joaquim Pedro. Porém, pontua que “as falhas do filme não são aqui focalizadas”. E, por fim, defende o documentário daqueles que o acusam de ser de difícil compreensão:

Garrincha não é visto só sob o ângulo do mito futebolístico, mas como um personagem integrante de uma situação determinada: a do jogador de futebol. Com isso o filme ganha uma maior amplitude e generalização. É possível que por isso o filme não corresponda plenamente ao gosto popular. A função artística, entretanto, não é a de mimar o público, colaborando com a sua deseducação. É de lhe dar a obra de arte, e esta será aceita cada vez mais na medida em que o público se aperceba progressivamente da existência dos valores estéticos.

Tati Moraes apresenta um entusiasmo com o documentário raro na crítica, no artigo “Garrincha, a Alegria de um Povo”, publicado em *A Última Hora* no dia 31 de julho de 1963. O texto se inicia com a pergunta sobre qual seria a impressão que um estrangeiro acerca do brasileiro ao vê-lo vibrando com seu time em um estádio. Ela responde, dizendo que ele acreditaria se tratar de um povo “feliz e abastado”. A autora entende, pois, que seria necessário que o estrangeiro passasse um tempo aqui para mudar essa opinião. Ou que ele assistisse ao filme de Joaquim Pedro.

Para evidenciar sua admiração pelo filme, Tati Moraes retoma a frase de um amigo, que dizia “que para duas coisas brasileiras não tinha jeito: para comunismo e para cinema”. Ela entende que Joaquim Pedro estaria mudando a afirmação sobre o segundo aspecto. Em seu julgamento, *Garrincha* é “um filme honesto, anti-demagógico (o preto e branco não ter verde e amarelo nenhum, mostrando apenas verdades sobre um povo alegre, talvez por tonteria, mas mesmo assim alegre, o que, afinal, é a melhor arma que se possa ter na vida” (MORAES, 1963).

“*Garrincha*: marco de jovem cineasta”, de Valério Andrade, também é bastante receptivo ao documentário. Ele descreve a primeira exibição, as expectativas e a boa acolhida do público: “a projeção terminou sob aplausos. *Garrincha, alegria do povo* despontava diante dos convidados como obra de primeira categoria” (ANDRADE, 1963). Depois, o autor faz um retrospecto sobre a carreira de Joaquim Pedro e o projeto do filme. Ao fim do texto, Valério Andrade confirma sua apreciação do filme: “nove meses de trabalho, oito milhões de cruzeiros, foram necessários para que Garrincha se tornasse (no cinema) a alegria de um povo”.

Por fim, gostaríamos de destacar duas críticas que surpreendem ao serem positivas sobre o filme. A primeira, de Ely Azeredo, chama a atenção por vir de um desafeto do

Cinema Novo. Apesar de ser conhecido como o criador do nome do movimento, o crítico não era um grande fã de seus filmes. A desavença chegou ao ponto de, anos depois, em 1976, Joaquim Pedro o citar com muito desprestígio no programa “Luzes, Câmera”, ao comentar sua relação com a crítica: “tem gente, por exemplo, que eu não engulo, como o Ely Azeredo, eu detesto, tenho horror daquele cara”.

Em 1963, certamente o crítico ainda não irritava tanto o cineasta. Ely Azeredo, em texto publicado em 27 de junho de 1963, destaca as qualidades do documentário e do diretor. Para ele, “temos uma personalidade realmente nova em meio à algaravia publicitária do Cinema Novo; um experimentador e um esteta com qualificações para se tornar importante autor de cinema, isso é, em artesão capaz de fecundar a realidade com seu Eu” (AZEVEDO, 1963).

Também chama nossa atenção a apreciação dada ao filme por Nelson Rodrigues. O escritor aborda o filme em sua coluna sobre o futebol, “À Sombra das Chuteiras Imortais”, no *Globo* do dia 19 de julho de 1963. Conservador e antipático a “intelectualimos”, sua opinião sobre o filme destoava daquela mais voltada aos comentários sobre a representação do futebol.

Em sua crônica, Nelson Rodrigues elogia a dupla Joaquim Pedro (“romântico inatual”) e Luiz Carlos Barreto (“excelente figura”), os quais ele encontrou ao ir assistir ao filme. O dramaturgo revela sua apreensão, pois “o documentário é o mais burro dos gêneros” e ele temia “que ele nos traísse Garrincha e traísse a poesia”. Revelados seus medos, Rodrigues declara sua surpresa feliz e dispara elogios ao filme, sem deixar de marcar seu repúdio a um tipo de cinema mais complexo:

A única traída foi mesmo a sociologia. O Joaquim Pedro é sensível demais, inteligente demais, delirante demais para ser sociólogo. Quer ele queira, quer não, jamais será um idiota da objetividade. E nos deu um filme úmido, terno, de uma qualidade poética quase intolerável. Tivesse eu a burrice lívida do Alex Viany e estaria aqui fazendo comentários de especialista. Mas Deus me negou a obtusidade do crítico cinematográfico. Tenho que me expandir como um leigo desautorizadíssimo. (RODRIGUES, 1963)⁸⁰

Ao fim do texto, Nelson Rodrigues divaga sobre o poder dos rostos dos torcedores que aparecem no filme. Sua crítica, nesse trecho, contraria novamente quem espera dele uma preocupação exclusiva com o jogo em si. Mas, para aqueles que conhecem a obra do cronista,

⁸⁰ O tom ofensivo direcionado a Alex Viany se dá como reação ao artigo que este escreveu na revista *Senhor* sobre o filme *Boca de Ouro* (1962, de Nelson Pereira dos Santos), baseado em peça de Rodrigues. Nele, o crítico afirmara que “Nelson Rodrigues é um perigo a ser evitado”, um “mercador de pornografia e cáften do desespero humano”. (ARAÚJO, 1999, p. 165)

sempre interessado no drama por trás da aparente obviedade, sua admiração pelo filme em questão é compreensível:

No ser humano, só a cara importa e o resto é paisagem. E, na fita, o que vemos é a máscara humana na sua infinita variedade. Uma coisa vos digo: – não há Nápoles, não há rio, ou mar, ou Via Láctea, ou aurora, ou poente que seja tão patético como as caras desdentadas que o Joaquim Pedro descobriu. E lá reencontramos o Garrincha fidedigno. Eu sempre digo que o Mané é tão da terra como os camaleões, como os preás. E se fosse possível uma platéia de preás e de camaleões, os bichos haviam de aplaudir de pé o filme e pedir bis como na ópera. (RODRIGUES, 1963)

3.2 - *Garrincha e a verdade*

3.2.1 – O cinema verdade/direto

Garrincha, Alegria do Povo foi anunciado, com alguma insistência, como um documentário de “cinema verdade”. Além de seu tema, era um atrativo no filme essa filiação a um estilo que, surgido na virada dos anos 1950 para a década seguinte, era, então, bastante moderno. Tratava-se do primeiro filme do Cinema Novo que pretendia seguir o cinema verdade e também o primeiro documentário de longa metragem do movimento

No Brasil, o termo “cinema verdade” era utilizado de forma indiscriminada. Porém, no período havia uma diferença entre “cinema verdade” (do francês *cinéma-vérité*) e o norte-americano “cinema direto” (*direct cinema*), a qual não é problematizada pela crítica da época no país. Traçaremos, resumidamente, as características dos dois.

O cinema direto é associado aos filmes produzidos nos Estados Unidos principalmente, pela *Drew Associates*, e, no Canadá, pelo *National Film Board*⁸¹. A primeira, criada pela associação do cinegrafista Richard Leacock e o repórter fotográfico Robert Drew, é considerada a principal produtora do gênero. Foi dela que participaram os irmãos Maysles, os supervisores de Joaquim Pedro no estágio em 1962. Os próprios diretores do cinema direto preferiam que seus filmes fossem denominados “cine-reportagens” ou “jornalismo filmado”, repudiando o termo documentário (DA-RIN, 2004, p. 137).

A proposta deste estilo era estabelecer o maior contato possível com a realidade. Captá-la no modo como ela se apresentava. Para isso, os cineastas contavam com equipamentos modernos, que reforçavam essa motivação. As câmeras mais portáteis, passíveis de serem manipuladas com maior agilidade, e os gravadores de som sincronizado,

⁸¹ No Canadá, esses documentários eram exibidos na TV em um programa chamado *Candid Eye*, também usado para definir esse tipo de produção.

de fato, revolucionaram a captação do cotidiano. Não eram mais necessários os pesados equipamentos de estúdio, que dificultavam flagrantes ou registros mais espontâneos.

Convencidos de que era possível captar as relações humanas na forma como elas se desenvolviam, esses filmes adotavam alguns princípios:

Em nome de um respeito absoluto à autenticidade das situações filmadas, o grupo da *Drew Associates* adotava o princípio do “som sincrônico integralmente assumido”: qualquer acréscimo à imagem e ao som originário da locação era considerado incompatível com a “realidade captada ao vivo”. (*Ibidem*, p. 137)

Esse idealismo de querer levar a realidade de maneira pura para as telas não é novidade. O entusiasmo com o cinema, desde o seu princípio, aproximava-se daquele ocorrido em relação à fotografia. Acreditava-se que o caráter físico-químico de seu processo daria o melhor espelho, mais confiável do que qualquer arte. De certa forma, é esse tipo de pensamento que vem à tona com as “cine-reportagens” do cinema direto, mais preocupadas com legitimidades científicas do que estéticas.

Por outro lado, o *cinéma-vérité* é o correspondente francês desse estilo. Há, entretanto, algumas diferenças. Se nos EUA a inspiração vem do jornalismo, entre os franceses há uma aproximação com a produção acadêmica, principalmente de antropólogos. O cineasta mais famoso é Jean Rouch, cuja evolução da obra coincide com a definição desse cinema verdade, o que se deu em *Chronique d'un été* (1960, França), desenvolvido juntamente com Edgar Morin.

