

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA POLÍTICA

**O Estado aos *cinemanovistas*:
inserção em redes sociais e multiposicionalidade**

Luciano Miranda Silva de Moraes Fernandes

Orientador: Prof. Dr. Odaci Luiz Coradini

Tese apresentada como requisito parcial e final para a obtenção do título de Doutor em Ciência Política no Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2008

Volume 1

Luciano Miranda Silva de Moraes Fernandes

**O Estado aos *cinemanovistas*: inserção em redes sociais e
multiposicionalidade**

Orientador: Prof. Dr. Odaci Luiz Coradini

**Tese apresentada como requisito
parcial e final para a obtenção do
título de Doutor em Ciência
Política no Programa de Pós-
Graduação em Ciência Política
da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.**

Porto Alegre

2008

Luciano Miranda Silva de Moraes Fernandes

**O Estado aos *cinemanovistas*: inserção em redes sociais e
multiposicionalidade**

Banca examinadora:

Prof. Doutor Odaci Luiz Coradini – UFRGS – Orientador.....

Prof. Doutor

Prof. Doutor.....

Prof. Doutor.....

Porto Alegre

2008

Catálogo na fonte: bibliotecária.....CRB

Dedicatória

Aos meus pais, meus avós e meus filhos, linha de tempo e de afeto que, em algum ponto, se situa a intersecção da existência.

Agradecimentos

Antônio Luz Costa, Beta Gouvêa, Carlos Alberto Forcelini, Céli Pinto, Claudira Cardoso, Eduardo Svartman, Eliane Lúcia Colussi, Francisco Rüdiger, Germano Machado, Gustavo Dahl, Helena de Moraes Fernandes, Lécio Augusto Ramos, Luciano Cardoso, Lúcia Rocha, Maria Irene Baggio, Maria Joana Chiodelli Chaise, Michel Offerlé, Paloma Rocha, Paulo César Saraceni, Roberto Farias, Rogério Sganzerla (*in memoriam*), Tiago Rigo, e a todos que de algum modo contribuíram para que este estudo fosse realizado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida ao início do curso.

À Universidade de Passo Fundo (UPF), pela concessão parcial de Licença Pós-Graduação (LPG).

RESUMO

O tema estudado são as relações entre Estado e elites intelectuais. Especificamente, as entre cineastas e política. São analisados o itinerário dos integrantes do “grupo” Cinema Novo e relações sociais para mobilização de recursos, possíveis na medida da multiposicionalidade em redes sociais. O itinerário é interpretado tendo como apoio a noção de “campo” e de condições “periféricas” que limitam a atuação dos intelectuais. O “vínculo” entre os cinemanovistas e o Estado dá-se na medida em que se evidencia “interseção de interesses”. O mapeamento das redes, além do levantamento bibliográfico, acompanha-se de análise de entrevistas e de documentos obtidos em diferentes acervos. Questiona-se então a relação entre posse de capitais sociais, relações e posições em redes, mobilização de recursos, reconversões e interseção de interesses. Para a apreensão desta problemática, a hipótese de trabalho se orienta ao “sucesso” político dos cinemanovistas como dependente das posições ocupadas no interior de redes, que tomam esta forma por meio de relações acionadas para a mobilização de recursos e que lhes permitiram ter influência junto a aparelhos de Estado. O período prioritário de análise se estende entre os anos de 1961 – em que surge a denominação Cinema Novo – e 1974 – em que é empossado Roberto Farias na presidência da Embrafilme. Em razão de o percurso dos cinemanovistas replicar características de outras elites brasileiras que se inseriram em aparelhos de Estado, o estudo é justificado pela contribuição a investigações sobre a reprodução e a variação dessas características, bem como a dos recursos mobilizáveis, junto a “novas” elites ou agrupamentos que tendem à realização da inserção nesses aparelhos.