Não há, na vertente europeia, o mesmo fetiche pela captação pura da realidade. Há, sim, uma descrença da possibilidade de a câmera não intervir em seu objeto. Enquanto ser estranho na situação que registra, o objeto fílmico não pode ser ignorado. Assim, o que é feito para lidar com esse problema é assumir o processo. O diretor não se escondia; ao contrário, deixava marcada sua presença, provocando situações. A interação de seus “atores” com a câmera é algo igualmente revelador, assim como a ação do documentarista, estimulando as personagens a expor sua complexidade.

Morin e Rouch tornavam-se personagens do próprio filme, interagindo com os demais atores sociais, procurando extrair revelações e “verdades ocultas”. “Nós saímos do mistério, nós nos mostramos presentes, falíveis, homens entre os outros; e provocamos o espectador para nos julgar como seres humanos (Rouch e Morin)”. (*Ibidem*, p. 153)

Embora compartilhassem da mesma necessidade dos modernos equipamentos, que permitiam um registro mais livre, norte-americanos e franceses divergiam sobre a substância de seus filmes. Nos primeiros, as imagens, os registros dessa realidade, eram o principal. Já

com o *cinéma-vérité*, as palavras, os discursos de suas personagens, tinham importância fundamental. Por isso, muitos filmes de Jean Rouch utilizam-se da ficção. Na forma como os observados recriam um episódio, ou como eles o imaginam, há muitas evidências sobre a *vérité* – de uma maneira em que o objeto “realidade” ainda é focado, só que reconhecendo a impossibilidade de encontrá-la sem algum tipo de deformação.

Houve discussões em congressos e através de publicações entre as duas correntes, sempre em torno da “ética da não-intervenção”, reivindicada pelos norte-americanos e questionada pelos franceses⁸². Por fim, entretanto, houve uma convergência entre os dois grupos. Apesar das diferenças (e é sempre complicado definir qualquer estilo de documentário apenas por suas características formais), entendia-se que se tratava da mesma motivação em fazer um novo tipo de cinema. Ambos rompiam com características tradicionais do documentarismo, como a narração em *voz over* e as encenações dos filmes de Flaherty⁸³.

Sobre a denominação, posteriormente há uma inversão. Na França passa-se a questionar a pertinência de utilizar “verdade” para definir os filmes. De fato, é uma denominação bastante pretensiosa, que sequer se aplica à natureza das películas. A origem desse termo, na verdade, vem de Georges Sadoul e uma tradução fora de contexto. Pesquisando a obra de Dziga Vertov, o autor entendeu que o diretor russo utilizaria a expressão *Kino-Pravda* (cinema-verdade) como uma autodefinição de seu estilo. Porém, o *Pravda* do título, na verdade é o nome do jornal para o qual seus filmes eram feitos. Depois do início dos anos 1960, na França, prefere-se substituir *vérité* por *cinéma direct*.

Nos EUA, passa-se a ter uma predileção pela terminologia *cinéma vérité*. Lá, porém, não há o peso imediato em se utilizar a “verdade” para definir esses documentários. Como no inglês “verdade” é *truth*, o termo francês não soa, de imediato, tão taxativo (RAMOS, 2008, p. 274).

3.2.2 - O cinema direto/verdade no Brasil

O cinema direto/verdade foi contemporâneo ao Cinema Novo, que não ficou indiferente a essa novidade. As propostas do movimento brasileiro se articulavam muito bem

⁸² Os debates foram intensos no Congresso de Lyon, em março de 1963, desenvolvido pelo Mercado Internacional de Programas e Equipamentos de Televisão, o Mipe-TV, e o Service de Recherche da Radio e Televisão Francesa. (RAMOS, 2008, p. 274)

⁸³ Robert Flaherty é a grande referência no que tange ao documentário clássico. Seus filmes tinham notável interesse antropológico e, diante da dificuldade de fazer registros originais, ele não se furtava a utilizar de encenações – o que é chamado de docuficção. Seu filme mais famoso é *Nanook of the North* (1922).

com as particularidades do gênero documentário, com sua proposta de buscar uma maior interface com a realidade. Essa proximidade pode ser vista nos primeiros curtas cinemanovistas⁸⁴.

Sobre o cinema direto, havia um visível interesse em produzir películas brasileiras nesse estilo. Esse interesse é atestado pelo livro *Cinema Moderno/ Cinema Novo*, que foi publicado em 1966 e organizado por Flávio Moreira da Costa, com capítulos escritos por críticos e por alguns cineastas do movimento. A divisão do volume compreende temas mais gerais da sétima arte. Na primeira parte, temos os seguintes tópicos: argumento (Gustavo Dahl), direção (Glauber Rocha), interpretação (Luis Carlos Maciel), cinema & sociedade (Norma Bahia Pontes).

Na segunda parte, com temas mais direcionados ao movimento, há capítulos sobre longa e curta-metragem (de, respectivamente, Paulo Perdigão e Jaime Rodrigues), uma breve história do Cinema Novo (Flávio Moreira da Costa) e, por fim, o artigo “A Descoberta da Espontaneidade (Breve Histórico do Cinema Direto no Brasil)”, escrito por David Neves. Notamos, pois, tratar-se do capítulo mais específico do livro – não há um correspondente para a ficção ou algum gênero fílmico.

No capítulo de David Neves, fazendo o histórico das experiências com cinema direto no Brasil, percebemos as dificuldades que existiam para se conhecer o estilo no país. Os filmes dificilmente eram exibidos aqui. Segundo o autor, provavelmente a primeira produção do gênero vista no Brasil foi *Chronique d'un été*, visto em uma semana do cinema francês, promovida pela *Unifrance Film* no início de 1962 (NEVES, 1966, p. 254). O mais comum era os jovens diretores terem acesso aos documentários contemporâneos em suas participações em festivais internacionais. Foi em 1963, ao participar de *Sestri Levante*, na Itália, e depois viajar para Paris, que David Neves assistiu *Pour la Suite Du Monde*, de Michel Brault e Pierre Perrault, *Primary* e *Kenny*, de Drew e Leacock, e *Seul ou Avec d'Autres*, de Gilles Groulx e Brault. No festival italiano, Neves conheceu alguns líderes desse novo estilo de documentário, como os franceses Mario Ruspoli e Edgar Morin, e os canadenses Michel Brault e Pierre Juneau. Após essas experiências, o autor assim conclui sobre o cinema direto: “começo a perceber a nova entidade em seu todo. A tendência e a obrigação é fazer dela o veículo por excelência da comunicação de massas, da pesquisa ao vivo, dos arquivos de sociologia” (*Ibidem*, p. 258).

⁸⁴ *Aruanda* (1960, de Linduarte Noronha) e o premiado *Arraial do Cabo*, de 1959, eram documentários e foram fundamentais para a articulação do que viria a ser o Cinema Novo. Todavia, sua narrativa ainda era a clássica, não havia comunicação com o cinema direto.

Há referências a uma visita do diretor François Reichenbach ao Brasil. Embora breve, foi a oportunidade de o francês ver algumas gravações dos brasileiros e apresentar aos técnicos do país o gravador Nagra, que possibilitava, de maneira prática, a captação sincronizada do som com as imagens (*Ibidem*, p. 257).

O “Seminário de Cinema” também foi muito importante para o desenvolvimento do cinema direto no Brasil. Ministrado no Rio de Janeiro pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, dele participaram alguns dos cinemanovistas. Na bagagem de Sucksdorff, equipamentos de filmagem do cinema direto, com os quais os alunos puderam aprender algumas de suas técnicas⁸⁵. O seminário foi organizado pela Unesco e a Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

David Neves menciona também algumas conquistas institucionais que proporcionaram a prática do cinema direto no Brasil. Além da realização desse seminário em 1962, ocorre a criação do Setor de Filmes Documentários, com a compra de uma câmera *Arriflex* 35mm e de um gravador *Nagra*, pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), após doação da Fundação Rockefeller.

O autor cita a bolsa de estudos de Joaquim Pedro e seu estágio com os irmãos Maysles como uma das etapas da aproximação entre Cinema Novo e o cinema direto. Todavia, Neves não considera *Garrincha, Alegria do Povo* uma bem sucedida obra desse novo estilo de documentário. Por ausência dos equipamentos adequados, o filme resultaria “numa obra freada, a meio caminho entre o filme-direto-atual e o filme-de-montagem-histórico” (*Ibidem*, p. 257).

Em seguida, o autor comenta os filmes do cinema direto produzidos no Brasil. São eles: *Maioria Absoluta* (1964, Leon Hirszman), *Integração Racial* (1964, Paulo César Saraceni), *O Circo* (1965, Arnaldo Jabor), *Memória do Cangaço* (1965, Paulo Gil Soares), todos relativamente curtos, de até 30 minutos de duração. O autor menciona também os filmes produzidos por Thomas Farkas em São Paulo, que seriam lançados com o título *Brasil Verdade*⁸⁶.

⁸⁵ Fernão Ramos menciona que entre os participantes do curso estavam Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Salvá, David Neves, Guará Rodrigues, José Wilker e Cecil Thiré (RAMOS, 2008, p. 341).

⁸⁶ *Brasil Verdade* foi finalizado em 1965 e composto pelos episódios *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horacio Mimenez, e *Viramundo*, dirigido por Geraldo Sarno, além do supracitado *Memória do Cangaço*.

Sobre os documentários brasileiros, Fernão Pessoa Ramos afirma que o cinema direto teria sido adaptado aqui com algumas peculiaridades. Os filmes uniriam elementos do direto a características do documentário clássico, como a construção de afirmações prévias. Neles predomina a preocupação marcante do Cinema Novo, que é a representação da cultura popular – “imagem do outro popular”:

Junto à fissura da representação do *outro*, caminha o *saber* sobre o *outro*, dentro de um recorte que já foi denominado de “sociológico”. Trata-se de contradição que caracteriza o coração da estilística do direto no Brasil em que a possibilidade de expressar um saber analítico sobre o *outro* (o povo), age contraditoriamente num estilo historicamente ligado à negação da *voz do saber*. (RAMOS, 2008, p. 330)

Por um lado, essa preocupação em representar o popular tinha nas técnicas do cinema direto um forte aliado, uma vez que possibilitava registros espontâneos, incorporando a fala popular e gravando suas localidades com poucas intervenções. Entretanto, havia um didatismo no movimento, uma necessidade de reforçar suas asserções sobre o mundo, inerente ao tom engajado dos filmes. Glauber Rocha, como mencionamos no capítulo anterior, falava em características épico-didáticas de um filme revolucionário. Essa característica ocasionava a necessidade de um narrador onipresente, reforçando a narrativa natural das imagens em sequência.

Para Fernão Ramos, o produto do encontro entre Cinema Novo e cinema direto

[...] são as tomadas abertas para a intensidade do transcorrer e para a fala do mundo (como no direto), sobrepostas e amarradas por uma forte *voz over* didática e explicativa. A contradição própria ao direto brasileiro e seu deslocamento para o lugar onde “nada nos é estranho” sobrepõem ao estilo que chega a premência do momento político que se vive. O direto, na sua origem, é um estilo fechado para o didatismo e aberto para a valorização da ambiguidade, conceito que traduz uma ética com pouco significado para a geração cinemanovista. (*Ibidem*, p. 335/6)

O artigo em que Glauber Rocha escreve sobre o cinema direto, em 1965, enfatiza o potencial desses documentários para informar e educar o espectador. Após dedicar alguns parágrafos a Jean Rouch e Charles Marker, que ele considera os cineastas mais importantes do estilo, o diretor baiano explica por que, em seu entendimento, o estilo é importante no Brasil:

O cinema-verdade tem uma grande propriedade, uma grande funcionalidade, uma grande atualidade, pois me parece muito útil do ponto de vista informativo e educativo para uma sociedade subdesenvolvida e para as sociedades em crise ou em processo de despertar político, em que a criação de uma base informativa e o levantamento de problemas gritantes que todos nós sabemos é fundamental (ROCHA, 2004, p. 74).

Não por acaso, ao comentar os filmes do estilo produzidos no Brasil, ele destaca *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman, por sua determinação “do ponto de vista político”, pois ele “faz uma pesquisa e realiza uma ideia”. Isso não ocorreria com *Integração Racial*, pois Saraceni não elabora uma reflexão dos dados sociológicos e políticos que reúne (*Ibidem*, p. 74).

Para ele, esse estilo de documentário tem importância para a ficção. Pois a disposição de se filmar a realidade sem barreiras reforça sua luta contra o artificialismo dos estúdios. Exemplificando, Glauber afirma ver em um filme sobre revolução feito em estúdio, encenado, a distorção de um tema de esquerda para o ponto de vista da direita. O resultado, nesse caso, seria conservador (*Ibidem*, p. 75/6). Um filme revolucionário deveria revolucionar também na forma.

Também nesse artigo, o autor chama a atenção ao cinema direto por sua proximidade com a televisão. Feitos com influência dela, esses documentários encontravam nesse meio a sua principal divulgação, principalmente no caso norte-americano, incluído aí o canadense *Candid Eye*. “Temos inclusive de perder esse bloqueio que temos em relação à TV. Se ela é um meio de comunicação, tem-se que ir à TV, porque o cinema fica sendo uma convenção de sala escura” (*Ibidem*, p. 77). No caso dos cinemanovistas que se aventuraram no cinema direto, entretanto, não houve essa divulgação pela televisão.

3.2.3 - *Garrincha, Alegria do Povo*: um filme de cinema direto?

Apesar de a própria publicidade do filme anunciar *Garrincha* como “Um filme verdade”, não é só David Neves que aponta para o não cumprimento dessa promessa. No artigo “Brasil leva cinema a Sestri Levante”, escrito por José P. de Barros para a *Revista de Cultura Cinematográfica*, exemplar de maio/agosto de 1963, já há uma atenção a esse aspecto. O autor começa o artigo sobre o festival italiano abordando o filme de Joaquim Pedro, apesar de ele não ter participado – fora, sim, selecionado para o Festival de Berlim. Porém, Barros justifica, assinalando que “o filme entra muito bem na crônica, como fruto que é das ideias do Cinema Novo” (BARROS, 1963, p. 74).

Após sintetizar o que é *cinéma-vérité* e esquematizar o documentário, o autor problematiza o longo trecho de atualidades sobre as copas. Ele lamenta, inclusive, o recuo não justificado ao fracasso de 1950 ante o Uruguai, em detrimento de questões relacionadas ao jogador botafoguense, aos bastidores do futebol e à relação dos torcedores. Barros se ressentido de “tomadas ao vivo” e “conversas espontâneas”, características do cinema direto que, se no

primeiro caso até acontecem em *Garrincha*, embora não com abundância, no segundo, são rigorosamente ausentes.

Por fim, ele conclui sua crítica indicando também não ser um grande fã do Cinema Novo:

Não julgamos os méritos do filme de Joaquim Pedro. Criticamos a pretensão ingênua e apressada de chamá-lo *cinéma-vérité*, como se a definição equivalesse ao simples gesto de vestir um paletó. O grave é que a precipitação dos autores de *Garrincha* parece comum aos membros do Cinema Novo, podendo destruir promessas que todos reconhecem frescas e alviçareiras. (*Ibidem*, p. 75)

Curiosamente, nessa mesma edição da *Revista de Cultura Cinematográfica*, há uma entrevista com Joaquim Pedro, Mario Carneiro e Luis Carlos Barreto, com o título de “O Cinema-Verdade”. São depoimentos sobre o estilo de documentário, tendo como base, obviamente, o recém lançado *Garrincha, Alegria do Povo*. A apresentação da entrevista, ao remontar ao histórico dos entrevistados, define Joaquim Pedro como um “pioneiro” do cinema direto no Brasil.

As dificuldades em contar com equipamento adequado para um “filme verdade” são relatadas pelo diretor:

Para se fazer um filme desse tipo, onde se procura apanhar a realidade espontânea quando e onde ela acontece, é preciso que se tenha realmente um equipamento portátil, leve, discreto, para que não seja percebido, sem interferir ou alterar a realidade. Embora já exista esse equipamento, principalmente por influência do mercado da TV, nós, aqui no Brasil, não o temos. (MONTEIRO; MONTEIRO, p. 1963)

A ausência do equipamento adequado é frequentemente apontada como responsável pelo afastamento do filme do proclamado “cinema-verdade”. E não há dúvidas de que essa dificuldade atrapalhou. A entrevista com *Garrincha* é o maior exemplo disso. No único momento em que ouvimos a voz do jogador, ele está constrangido. Sendo ele o protagonista da película, o espectador se ressentia por não ver e escutar mais o jogador. O Nagra, gravador de som ambiente sincronizado com a câmera, operado por Eduardo Escorel, foi usado em um só dia, no Maracanã (BENTES, 1996, p. 42). Os ruídos da torcida naquela tarde, porém, seriam bastante distribuídos ao longo do filme. Da mesma forma que o som, talvez com câmeras mais leves, os flagrantes de episódios em torno do jogador fossem mais abundantes.

Porém, não é só culpa do equipamento. Perguntado se a falta de material atrapalharia a adequação do filme com a realidade, Joaquim Pedro ressalta a importância em trabalhar com material improvisado. “Acho até que essas limitações de equipamento são um estímulo para a invenção artística” (MONTEIRO; MONTEIRO, 1963).

Improviso, aliás, é uma característica do cinema direto que o diretor afirma utilizar em *Garrincha*. Os filmes do estilo não costumam contar com um roteiro, mas sim um esquema bem geral, para “estabelecer uma linha de ação. Mas, à medida que os acontecimentos evoluem – como eles têm uma dimensão imprevisível – temos que nos adaptar, procurando tirar deles o melhor partido” (MONTEIRO; MONTEIRO, 1963).

Mas esse improviso não se restringiu às filmagens. Na montagem, nota-se que Joaquim Pedro usa toda a sua habilidade para dar coerência ao material reunido. Não por acaso, posteriormente, ele define *Garrincha* como um filme “meio pirotécnico”⁸⁷. De fato, o longo trecho sobre as Copas e o grande número de fotografias utilizadas foram alternativas encontradas diante do material disponível. Com elas, a “invenção artística” do autor foi uma condição necessária.

Gustavo Dahl, Glauber Rocha e David Neves, diretores que Fernão Ramos classifica como a “trinca cinemanovista que pensa o que faz com consistência” (RAMOS, 2008, p. 349) tiveram posicionamentos bem distintos sobre a inserção ou não do documentário na categoria “cinema verdade”. Glauber Rocha, no subcapítulo “*Garrincha e a verdade*” de *sua Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, foge de questões formais. Para ele, “*Garrincha é um tipo de cinema-verdade e não cinema-verdade como um tipo de cinema*. Exigindo um rigor terminológico, eu proponho o cinema de autor como cinema-verdade” (ROCHA, 2003, p. 149). Ou seja, em seu entender, é um filme que lida com a verdade e que não se limita a seguir o repertório do cinema-verdade. Percebe-se, pois, que o autor questiona mais a natureza do nome do estilo do que a inserção do filme de Joaquim Pedro nele.