Palavras-chave

REDES – INSTITUIÇÕES – ELITES – INTELLECTUAIS – CINEMA

ABSTRACT

The issue studied is the relationship between state and intellectual elites. Specifically, between filmmakers and politics. They are analyzed taking in count the itinerary of members of the “group” Cinema Novo and social relations for mobilization of resources, the extent of multipositionality in social networks. The itinerary is interpreted as taking support the concept of “field” and “peripheral” conditions that limit the role of intellectuals. The “linkage” between cinemanovistas and the State happens in the extent of “intersection of interests.” The mapping of networks, in addition to bibliographical survey, follows up for the analysis of interviews and documents obtained in different collections. Questions are then possession of the relationship between social capital, relations and positions in networks, mobilization of resources, reconversion, and intersection of interests. For the seizure of this issue, the hypothesis of work is oriented to the cinemanovistas’ political “success” as dependent on positions within networks, which have taken this form through relationships driven to the mobilization of resources, which allowed them to influence the apparatus of state. The period of analysis extends between the years of 1961 - in which appears the name Cinema Novo - and 1974 - that Roberto Farias is conducted to the chair of Embrafilme. Because of the cinemanovistas’ itinerary replicates characteristics of other Brazilian elites those operated insertion in apparatus of state, the study is justified by the contribution to research on the reproduction and the variation of these characteristics, as well as the mobilization of resources, found in “new” elites or groups that tend to perform insertion of such apparatus.

Keywords

NETWORKS – INSTITUTIONS – ELITES – INTELLECTUALS – CINEMA

RÉSUMÉ

La question étudiée c'est la relation entre l'Etat et les élites intellectuelles. Plus précisément, entre cinéastes et de la politique. Ils sont analysés en prenant en compte l'itinéraire des membres du "groupe" Cinema Novo et les relations sociales pour la mobilisation des ressources, aussi bien la multipositionnalité dans les réseaux sociaux. L'itinéraire est interprété sur l'appui du concept de "champ" et de conditions "périphériques" qui limitent le rôle des intellectuels. Le "lien" entre cinemanovistas et de l'Etat se produit dans la mesure de "l'intersection des intérêts." La cartographie des réseaux, en plus de l'enquête bibliographique, suivi de l'analyse des entrevues et des documents recueillis dans les différentes collections. Des questions sont ensuite possession de la relation entre le capital social, les relations et les positions dans les réseaux, la mobilisation des ressources, la reconversion, et l'intersection des intérêts. Pour la saisie de cette question, l'hypothèse de travail est orienté au "succès" politique des cinemanovistas comme dépendant des positions au sein de réseaux, qui ont pris cette forme par le biais de relations conduit à la mobilisation de ressources, ce qui leur a permis d'influencer l'appareil d'Etat. La période d'analyse s'étend entre les années 1961 - dans laquelle apparaît le nom Cinema Novo - et 1974 - que Roberto Farias est conduit à la présidence de Embrafilme. En raison de l'itinéraire des cinemanovistas répétant des caractéristiques d'autres élites brésiliennes qui ont tendance à exercer insertion dans les appareils d'Etat, l'étude est justifiée par la contribution à la recherche sur la reproduction et la variation de ces caractéristiques, ainsi que la mobilisation de ressources, aux "nouvelles" élites ou les groupes qui ont tendance à exercer insertion dans ceux appareils.

Mots-clés

RÉSEAUX – INSTITUTIONS – ÉLITES – INTELLECTUELS – CINÉMA

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABCC – Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos

ABI – Associação Brasileira de Imprensa

ABPC – Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos

ABRACI – Associação Brasileira de Cineastas

ACB – Ação Católica Brasileira

ACPB – Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros

AHPI – Arquivo Histórico do Palácio Itamaraty (Rio de Janeiro)