No cinema, como verdade, creio que determinar princípios para o chamado *cinema-vérité* é limitar as possibilidades do real a um sistema, o que equivale dizer a uma mentira relativa. O conhecimento cinematográfico independe de métodos rígidos e depende do autor: quando digo conhecimento cinematográfico quero dizer conhecimento do real através do cinema; para isto, antecipadamente, é necessário que o autor conheça, antes de tudo, o próprio ser do cinema. Hoje o cinema é um autoconhecimento também e daí sua importância no centro das relações entre os homens e os fatos. (*Ibidem*, p. 149)

⁸⁷ Essa definição, de *Garrincha* como um filme “meio pirotécnico” por conta da montagem “agitada”, aparece na entrevista com Sylvia Bahiense e no folheto organizado pelo Cineclub de Macunaíma, ambos de 1976 – ANDRADE, Joaquim Pedro. “Um depoimento especial de Joaquim Pedro de Andrade”. Disponível em: http://filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp Acesso em novembro de 2011.

Entusiasta do filme, que seria a “definição do novo cinema brasileiro”, ele mobiliza definições como “um poema épico”, “um reflexo da alma nacional”. Ser ou não cinema direto é uma questão menos urgente para Glauber.

David Neves escreve especificamente sobre o documentário em um artigo para *O Estado de São Paulo*, em 28 de novembro de 1964. Sua crônica, escrita após o tardio lançamento do filme em São Paulo, dialoga com a recepção decepcionante que o documentário obteve. Para ele, público e críticos teriam sido injustos com a película:

O espectador carioca não quis despir-se do pijama e do chinelo, armas com que, comodamente, assiste às resenhas esportivas ao fim de cada domingo de futebol. Preferiu continuar como sempre no seu comodismo inculto, na sua teimosa condição de assimilador, ou melhor, de pseudo-analista pela assimilação. No Rio, esse e outros fatores contribuíram contra a fita de Joaquim Pedro. Em São Paulo terá ocorrido o mesmo? *Garrincha, Alegria do Povo* também foi visto como obra menor (o problema da duração), mas, é, na verdade, uma das mais completas da história do nosso cinema. (NEVES, 1964)⁸⁸

Para ele, há um tom “intelectualizante” no longa que incomoda a recepção. Ignoram-se, porém, suas inúmeras referências populares, como as cenas em que o jogador dança *twist* com as filhas, as aparições do mainá, a narração de Heron Domingues e os dribles de Mané.

A respeito da rotulação de cinema verdade, como pode ser observado no outro texto do autor, ele não vê como pertinente sua aplicação ao documentário. A culpa seria das dificuldades tecnológicas. “A especificação de cinema-verdade ou de filme-verdade é precipitada para a fita, mas não é, absolutamente, contraditória. Se os conceitos e a formação do realizador tendiam para esse tipo de filme, certos problemas técnicos não permitiram a consolidação do apelido”.

Ainda assim, na defesa que David Neves faz do filme, ele exulta aspectos que não deixam de ter uma relação com a “realidade”. Para ele, mesmo que não bem sucedido como “cinema verdade”, *Garrincha* não deixa de ter um apelo com o princípio dessa escola documentarista. Não por acaso, na conclusão do artigo, ele apela ao espectador:

Que procure, sobretudo, a humanidade, a inocência, a alegria e a tristeza deste grande jogador (e do fenômeno que o engloba) cuja essência é apresentada não num decalque ocioso. *Garrincha* é sobretudo um personagem repleto de estímulos humanos verdadeiros. E é dessas verdades que trata o filme.

⁸⁸ As próximas citações são deste mesmo texto.

Severo com o filme é Gustavo Dahl. Em carta de 1963, enviada da Europa para Glauber Rocha, ele comenta suas impressões. O grande problema para Dahl seria uma incompatibilidade de temperamento de Joaquim Pedro com o tema e com o estilo. Formal demais, o diretor não teria conseguido tratar do futebol com a informalidade que ele mereceria.

Gustavo Dahl argumenta que Joaquim Pedro, após a experiência no exterior, quis fazer um filme moderno. Porém, lidou com três problemas: “a) uma inadequação temperamental; b) falta de técnica; c) falta de meios técnicos” (*Apud*: ROCHA; BENTES, 1997, p. 198). Ele destoa, pois, de David Neves, ao colocar a falta do equipamento adequado para o cinema direto como um terceiro fator que influenciou *Garrincha*. Não se pode tomar como predominante a ausência de aparelhos modernos e esquecer que as soluções encontradas pelo diretor diante dessas dificuldades dizem muito sobre suas pretensões com o tema.

O crítico e cineasta prossegue sua análise e aponta o que, em sua opinião, faltou a Joaquim Pedro para fazer um bom filme:

Tudo podia ser resolvido com imaginação, coragem, improvisação, loucura, tudo muito, em excesso. Joaquim não é um excessivo. Então, num assunto que recusava uma certa distanciação, ele adotou, numa direção que deveria ser informal, epidérmica, ágil na tomada, ele criou uma montagem de efeitos, planos fixos, teleobjetiva, tudo tornando a coisa pesada. (ROCHA; BENTES, 1997, p. 198)

Entendemos, portanto, que, apesar de ser anunciado como “filme verdade”, a adequação de *Garrincha*, *Alegria do Povo* ao estilo é controversa. O cinema direto tinha suas normas e exigia condições que a produção estudada não encontrou. Pensando com esses critérios, é preciso expandir o entendimento de cinema verdade, como fez Glauber Rocha, para entendê-lo como tal. Ou fixar-se em outros atrativos, como nas sugestões de David Neves, para um possível espectador. Pois, para os mais ortodoxos, *Garrincha* não se enquadra nos moldes do cinema direto/verdade.

Não nos é essencial classificar o documentário em categorias cinematográficas, muitas vezes fixadas por critérios que, para a historiografia, não tem tanta importância. Porém, a ligação do filme com a “verdade”, a “realidade”, tem amplo interesse para nós.

3.2.4 - A verdade na história/a verdade do Cinema Novo

O motivo para o termo *cinéma-vérité* cair em desuso na França é o peso que a associação com a verdade carrega em si. Por mais que a definição servisse para estabelecer uma contraposição aos documentários anteriores, que utilizavam indiscriminadamente de encenações em suas narrativas, a sugestão de apreender a verdade soava um tanto pretensiosa.

De fato, ao ler sobre a definição de cinema direto, principalmente a da escola norte-americana, em sua disposição de ocultar câmeras e gravadores de som e registrar a realidade, é inevitável estabelecer um paralelo com a historiografia. Pois algo muito semelhante foi pretendido pela escola metódica, de tipo positivista, que predominou na historiografia na virada do século XIX para o XX. Nela, o pesquisador teria, com seus rigorosos métodos, o desafio de reconstituir o passado.

A escola histórica metódica, dita positivista, que inclui autores alemães como Ranke e Niebuhr, e franceses como Langlois e Seignobos, sustenta que o passado é real e que pode e deve ser restaurado em sua integralidade. Mesmo se o sujeito o constrói, essa construção deve ser positiva, deve ser uma “reconstituição”. (...) O sujeito se anula e quer “refletir” em seu objeto como um espelho, constatando-o e sem julgá-lo. (REIS, 2003, p. 156)

Essa escola historiográfica foi fundamental para a disciplina buscar legitimidade enquanto ciência. Não pretendemos entrar nessa discussão de classificar ou não a história nessa categoria, mas entendemos que o maior rigor exigido pelos metódicos foi o que libertou a disciplina de uma abordagem mais filosófica. Até então, a história era tratada como “mestra da vida”, fornecendo os grandes exemplos para a posterioridade⁸⁹. A escola metódica deixou como legado obras fundamentais para o ofício do historiador, caso do manual *Introdução aos estudos históricos*, de Charles Victor Langlois e Charles Seignobos (1946).

Para seus autores, a verdade seria, sim, um objetivo atingível. Para isso, era necessária uma seleção criteriosa de suas fontes, uma análise exemplar dos documentos e o compromisso de não deixar que suas paixões distorcessem seu olhar. Sem emitir seus juízos, o historiador seria, através do seu método científico, hábil para reconstruir o passado na forma em que ele ocorreu.

Para José Carlos Reis, trata-se, principalmente, de uma estratégia: “o sujeito não se anula, na verdade. Ele cria uma estratégia de autocontrole e autolimitação. Trata-se de uma estratégia e, portanto, de uma ação” (REIS, *op. cit.*, p. 157). Através dela, para essa escola, a história seria capaz de encontrar a verdade.

O cinema direto não lidava com a reconstituição histórica, como é o caso dos metódicos. Porém, o real que se pretendia captar, mesmo em tempo presente, também é de natureza arredia. Anular a presença de uma câmera, de um diretor com um roteiro esboçado em sua cabeça, e filmar “a verdade”, é uma tarefa cuja efetivação deve ser posta em dúvida. Porém, para os documentaristas do cinema direto, a tecnologia de seu equipamento e a sagacidade em sua disposição proporcionariam o contato com a realidade. Assim como os

⁸⁹ História “mestra da vida” é uma expressão que remonta a uma definição do filósofo e político romano Cícero.

historiadores de tipo positivista, eles acreditavam em sua estratégia, nas suas técnicas e na sua capacidade de se autolimitar, ou seja, não interferir em seu objeto.

Todavia, o entendimento sobre verdade, sua definição e as formas convencionadas de “alcançá-la”, sofrem variações ao longo da história. A noção dos metódicos perdeu a unanimidade na historiografia na década de 1930, com o advento da escola dos *Annales*. A nova tendência, liderada por Lucien Febvre e Marc Bloch, ainda que não negasse a importância do rigor metodológico, promoveu uma renovação na disciplina ao incorporar abordagens e temáticas das ciências sociais. Essa mudança de foco provocou o descolamento progressivo da historiografia daquela ideia mais fechada em torno da cientificidade, que movia os metódicos. Os mecanismos historiográficos para acessar a verdade passaram a ser questionados, uma vez que a própria existência desse objetivo era incerta.

Nesse contexto de progressiva desmitificação da verdade, é inegável a importância do filósofo Michel Foucault. O autor descreve a sociedade como uma rede de relações de poder, que definem as práticas e os discursos reproduzidos como universais. Dessa maneira, a verdade nada mais é do que um elemento mobilizado pelos indivíduos para reforçar e legitimar essa situação.