AI – Ato Institucional

AIB – Ação Integralista Brasileira

ANL – Aliança Nacional Libertadora

AP – Ação Popular

APC – Associação Paulista de Cinema

APRA – Aliança Popular Revolucionária Americana

ATG – Acervo Tempo Glauber

AUC – Associação dos Universitários Católicos

CAEL – Centro Acadêmico Eduardo Lustosa

CAIC – Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica

CB – Cinemateca Brasileira

CCB – Cineclube da Bahia

CD – Carlos Diegues

CEC – Centro de Estudos Cinematográficos

CENIMAR – Centro de Informações da Marinha

CEPA – Círculo de Estudos, Pensamento e Ação

CFC – Conselho Federal de Cinema

CLAPS – Centro Latino-Americano de Pesquisa Social

CPC – Centro Popular de Cultura

CPDOC/FGV – Centro de Pesquisa e Documentação / Fundação Getúlio Vargas

CPOR – Centro Preparatório de Oficiais da Reserva

CSC – Centro Sperimentale di Cinematografia

CTI – Comando dos Trabalhadores Intelectuais

DIFILM – Distribuidora de Filmes

DAC – Divisão de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura

DC – Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores

DHBB – Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro

DI-GB – Dissidência Estudantil da Guanabara

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DN – David Neves

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ED – Esquerda Democrática

EGD – Entrevista de Gustavo Dahl ao autor da tese. Rio de Janeiro, 1º / 12 / 2005.

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes S/A

ERF – Entrevista de Roberto Farias ao autor da tese. Rio de Janeiro, 28 / 11 / 2005.

ESG – Escola Superior de Guerra

FIAF – Federação Internacional de Acervos de Filmes

FICC – Federação Internacional dos Cineclubes

FIPRESCI – Fédération Internationale de la Presse Cinématographique

FNFi – Faculdade Nacional de Filosofia

GD – Gustavo Dahl

GEC – Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes

GEICINE – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica

GR – Glauber Rocha

GRAP – Grupo Radical de Ação Popular

ICAIC – Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográfica

IDHEC – Institut de Hautes Études Cinématographiques

INC - Instituto Nacional de Cinema

INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo

INL – Instituto Nacional do Livro

IPM – Inquérito Policial-Militar

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

JCB – Juventude Católica Brasileira

JEC – Juventude Estudantil Católica

JK – Juscelino Kubitschek

JPA – Joaquim Pedro de Andrade

JOC – Juventude Operária Católica

JUC – Juventude Universitária Católica

LH – Leon Hirszman

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MCP – Movimento de Cultura Popular

MEC – Ministério da Educação e Cultura

MIC – Ministério da Indústria e Comércio

MRE – Ministério das Relações Exteriores

MR-8 – Movimento Revolucionário 8 de Outubro

NPS – Nelson Pereira dos Santos

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PC do B – Partido Comunista do Brasil

PCS – Paulo César Saraceni

PNC – Plano Nacional de Cultura

PND – Plano Nacional de Desenvolvimento

PRP – Partido de Representação Popular

PRP – Partido Republicano Paulista

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

PUC-RJ – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

RF – Roberto Farias

SFD – Setor de Filmes Documentários da DPHAN

SNI – Serviço Nacional de Informações

SNIC – Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SUPROD – Superintendência de Produção da Embrafilme

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

UB – Universidade do Brasil

UDN – União Democrática Nacional

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UME – União Metropolitana de Estudantes