Foucault ressalta as transformações no trabalho do historiador. Os documentos deixaram de ser entendidos como aquela matéria bruta sobre a qual trabalhava o pesquisador, objetivamente, dando corpo concreto à memória. A pesquisa deixava de ser entendida como o processo em que o historiador ficava restrito a decifrar documentos. Havia uma interação.

[A história] é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes etc.) que apresenta sempre e em toda a parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas. O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa. (FOUCAULT, 2008, p. 7/8)

Logo, a história teria uma interação transformadora com o passado, não se tratava de um omisso resgate. O presente aplica valores aos documentos, à memória, transformando-os em monumentos, de forma que a verdade histórica estaria submetida às interpretações que lhe são dadas. E estas não são gratuitas, uma vez que inseridas nas relações de poder, nas hierarquias estabelecidas no tempo.

A verdade é “desse mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados pelo poder” (FOUCAULT, *Microfísica do Poder*, p. 10)⁹⁰. É um elemento que sofre mutações de acordo com a sociedade, pois esta elege os tipos de discursos que deseja que soem como verdadeiros. Sobre a verdade, Foucault descreve cinco características historicamente importantes:

a "verdade" é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas "ideológicas"). (FOUCAULT, *Microfísica do Poder*, p. 11)

O intelectual, que seria o portador de “valores universais”, tem características que merecem ser observadas, pois influenciam a sua verdade. Segundo Foucault, são três as especificidades: 1) sua classe, pequeno burguês servindo ao capitalismo; 2) suas condições de vida e trabalho (“seu domínio de pesquisa, seu lugar no laboratório, as exigências políticas a que se submete, ou contra as quais se revolta, na universidade, no hospital, etc.”; e, finalmente, 3) a política de verdade das sociedades contemporâneas (FOUCAULT, *Microfísica do Poder*, p. 11).

Há um combate em torno do estatuto de verdade, que possui efeito de poder. Dessa forma, Foucault elimina a possibilidade de encontrar a verdade, tal como o objetivo da escola de tipo positivista, não importando o rigor dos métodos. Ela e o que se entende por real são igualmente condicionados por essa relação de poderes intrínseca à sociedade contemporânea.

O discurso é uma construção para legitimar um poder concreto e transitório e não para articular um sentido transcendente e atemporal. A verdade é correlativa a redes de poder: é constituída por elas e as constitui. Sendo um regime de verdade, ela é articulada por poderes e os reproduz. Ela não tem autonomia em relação a essas práticas determinadas de poder, como se fosse um critério essencial, supratemporal, universal, que as regulasse e lhes atribuisse um sentido superior. (REIS, 2003, p. 169)

Ao apresentar a verdade como condicionada às características da sociedade, o que impede uma objetividade do historiador, Michel Foucault dialoga com o pensamento de Karl Marx, pois o pensador alemão também observa nas relações sociais a impossibilidade de um

⁹⁰ Livro em versão eletrônica disponível em <http://ebookbrowse.com/foucault-michel-microfisica-do-poder-pdf-d335097327> Acesso em março de 2012.

conhecimento objetivo sobre o mundo. Em seu entendimento, a luta de classes era determinante para se compreender a história. Esta disciplina utilizava-se de seu discurso científico para legitimar a predominância de um grupo sobre outros.

No conflito social em torno dos meios de produção, que utilizava a política como instrumento, a ideologia tinha o poder de camuflar a exploração entre as classes. A “verdade” era um discurso legitimador dessa situação. Não era universal, uma vez que indivíduo algum seria capaz de alijar sua subjetividade em seu pensamento. As classes falam por si, suas verdades não são amplas, uma vez que parciais, submetidas aos seus interesses, que são antagônicos entre si. A burguesia, outrora classe revolucionária, agora perpetuava sua dominação nesse sistema.

Marx considera que a apresentação do particular sob a perspectiva do universal é uma estratégia de dominação. A burguesia produz verdades dominantes desse modo, apresentado sua subjetividade como a subjetividade humana universal. Seu discurso universalizante visa tornar dominantes os seus interesses e valores particulares. (*Ibidem*, p. 161)

Em Marx, a submissão da consciência às relações de produção é muito clara. As condições econômicas da sociedade são a base da qual emergem as superestruturas sociais, políticas, judiciais e espirituais (MARX, 1977, p. 301). O material condiciona as demais esferas da vida. Da mesma forma, não há verdade que não esteja submetida ao modo de produção. E que não possa ser pulverizada por uma revolução social.

Porém, há em Marx o projeto revolucionário, no qual reside sua ambiguidade. Para ele, a despeito da parcialidade da verdade, uma vez que elaborada por classes com interesses particulares, há a classe revolucionária. Esta também apresenta uma verdade parcial e histórica, mas objetiva. Para ele, a verdade da classe revolucionária é mais legítima. “*Parcial*, pois de um grupo de homens; *histórica*, pois não-individual e absoluta; e *objetiva*, pois social e, portanto, não-individual e caprichosa” (REIS, *op. cit.*, p. 161). Sua verdade não era dissimuladamente universal e sim francamente determinada pelo social. Dessa forma, era a única verdade real.

Talvez esteja aí, na compreensão de “verdade”, um motivo para entender por que *Garrincha, Alegria do Povo* não foi um documentário de cinema direto/ verdade. Pois as dificuldades em se trabalhar com os equipamentos necessários não explicam por completo as escolhas do diretor.

Como afirmamos acima, o cinema direto parece ter uma noção de verdade mais próxima à da escola metódica. A postura de seus documentaristas era objetiva, procurando

registrar a realidade, que estava dada. O Cinema Novo, em alguma medida, compartilhava dela. Seus cineastas orgulhavam-se de trazer para seus filmes a “realidade brasileira”, de desmistificar o povo e a cultura popular. Usavam câmera na mão, iluminação natural e temas nacionais – tinham aversão a artificialismos.

Entretanto, os cinemanovistas não utilizavam a estratégia metódica de se anular e registrar a verdade. Nesse sentido, sua compreensão de verdade aproxima-se da de Marx e Foucault: o real estava repleto de disputas, sendo manipulado por ações que traduziam interesses. Todavia, o diálogo do Cinema Novo não era com o filósofo francês, seu contemporâneo, mas com Karl Marx. Para aquela geração de diretores, o componente sócio-econômico era o grande definidor da verdade, que ficava manipulada dentro da luta de classes.

Dessa maneira, os cinemanovistas não podiam limitar a apreensão do real a câmeras escondidas e à anulação de si. Era preciso posicionar-se. Pois, se a verdade é manipulada por interesses sociais, o Cinema Novo tomava partido: desmascarar as mentiras dos opressores e mostrar a versão dos oprimidos. Buscava-se uma verdade revolucionária.

Em *Garrincha*, Joaquim Pedro fez a sua versão de um cinema verdade. Ele se empenhou em fazer um filme que mostrasse o futebol de uma maneira mais fiel ao esporte. Foi ao campo, gravou jogos de rua, enquadrando Maracanã repleto de torcedores. O diretor também teve dedicação em levar o cotidiano de Mané Garrincha para as telas, sua movimentação em campo, nos treinos, seus passeios pelo Rio de Janeiro e na intimidade de Pau Grande. E, em se tratando de futebol no Brasil, JPA fez o histórico recente da seleção nacional na Copa do Mundo, com cenas das vitórias em 1958 e 1962, e da derrota de 1950. Seria injusto dizer que o diretor não buscou a verdade.

Todavia, ele não deixou sua subjetividade enclausurada ao fazer tal operação. Registrar a realidade, para o Cinema Novo, era também posicionar-se. Com Joaquim Pedro não foi diferente. Seu posicionamento político moveu a direção de suas câmeras e as escolhas na montagem. Provavelmente, esse posicionamento já havia influenciado o diretor na sua escolha por participar do projeto do documentário. O futebol e os sentimentos ao seu redor são temas bastante pertinentes ao propósito de desvelar o Brasil que o movimento assumia.

Embora o documentário não possa ser enquadrado na definição mais formal de cinema direto, isso não significa que “verdade” seja um tópico ausente ali. Percebe-se que o diretor insiste em analisar as relações entre o esporte e a política. Oportunistas, os políticos estão ao lado do futebol nos momentos de glória. Buscam o apoio de Garrincha nas eleições, discursam antes dos grandes eventos, recebem triunfalmente as seleções campeãs e cobram

resultados. Tratando-se de um assunto com amplo apelo popular, a política quer estar bem relacionada, somar o êxito esportivo às suas administrações. Os governantes buscam uma legitimação indireta: àquilo que a torcida via o mundo reconhecer, o Brasil ser o melhor no futebol, a sagacidade política tentava associar a qualidade de suas administrações e a parte delas no sucesso futebolístico.

Joaquim Pedro lança mão de ironias para representar a associação política/futebol. O diretor utiliza recursos cinematográficos para apreender a artificialidade dessa união. A montagem do documentário é impiedosa: ouvimos o som de um estádio vibrando com um gol, enquanto aparecem presidentes abraçados com jogadores; o rosto de Carlos Lacerda preenche a tela com os sons mainá ao fundo; o gesto de um político tampando o nariz ao lado de Garrincha é focalizado, sugerindo um desconforto em estar junto ao jogador. Através do humor, JPA demonstra a falsidade dessa apropriação do futebol pela política. Desmistificar essa relação é, de certa forma, buscar a verdade.

Joaquim Pedro faz algo semelhante ao explorar a relação entre a torcida e o esporte. Ele também desvela ali uma verdade, ainda que aquela permitida por seu engajamento e subjetividade. Há o interesse em registrar o público, enquadrando os rostos dos torcedores em suas reações apaixonadas durante o jogo. O cineasta é fiel ao propósito cinemanovista de dedicar-se ao popular.