UNE – União Nacional de Estudantes

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE TABELAS E FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Tabela 1 – Datas de nascimento e de falecimento dos chanchadeiros, profissão paterna e escolarização..... | 82 |
| Tabela 2 – Datas de nascimento e de falecimento dos cinemanovistas..... | 89 |
| Tabela 3 – Atividade profissional dos pais | 110 |
| Tabela 4 – Variação temporal (em anos) da escolarização sob ditadura de Getúlio Vargas e idade dos cinemanovistas ao fim da mesma, em 1945..... | 124 |
| Tabela 5 – Distribuição dos cinemanovistas por tipo de estabelecimento escolar..... | 183 |
| Tabela 6 – Escolas secundárias, cursos de nível superior e militância estudantil..... | 187 |
| Tabela 7 – Atividade jornalística dos cinemanovistas | 189 |
| Tabela 8 – Participação em cineclubes..... | 194 |
| Tabela 9 – Composição societária da DIFILM no período 1965-1969..... | 239 |
| Tabela 10 – Internacionalização dos espaços de atuação do “grupo” Cinema Novo..... | 258 |
| Tabela 11 – Artigos de críticos representativos com relação ao Cinema Novo em revistas francesas | 289 |
| Tabela 12 – Longas-metragens realizados entre 1961 e 1974 pelo “grupo” Cinema Novo e pelos “marginais” | 317 |
| Figura 1 – Principais relações interpessoais, na década de 60, no espaço do Itamaraty ou entorno | 304 |
| Figura 2 – Principais relações interpessoais no âmbito das associações profissionais e das instituições estatais (1969-1974)..... | 364 |
| Gráfico 1 – Evolução quantitativa da produção de cineastas de cada grupo | 318 |
| Gráfico 2 – Evolução da produção dos cinemanovistas e “marginais” entre 1961 e 1974..... | 319 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| Delimitação do tema e problemática | 17 |
| Hipótese..... | 23 |
| Universo empírico e periodização | 26 |
| Material analisado..... | 26 |
| 1 REVISÃO DE LITERATURA E APORTES TEÓRICOS PARA O ESTUDO DAS RELAÇÕES DO “GRUPO” CINEMA NOVO E O ESTADO..... | 36 |
| 1.1 Cinema e Estado em estudos universitários brasileiros | 37 |
| 1.2 Do “campo” aos “intelectuais” e suas condições “periféricas” | 49 |
| 1.3 Multiposicionalidade e relações pessoais em redes de sociabilidade..... | 63 |
| 2 GÊNESE SOCIAL DO “GRUPO” CINEMA NOVO..... | 74 |
| 2.1 Os cinemanovistas | 89 |
| 2.1.1 Itinerário precursor entre cultura e política: Nelson Pereira dos Santos..... | 93 |
| 2.1.2 Profissionalização na produção e gestão cinematográfica: Roberto Farias..... | 100 |
| 2.1.3 Convívio precoce com os modernistas: Joaquim Pedro de Andrade..... | 102 |
| 2.1.4 Opção profissional pelo cinema relativamente tardia: Paulo César Saraceni..... | 102 |
| 2.1.5 Imbricação entre a militância comunista e a cultural: Leon Hirszman..... | 103 |

| | |
|---|-----|
| 2.1.6 Competência na elaboração de análises e proposições ao mercado do cinema: Gustavo Dahl..... | 104 |
| 2.1.7 Dedicção à internacionalização da atuação do “grupo”: David Neves..... | 105 |
| 2.1.8 Maestria na ativação e vinculação a redes: Glauber Rocha..... | 105 |
| 2.1.9 Uso de noções da antropologia para eufemização de idéias políticas: Carlos “Cacá” Diegues..... | 107 |
| 2.2 Famílias migrantes a capitais brasileiras | 108 |
| 2.3 O espaço geográfico do Rio de Janeiro..... | 122 |
| 3 LEGADO DOS MODERNISTAS E SUAS REDES | 132 |
| 3.1 Do modernismo das revistas ao Chaplin-Club..... | 139 |
| 3.2 Cinema na imbricação entre cultura e política: Salles Gomes e Viany..... | 157 |
| 3.3 O espaço cultural baiano e Walter da Silveira..... | 168 |
| 3.4 Os congressos como espaço de circulação de idéias | 173 |
| 4 SOCIABILIDADE POLÍTICA E ADAPTAÇÃO À DITADURA..... | 180 |
| 4.1 Freqüência a escolas tradicionais..... | 182 |
| 4.2 Da crítica de cinema aos cineclubes..... | 189 |
| 4.3 Os “pólos” de influência católico e comunista | 196 |
| 4.4 Do golpe de Estado de 1964..... | 224 |
| 4.5 A adaptação ao regime como “problema tático”, a CAIC, o Banco Nacional e a DIFILM..... | 231 |
| 4.6 A tomada de posição intelectual..... | 241 |
| 4.7 A violência do regime militar | 245 |
| 5 A INTERNACIONALIZAÇÃO DO ESPAÇO DE ATUAÇÃO DOS CINEMANOVISTAS | 254 |
| 5.1 A internacionalização dos espaços de atuação como objetivo para a entrada no mercado de exibição..... | 261 |
| 5.2 A escolarização em instituições cinematográficas no exterior | 274 |
| 5.3 Festivais e premiações internacionais | 280 |

| | |
|---|-----|
| 5.4 As relações com a crítica cinematográfica..... | 287 |
| 5.5 A diplomacia e o Itamaraty | 299 |
| 6 DO “FIM” DO CINEMA NOVO À DIREÇÃO DA EMBRAFILME..... | 309 |
| 6.1 O “fim” do Cinema Novo..... | 313 |
| 6.2 A problemática da “comunicação” | 323 |
| 6.3 A aproximação aos militares | 332 |
| 6.4 Do INC à Embrafilme..... | 345 |
| 6.5 A inserção na Embrafilme..... | 355 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 371 |
| REFERÊNCIAS | 381 |
| Obras bibliográficas e infográficas | 381 |
| Entrevistas e depoimentos | 394 |
| Fontes documentais | 395 |
| Filmografia dos cinemanovistas, em direção e/ou produção, no período estudado em ordem cronológica | 399 |
| APÊNDICES | 403 |
| ANEXOS..... | 464 |

INTRODUÇÃO

Delimitação do tema e problemática

O cinema sempre estabeleceu relações com a política. No entanto, usualmente essas relações se restringiam àquelas junto a aparelhos de Estado a fim de que fossem atendidas demandas para a manutenção da atividade cinematográfica. Nos anos 60, não obstante, os cineastas passaram a aderir a idéias que visavam intervir na sociedade com o objetivo de transformá-la. Todavia, ao cinema não bastava a adesão àquelas idéias, ele deveria compromissar-se em ser instrumento para a transformação. Para a defesa do “cinema político”, o então jovem e comunista cineasta, Marco Bellochio, relacionava-o à atuação de cineastas brasileiros conhecidos por integrarem o Cinema Novo:

O cinema deve ser político. Ele deve sê-lo em particular no interior de um país subdesenvolvido como o Brasil. O valor do Cinema Novo vem do que diz respeito a essa violenta necessidade, ele serve para modificar a realidade que lhe dá existência. Um cinema político é um cinema que interpreta uma realidade de classe com uma objetividade absoluta, a fim de provocá-la [...]. O neo-realismo foi um movimento que exprimiu uma revolução já terminada quanto a sua fase crucial e vital; o novo cinema brasileiro é mais importante na medida em que pode provocar uma revolução. [...] Para o que diz respeito à produção, o neo-realismo, como os outros movimentos mais recentes, norte-americano e francês, procurou, para sobreviver, liberar-se das estruturas industriais preexistentes, a fim de destruir seu perfil comercial, ao passo que o Cinema Novo procura lançar as bases de uma indústria brasileira que ainda não existe (BELLOCHIO, 1966, p. 43).¹

¹ Doravante todas as traduções são de nossa autoria. Com relação às citações, dada a diversidade de fontes, optamos por utilizar no texto o sistema autor-data para a indicação das obras bibliográficas, ao passo que, no entanto, quando empregadas outras fontes (como entrevistas, documentos de acervo, etc.), fizemos uso, no rodapé, do sistema de notas de referência.

Descartando o que existe de próprio na tomada de posição de Bellocchio, italiano, que punha em disputa o “cinema político” contra concepções em circulação nos mercados cinematográficos de seu país e do francês (os neo-realismos; e o “cinema de autor”, de tendência “a- ou des-politizada”), a valorização do “grupo” Cinema Novo impunha um paradoxo: a mesma cinematografia “incumbida” não só de revolucionar a estética mas de modificar a própria realidade, uma vez que rompia com as estruturas que organizam o “mercado” existente e incipiente, haveria que se obrigar a relacionar-se com o Estado, quer seja o comunista ou o capitalista .

Com efeito, o paradoxo se nos impôs ao outrora jovem aspirante a realizador cinematográfico que, desde o interior do espaço universitário, buscou migrar legitimamente da ciência da comunicação para a ciência política. As problemáticas com as quais nos deparáramos mais e mais se colocaram em termos políticos. Porém, ao início do nosso percurso, já incorporáramos muito do senso comum em circulação tanto em trabalhos jornalísticos como universitários. Elaboraram “uma” representação do Cinema Novo como um movimento liderado por jovens cineastas “de esquerda”. No entanto, parte desses mesmos trabalhos não se furtou em publicar o “apoio” dos cinemanovistas ao regime militar, sem maiores explicações do porquê desse apoio. Não conseguíamos compreender como isso fora possível. Tal incompreensão incentivou-nos à pesquisa.