Mas, por outro lado, há uma análise que a narrativa do filme empreende, que torna inevitável a associação entre o esporte e a alienação. Pois, segundo o narrador, a teoria que melhor define o apego dos torcedores ao jogo é aquela que diz que, voltando suas energias para o espetáculo, eles se esquecem de seu cotidiano. O futebol exerce efeito catártico e, dessa forma, afasta o povo de confrontar sua realidade. Em uma leitura tomada pelo marxismo em voga na época, o esporte é entendido como meio de evasão, afastando o torcedor de tomar consciência sobre a luta de classes.

A associação do futebol com a alienação não é, assim, exclusividade do diretor. Leituras marxistas do período tinham em comum a condenação política ao esporte por seu viés alienante. Essa postura se acentuou com o Golpe de 1964 e a repressão às liberdades individuais. A antipatia das esquerdas com o futebol ficou ainda mais evidente com a vitória brasileira na Copa do Mundo do México, em 1970⁹¹. Se, como observamos em *Garrincha*,

⁹¹ O tema foi representado na última década no filme *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006, de Cao Hamburger), que mostra o campeonato mundial daquele ano na ótica de um garoto separado dos pais, perseguidos pela ditadura. No filme há uma cena já folclórica nos relatos sobre a militância nos anos de chumbo: jovens partidários da esquerda assistem a partida Brasil x Tchecoslováquia torcendo contra a seleção nacional,

Alegria do Povo, os presidentes do período democrático já se refugiavam sob o abrigo da popularidade boleira, o regime militar abusou dessa estratégia⁹².

Mesmo a produção intelectual sobre o futebol é afetada por esse pensamento negativo sobre o esporte. Até então, dentre as publicações sobre o esporte, predominavam as crônicas, que em autores como José Lins do Rego, Mário Rodrigues Filho e Nelson Rodrigues, faziam uma leitura do futebol brasileiro como manifestação da identidade nacional⁹³. Esses cronistas tinham estreita ligação com pensamento social em voga, dialogando sobretudo com os autores clássicos da década de 1930 (destacadamente Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Caio Prado Jr.). Não por acaso, o autor de *Casa Grande & Senzala* escreveu o prefácio do trabalho de maior envergadura desses cronistas, o livro *O negro no futebol brasileiro*, de Mário Filho:

Era natural que o futebol tomasse aqui o caráter particularmente brasileiro que tomou. Pois tornou-se o meio de expressão, moral e socialmente aprovado pela nossa gente – pelo Governo, pela Igreja, pela Opinião Pública, pelo Belo Sexo, pela Imprensa – de energias psíquicas e de impulsos irracionais que sem o desenvolvimento do futebol – ou de algum equivalente do futebol – na verdadeira instituição nacional que é hoje, entre nós, teriam provavelmente assumido formas de expressão violentamente contrárias à moralidade dominante em nosso meio. (FREYRE, Gilberto. Apud: ROFRIGUES FILHO, Mário, 2003, p. 25)

Com o maior engajamento político nos anos 1960, essas interpretações do futebol como manifestação cultural brasileira perderam parte de sua força e o esporte viu-se questionado. Prática lúdica, repleta de paixões, ele foi encarado com desdém pela academia e com reservas por intelectuais de esquerda. Segundo Raphael Rajão Ribeiro,

O que se assistiu ao longo do período de ausência de publicações foi a divulgação da ideia do futebol como o “ópio do povo”, numa alusão às interpretações de Karl Marx acerca da influência negativa da religião sobre a constituição da consciência de classe. Apesar da ausência de publicações que representassem essa percepção, sua ressonância foi considerável ao longo

considerada dos militares, e apoiando os tchecos, comunistas. Mas, ao longo do jogo, os engajados se rendem ao sentimento nacionalista e, sobretudo, ao futebol de Pelé e companhia.

⁹² Posteriormente, em 1978, quando o jogador Reinaldo, do Atlético-MG, ganhou notoriedade por protestar levantando o punho fechado após seus gols, sendo aclamado pela imprensa alternativa, de oposição, seu exemplo era confrontado com Pelé, considerado fantoche do regime militar (COUTO, 2010). Sobre futebol e política no período, ver COUTO, Euclides de Freitas. *Jogo de extremos: futebol, cultura e política no Brasil (1930-1978)*. 2009. Programa de Pós Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

⁹³ Sobre os três cronistas, ver ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. “*Com brasileiro não há quem possa!*”: Futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues. São Paulo: Editora UNESP, 2004. Especificamente sobre Mário Filho, conferir SILVA, Marcelino Rodrigues da. *Mil e uma noites de futebol: o Brasil moderno de Mário Filho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

dos anos mais difíceis da ditadura militar, como demonstraram comentários posteriores. (RIBEIRO, 2007, p. 31)

Garrincha, Alegria do Povo apresenta esses questionamentos, que se agravariam ainda mais nos anos seguintes. Por mais que a palavra alienação não seja utilizada, o futebol como “ópio do povo” é sugerido ao longo do filme, ainda que isso não ocorra de uma forma agressiva.

A esse respeito, Joaquim Pedro, em 1973, faria uma revisão desta sua postura. Em entrevista a Cláudio Bojunga, o diretor reconhece que o pessimismo no fim do filme vinha dele mesmo:

O filme acabou sendo mais uma análise sobre aquela “alegria do povo” do que sobre Garrincha ou o futebol. Isso provocou muitas críticas do público esportivo: disseram que era um filme de quem não gostava de futebol. E não perdoaram o fato de eu ter misturado os jogos. Na verdade, adoro futebol. O grande problema é que, na tentativa de provar o caráter ilusório da euforia provocada pelo futebol, não reparei que a alegria do povo no estádio era algo que resistia a tudo – uma força contra a miséria. A tristeza era imposta por mim. (Apud: ARAÚJO, 1999, p. 145)

Em um tempo em que se clamava por mais ação e consciência da parte do povo, o futebol surgia inevitavelmente como um forte opositor a esse projeto. Porém, Joaquim Pedro não é taxativo em sua representação do esporte. Não se trata de uma equação simples, “futebol = alienação”. O que acontece é que o olhar do diretor, influenciado por seu posicionamento político, mas também expressando características de sua personalidade, via melancolia nessa prática popular. Segundo o próprio Joaquim Pedro, em outra entrevista:

o filme também termina como termina uma partida de futebol, quando toda a exacerbação do estádio sofre uma súbita depressão com o apito final, quando se acaba a partida e as pessoas, com resistência, com dificuldade, retomam a vida real cotidiana. É um fenômeno que sempre observei. Ia ao futebol com frequência e sentia muito agudamente a volta para minha casa, em geral uma volta longa e penosa. Nesse período, experimentava uma depressão muito intensa, e, visto dessa perspectiva, todo o futebol me parecia uma realidade artificial, euforizante, compensadora. Em outras palavras, o futebol poderia representar por esse processo uma espécie de mundo de fuga em que as pessoas se realizam através dos heróis. Por isso, naquela ocasião, dei ao filme um aspecto mais de negação que de afirmação. Hoje veria a coisa de um ponto de vista mais otimista (Apud: ARAÚJO, *op. cit.*, p. 144).

Essa visão mais ponderada sobre o futebol como prática cultural, Joaquim Pedro só teve após alguns anos. Ao longo do filme de 1963, o esporte teve enfatizados os elementos mais controversos ao seu redor. Destacam-se a operação que os políticos desenvolvem de utilizar da popularidade futebolística e a relação passional (logo, irracional) dos torcedores para com o jogo.

Isso não impede que o documentário também soe como um tributo ao futebol brasileiro e a Garrincha. O diretor apropria-se do tema, aproxima-se do cotidiano do atleta e filma o futebol com um enfoque bastante pessoal. A narrativa, escrita pelo cronista Armando Nogueira, é poética, assim como várias cenas do documentário. Os dribles de Mané Garrincha têm na objetiva de Joaquim Pedro uma merecida contemplação que, somada ao som ambiente do estádio, faz o espectador sentir um pouco do êxtase daqueles milhares de torcedores que o observavam no Maracanã.

Entretanto, o que pretendemos desenvolver aqui é que o Cinema Novo entendia a arte como forma de ação. Seus filmes procuravam registrar a realidade e, sobretudo, posicionar-se sobre ela. Nesse sentido, representar o futebol significou também trazer às telas aquilo que a politização do cineasta entendia como negativa.

A “verdade” para o Cinema Novo era influenciada pelo pensamento marxista. Ou seja, entendia que ela era um discurso de uma classe que se fazia passar como universal. Exaltar pura e simplesmente o futebol, naquele momento, seria endossar a verdade de algumas dessas classes dominantes. Enquadrá-lo de forma crítica, pelo contrário, contribuiria para a conscientização das massas.

Considerações Finais

Optamos por abordar o Cinema Novo tomando a década de 1960 e o Rio de Janeiro como recortes temporal e geográfico. Sabemos que essas escolhas podem ser questionadas por outros pesquisadores. Foram opções nossas, critérios adotados que de forma alguma pretendemos anunciar com absolutos.

Todavia, em nossa interpretação, o movimento nasce com a experiência frustrada do “Manifesto Bola Bola”, de 1959, pois é a primeira vez que os envolvidos se mobilizam para apresentá-lo como tal. O fato de se tentar escrever um documento que representasse as reivindicações dos jovens cinéfilos, ainda que ele tenha fracassado, indica a existência de um grupo que se entendia como particular. Não ignoramos a trajetória anterior desses diretores, por isso é preciso lembrar: a pré-história também é parte da história.

Também por isso a ênfase no Rio de Janeiro como centro geográfico. Isso pode soar contraditório, uma vez que Glauber Rocha veio da Bahia, estado que apresentava uma importante mobilização em torno do cinema. De seu estado natal, o emblemático cineasta carregava um curta-metragem pronto e outros projetos em andamento. Seguramente, o Cinema Novo não existiria sem o diálogo com as experiências na Bahia, sem Linduarte Norona na Paraíba e a repercussão positiva de seu *Aruanda* (1960) ou, como o próprio Glauber declarou, sem as discussões mineiras difundidas pela *Revista de Cinema*. Houve um contexto que propiciou o Cinema Novo, cuja importância não questionamos. Mas estamos entendendo como o movimento as atividades que surgiram ligadas diretamente àquelas discussões que aconteceram principalmente no Rio de Janeiro.

Essa dissertação foi construída a partir de duas metas: utilizar o cinema como fonte documental e tratá-lo como objeto. No primeiro caso, isso ocorreu de forma natural, uma vez que o Cinema Novo era o assunto da pesquisa. Fazê-la sem nos ocupar dos filmes seria, de fato, estranho. Mas, ainda assim, é um compromisso assumido que merece destaque. Não gostaríamos de utilizar o cinema para ilustrar constatações previamente realizadas. A análise do filme deve partir dele. É verdade que se deve confrontá-lo com outros documentos, contextualizando-o. Operação de praxe para qualquer fonte primária.

Todavia, ao ter o documentário *Garrincha, Alegria do Povo* como centro de nosso terceiro capítulo, procuramos não viciar o objeto, atribuindo a ele significados externos – o que pode continuar soando óbvio. Mas é preciso ter atenção às características do objeto fílmico, distintas de algumas das fontes prediletas do historiador. O cinema como documento não nos interessa apenas por aquilo que ele informa. O filme deve, sobretudo, ser sentido, pois

a sétima arte sempre teve a função de provocar emoções no espectador. Mesmo o mais objetivo dos documentários pretende, com suas imagens e narração, gerar uma reação não só racional, mas também sentimental no público. Assim, o pesquisador tem uma rotina diferente quando seu documento é o cinema: junto com os óculos do rigor historiográficos, ele deve portar seu saco de pipocas e deixar-se envolver pelo poder das imagens em movimento. O contrário seria descaracterizar sua fonte. Para melhor contribuir com a análise do filme em questão, tivemos que nos juntar ao público do Maracanã e gritar “olé” com as investidas do ponta-direita botafoguense contra os atordoados defensores – o que fizemos com prazer.

Além de *Garrincha*, *Alegria do Povo*, utilizamos outros filmes e arquivos de vídeos como documentos. Não se pode desdenhar das possibilidades que essas fontes apresentam em uma sociedade em que as mídias têm a importância que conhecemos. O documentário *Cinema Novo*, dirigido por Joaquim Pedro, apesar de seus 30 minutos de duração, nos apresentou importantes registros sobre a socialização entre os cinemanovistas e a rotina na produção e lançamento de seus filmes. Cenas como a reunião do grupo em um bar, Glauber Rocha dirigindo *Terra em Transe*, Domingos de Oliveira pedindo dinheiro emprestado em um banco e Carlos Diegues acompanhando a bilheteria de *A Grande Cidade* poderiam até ser narradas em um documento escrito. Mas tê-las em movimento nos faz ter acesso aos episódios com a vivacidade que só o cinema apresenta. Ele nos faz deixar o ceticismo de lado por alguns instantes e brincar de ser “testemunha ocular” dos eventos. Também tivemos como importante documento a entrevista do diretor de *Garrincha* para Sylvia Bahiense no programa *Luzes, Câmera*. Com ela pudemos ouvir o diretor analisando sua trajetória. Ao pesquisador da história contemporânea, além de consultar arquivos e bibliotecas, existem os acervos de áudio-visual. Uma vantagem que certamente faz inveja aos demais colegas de ofício.

Em seguida, houve o desafio de ter o cinema como objeto na pesquisa. Pois, mais do que utilizá-lo como fonte primária, dissertamos sobre ele. Era importante para este trabalho apreender as dimensões do cinema que extravasam o filme em si. Tratá-lo com a complexidade que ele apresenta. Afinal, ele movimenta a economia, propaga valores e tendências, dá voz a determinados grupos, dentre tantas outras possibilidades. Os filmes documentam a experiência humana e nela assumem significados construídos socialmente. O cinema é, sobretudo, uma prática.

No caso do Cinema Novo, lidamos com uma cultura cinematográfica bastante particular ao seu tempo. Existe o interesse de valorizar o cinema enquanto expressão artística, que vem das origens cineclubísticas pelas quais passaram a maior parte daqueles diretores.

Conhecer, analisar e discutir cinegrafias de qualidade eram atividades que culminaram no natural desejo de produzir seus próprios filmes.

Essas atividades de valorização artística, porém, somavam-se à vontade de se expressar politicamente. Ao longo da dissertação, procuramos enfatizar o quanto o engajamento político era apreciado pelos cinemanovistas. Era um diálogo franco com movimentos europeus, adaptando-os para a realidade brasileira. Em vez de Roma e Paris, tínhamos nas telas o Sertão ou a praia de Copacabana. O “ladrão de bicicletas” do Terceiro Mundo eram famílias que vagavam pela aridez nordestina em busca de terras para cultivar. Os problemas podiam ser diferentes, mas havia em comum a ideia de que o cinema serviria como veículo de denúncia. Nas telas de festivais, imagens apresentavam as vítimas do sistema político-econômico. Dessa forma, para o Cinema Novo, mesmo que por vias tortas, fazer cinema era também fazer política.

O engajamento do movimento era à esquerda, assim como a maior parte da intelectualidade de período. Os filmes cinemanovistas se articulavam com as discussões políticas desse grupo, eram sua expressão cinematográfica. Não por acaso, o público do movimento era, na sua maioria, estudantes e demais grupos intelectualizados. Eles se reconheciam naquela militância.

Procuramos observar essa filiação do Cinema Novo à cultura política de esquerda a partir da recorrência de três temas em seu discurso: a alienação, a revolução e a verdade. O primeiro é um conceito fundamental na obra de Karl Marx. A alienação constitui o grande mal que faz a perpetuação do domínio das classes proletárias pela burguesia. Por não ter consciência da luta desigual de classes em que estão inseridos, os trabalhadores seguem submissos à elite que controla a economia e a política. O tema da alienação era forte nos anos 1960, uma vez que ele explicaria a passividade da população diante de situações históricas. Nos textos de Glauber Rocha e nos artigos publicados na *Revista Civilização Brasileira*, o movimento reivindica essa preocupação de fazer seus espectadores refletirem. Por outro lado, há a condenação do cinema “antigo”, que não gerava esse tipo de estímulo.

A alienação também aparece no documentário *Garrincha, Alegria do Povo*. Ali, essa ideia está na relação entre o torcedor e o futebol. O esporte traz alegria, que é cíclica e passageira – isso quando não resulta em tristezas como a frustração nacional na Copa de 1950. O futebol como veículo de alienação foi tema recorrente durante o período, o que seria acentuado posteriormente com a associação entre ditadura que se implantou em 1964 e a seleção nacional.

O tema da revolução está interligado à alienação, que impede a efetuação daquela. Os diretores cinemanovistas pretendiam ser revolucionários na estética, nos temas e no modo de lidar com o cinema enquanto negócio, caso da criação da empresa de distribuição *Difilm*. E, no horizonte, havia as esperanças de que todo o Terceiro Mundo seguisse o exemplo revolucionário de Cuba.

Por fim, ao problematizar o entendimento cinemanovista sobre o que era a verdade, nós aceitamos a provocação do próprio cartaz de divulgação de *Garrincha*, que dizia se tratar de um “filme verdade”. Referência ao estilo de documentário ao qual se pretendia pertencer, nos pareceu oportuno refletir sobre a postura dos produtores diante da realidade: para eles, ela era algo passível de ser apreendida nas telas na forma como se apresentava?

Pensamos que esta questão configura a divergência do Cinema Novo com a proposta do *cinéma-vérité*. Enquanto a escola de documentário anunciava a verdade sendo “flagrada” com câmeras escondidas, o movimento brasileiro aplicava seu engajamento nessa operação. Pois a “verdade” também estava inserida nos conflitos de classe. O diretor deveria, então, se posicionar nesse embate. A verdade que os interessava era a verdade revolucionária.

Com essas estratégias, estudamos o Cinema Novo e sua relação com a política. E na pesquisa ficou claro que fazer filmes para o movimento era um projeto político. Ainda que esses cineastas não tivessem a pretensão de ocupar cargos públicos (não no período abordado), é muito evidente que, para eles, o cinema cumpriria o papel de propagar ideias, provocar debates e confrontar sistemas enraizados pelos espectadores. A sétima arte era a forma de expressão adequada à juventude, que pretendia dizer algo novo como a estética que eles utilizavam. Era, dessa maneira, sua forma de ação.

Da nossa parte, acreditamos que, mesmo que modestamente, esta dissertação contribui com as pesquisas sobre o movimento cinematográfico. Tanto o documentário *Garrincha*, *Alegria do Povo*, como a obra escrita dos cinemanovistas, não são muito abordados na pesquisa acadêmica em geral. Nossa leitura dessas fontes e a interpretação do Cinema Novo que desenhamos a partir delas, poderá somar-se a outras pesquisas sobre o tema.

Bibliografia

Fontes:

Artigos e livros

ANDRADE, Joaquim Pedro. “Um depoimento especial de Joaquim Pedro de Andrade”. Disponível em http://filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp Acesso em novembro de 2011.

ANDRADE, Valério. “Garrincha: marco de um jovem cineasta”. *Correio da Manhã*, 28/jul/1963.

AZEREDO, Ely. “Garrincha, alegria do povo”. *Tribuna da Imprensa*, 27/jun/1963.

BARROS, José P. de. “Brasil leva cinema a Sestri Levante”. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, v.1 , ago. 1966.

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

DAHL, Gustavo. “Uma arte em busca da verdade humana”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, jul. 1965.

_____. “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 5-6, mar. 1966.

_____. “Cinema Novo e seu público”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 11-12, mar. 1967.

DUARTE, Benedito Junqueira. “Garrincha, cinema verdade?”. *Folha de São Paulo*, 26/out/1964.

_____. “Garrincha, cinema mentira”. *Folha de São Paulo*, 27/out/1964.

LEITE, Sebastião Uchôa. “Cinema, realidade e invenção”. *Última Hora*, 20/out/1963.

MONTEIRO, Ronald F.; MONTEIRO, Marialva P.. “Cinema-verdade”. In: *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, v.1 , ago/1966.

MORAES, Tati. “Garrincha, a alegria de um povo”. *Última Hora*, 20/out/1963.

NEVES, David Eulário. “A Descoberta da Espontaneidade (Breve Histórico do Cinema Direto no Brasil)”. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). *Cinema Moderno/ Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

_____. “Garrincha Decalcado?”. In: *O Estado de São Paulo*, 28 de novembro de 1964.

RODRIGUES, Nelson. “À sombra das chuteiras imortais”. *O Globo*, 19/jun/1963.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____; BENTES, Ivana. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

STERNHEIM, Alfredo. “Garrincha, alegria do povo”. *O Estado de S. Paulo*, 28/out/1964.

TEIXEIRA, Novais. “Garrincha e mais duas fitas”. *O Estado de S. Paulo*, 09/jul/1963.

VIANNA, Antônio Moniz. “Garrincha, alegria do povo”. *Correio da Manhã*, 02/set/1963.

VIANY, Alex; ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira dos. “Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mar. 1965.

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

VIANY, Alex... [et al]. “O Desafio do Cinema Novo”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, jul. 1966.

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

Filmes e áudio-visual

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Garrincha, Alegria do Povo*. Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1963.

_____. *Improviert und Zielbewusst (Cinema Novo)*. ZDF, 1967.

ANDRADE, Maria de. *O Cinema Novo Revisto por Carlos Diegues, Domingos de Oliveira e Paulo César Saraceni*. Filmes do Serro, 2007.

CAETANO, Daniel; LINHART, Clara; MAROJA, Camila. *O Mundo de um Filme*. Duas Mariola; Filmes do Serro; Departamento de Cinema e Vídeo UFF, 2007.

Luzes, Câmera. Entrevista de Joaquim Pedro de Andrade a Sylvia Bahiense. TV Cultura, exibido em 08 de junho de 1976.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador*. São Paulo, Editora Marco Zero, 1990.

ANTUNES, Fátima Martin Rodrigues Ferreira. “Com brasileiro não há quem possa!”: Futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ARAÚJO, Luciana Corrêa. “Beleza e Poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade”. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Ed. Summus, 2004.

ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Primeiros Tempos*. 1999. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre: o polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

AUGUSTO, Sergio. *Este mundo e um pandeiro: a chanchada de Getúlio J. K.*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AYERBE, Luis Fernando. *A Revolução cubana*. São Paulo: UNESP, 2004.

AZEVEDO, Isabel Cristina Alencar de. *Revista Civilização Brasileira: 1965-1968 – Produção cultural em revista*. 1999. Dissertação (mestrado em Letras). Departamento de Pós-Graduação, Setor de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BACZKO, Bronislaw. “Imaginação social”. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 5.

BARROS, José D'Assunção. "O Conceito de 'Alienação' no jovem Marx". *Tempo Social*. vol. 23, nº1, p.223-245, 2011.

BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*. Campinas: Atomo, 2002.

BASTOS, Monica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'Água, 2001.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. (Coleção Perfis do Rio, nº11)

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

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERSTEIN, Serge. “A Cultura Política” In: RIOUX e SIRINELLI (org.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, p. 345-363, 1998.

____ “Cultura política e historiografia”. In: AZEVEDO, Cecília... [et al]. *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV Ed., p. 29-46, 2009.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CALDEIRA, Oswaldo: “Futebol: tema de filmes” In: MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria. *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: SENAC, 2005.

CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. 2004. Dissertação (mestrado em Sociologia). Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

CAMPO, Mônica Brincalpe. “O Desafio: filme reflexão no pós-1964”. In: CAPELATTO, Maria Helena... [et al]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CAPELATTO, Maria Helena... [et al]. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARVALHO, Maria do Socorro. “Cinema novo Brasileiro” In: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006, pp. 289-310.

CASTRO, Ruy. *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. São Paulo: Difel, 1989.

____ “O Mundo como Representação”. *Estudos Avançados*. Vol. 5 nº11. São Paulo Jan./Abril 1991. pp. 173-191.

CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

CHAUÍ, Marilena. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?” In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHRISTOFORO, Paulo Rubens Paterno. *Revolução, nacionalismo e democracia na Revista Civilização Brasileira*. 1992. Dissertação (mestrado em História). Departamento de Pós-Graduação, Setor de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 2003

COSTA, Flávio Moreira (org.). *Cinema Moderno/ Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.

COUTO, Euclides de Freitas. *Jogo de extremos: futebol, cultura e política no Brasil (1930-1978)*. 2009. Programa de Pós Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos – Um olhar neo-realista?*, São Paulo: Edusp, 1994.

_____. “Neo-realismo italiano”. In: *História do cinema mundial*. MASCARELO, Fernando (org). Campinas, SP: Papyrus, 2006.

FERREIRA, Daniel Wanderson. *Fazer cinema, construir a nação: as imagens do cineasta Humberto Mauro*. 2004. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Annablume, 2003.

FERRO, Marc. “O Filme: Uma contra-análise da Sociedade” IN: LE GOFF e NORA. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2008.

_____. *Microfísica do Poder*. Versão eletrônica disponível em <http://ebookbrowse.com/foucault-michel-microfisica-do-poder-pdf-d335097327> . Acesso em março de 2012.

GALANO, Ana Maria (Org). *Casa-Grande, Senzala & Cia*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

GIDDENS, Anthony. *Para além da esquerda e da direita: o futuro da política radical*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRANDIN, Greg. *A revolução guatemalteca*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos – O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde : 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982

KORNIS, Monica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: 1988

LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte de história”. In: FEIGELSON, Kristian; FRESSATO, Soleni Biscouto; NÓVOA, Jorge. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: Edufba; São Paulo: Editora Unesp, 2009. pp. 85-98.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Salvia. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LANGLOIS, Charles Victor; SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Ed. Renascença, 1946.

LEITE, Sidney Ferreira. *O cinema manipula a realidade?.* São Paulo: Editora Paulus, 2003.

_____. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. “O cineclubismo na América Latina: ideias para um projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970)”. In: CAPELATTO, Maria Helena. et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MARX, Karl. “Prefácio à *Contribuição à Crítica da Economia Política*”. In: ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Textos 3*. São Paulo: Edições Sociais, 1977.

MELLO, Saulo Pereira de; PEIXOTO, Mario. *Limite*: filme de Mario Peixoto. Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Estadual do Livro, 1979.

MELO, Victor Andrade de; DRUMOND, Maurício. *Esporte e cinema: novos olhares*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

MOTA, Luis Eduardo Pereira da. *A época de ouro dos intelectuais vermelhos (uma análise comparativa das revistas Tempo Brasileiro e Civilização Brasileira 1962-1968)*. 1994. Dissertação (mestrado em Sociologia). Departamento de Pós-Graduação, Setor de Antropologia e Sociologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Culturas políticas na história: Novos Estudos*. Belo Horizonte: Argumentum, p. 13-38, 2009.

____ “O PCB e a Moral Comunista”. In: Locus: revista de história, Juiz de Fora, vol. 3, n. 1, p. 69-83, 1997.

NEVES, Ozias Paese. *Revista Civilização Brasileira (1965-1968): uma cultura de esquerda no cenário político editorial*. 2006. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Fome de Bola: cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplauso)

PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. “O Sertão Dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na Terra do Sol”. In: Revista *Lua Nova*, São Paulo, n. 74, p. 11- 34, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos*. Cinema e História do Brasil. Bauru/SP: EDUSP, 2002.

RAMOS, Fernão. *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

____ *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.

REIS, José Carlos. *História & Teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

REMOND, René (org.). *Por uma historia política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

RIBEIRO, Raphael Rajão. *A bola em meio a ruas alinhadas e a uma poeira infernal: os primeiros anos do futebol em Belo Horizonte (1904-1921)*. 2007. 180 p. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

____ “Artistas e política no Brasil pós-1960: itinerários da brasilidade”. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis. *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, PP. 229-263.

____ *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

RODRIGUES, Helenice. “O intelectual no ‘campo’ cultural francês: do ‘caso Dreyfus’ aos tempos atuais”. *Revista Varia História*, Belo Horizonte, vol. 21, nº 34, julho de 2005, pp.295-413.

RODRIGUES FILHO, Mário. *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2003.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes/ Os filmes na história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

SADER, Emir. *A revolução cubana*. São Paulo: Ed. Moderna, 1985.

SAID, Edward W.. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

____ “História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador”. In: *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. *Mil e uma noites de futebol: o Brasil moderno de Mário Filho*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SILVA, Rene Marc da Costa. *A cidadania em revista: intelectualidade, política e a questão racial na Revista Civilização Brasileira*. 1993. Dissertação (mestrado em História) – Departamento de Pós-Graduação, Setor de História, Universidade de Brasília.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema novo: Para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais” In: REMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine : la apertura para la historia de mañana*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1985.

TURNER, Graeme. *Cinema como pratica social*. São Paulo: Summus, 1997.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra: EMBRAFILME, 1987.

VINCENT, Gerald. “Ser Comunista? Uma maneira de ser”. In: *História da Vida Privada vol.5: da Primeira Guerra a nossos dias*. PROST, Antoine; VINCENT, Gerald. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993a.

_____. *Cinema Brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

_____. “Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática” in *Revista USP*, nº 19, setembro – outubro - novembro 1993b.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. “Os Deuses e os Mortos: maldição dos deuses ou maldição da história?”. In: *Revista A Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 32, p. 131-162, 1997.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.