Para a construção do nosso objeto de estudo, verificamos que os cinemanovistas, com raras exceções, não se vinculavam a nenhum agrupamento tradicional em torno da atividade cinematográfica, fosse ele sindical ou associativista. No entanto, mesmo que não compusessem alguma associação ou sindicato, paulatinamente alcançaram notoriedade junto a integrantes de alto escalão do Estado brasileiro. Constatamos que isto fora facilitado pelo fato de fazerem parte de uma elite. Tal estatuto, apreendemos na medida em que ampliávamos a pesquisa sobre os cineastas em tela, por meio de

indicadores sociais, a posse de capital cultural, os princípios norteadores da produção cinematográfica que propuseram, e a auto-representação, por vezes explicitada, no uso da noção “intelectuais”.

Destarte, dessa constatação partiu a construção de nosso objeto de estudo: as relações entre elites intelectuais e o Estado. Pretendemos com isto oferecer um entendimento do cinema no Brasil que o relacione com a atividade política; mais especificamente com determinados indivíduos, que se tornaram cineastas e que deram origem ao chamado Cinema Novo, às vezes entendido como “movimento”, por outras, como “grupo”. De fato, os cineastas em tela organizaram-se como grupo e mobilizaram-se orientados a ocuparem as posições dominantes no espaço cultural, vislumbrando em medida variada o apoio estatal. Para que isto fosse possível, ocuparam múltiplas posições em redes sociais acionadas para a mobilização de recursos, fossem eles materiais ou simbólicos.

Em tempo, as lutas simbólicas que por aí foram desencadeadas não devem ser confundidas com as relações de poder e os conflitos presentes no mercado dos bens simbólicos, próprios aos artistas e suas atividades. Especificamente, aconteceram. No entanto, não se limitaram a esta especificidade. Ao contrário, tiveram-lhes associadas problemáticas próprias à atividade política, aqui entendida como aquela que, em maior ou menor medida, se orienta à prevalência de suas concepções de mundo sobre o espaço social, e, com isto, à ocupação de determinados espaços institucionais relativos ao Estado. Com efeito, a maioria destes cineastas ao mesmo tempo, ou mesmo antes, dos interesses orientados ao espaço cinematográfico, em alguma medida se ocupavam com as problemáticas políticas com as quais interagiam. No curso do tempo, resultaram percursos sociais pontuados pela interseção de interesses (PÉCAUT, 1990) entre política e cinema. A propósito, eles tiveram êxito tanto no espaço cultural como no

espaço político. Neste, estritamente, entendemos que o êxito esteve relacionado à capacidade de influência sobre decisões estatais.

Por outro lado, paradoxalmente, buscaram a legitimidade cultural ao cinema. Esta legitimidade implicava a adoção de princípios autônomos que denegavam lógicas mercantis. Na prática, acarretava a demarcação de distâncias com relação à produção cinematográfica considerada indigna, de início tendo a chanchada como referência, a qual se sustentou tendo como base um modelo de produção que se manteve relativamente viável até os anos 50. Suficientemente detratada, fato que abordamos em momento mais adequado à seqüência do presente texto. Por sua vez, a demarcação, que pôde dar-se por meio do emprego de noções como “cinema de autor”, foi estabelecida não necessariamente no interior das “fronteiras” do cinema. Ao contrário, incorporaram noções em circulação no espaço político brasileiro – “revolução”, por exemplo – que ao invés de colocarem em contradição sua procura por legitimidade, diferentemente a reforçavam.

Porém, a legitimidade cultural não poderia significar uma desconsideração pelas demandas econômico-financeiras próprias à atividade cinematográfica. Portanto, ao passo que definiram a aproximação a uma “cultura erudita” ou mesmo uma “cultura política” – em recusa, como mencionado, à chanchada, cujos ataques que lhe foram endereçados se equivaleram, em seu repúdio, podemos adotar como referência, ao que Bourdieu (1965, 1996, 1998) definiu, a práticas culturais no espaço social francês, como “cultura bárbara” ou “cultura média”. Não lhes seria possível, ao fim e ao cabo, atuarem de modo dissonante à lógica de quiasma do campo cultural. Por conseguinte, a conservação da legitimidade cultural deu-se na medida em que interagiam com as problemáticas em circulação no mercado dos bens simbólicos.

Com efeito, a legitimidade cultural em si mesma não viabiliza cinematografia. A atividade está em permanente tensão com as referidas lógicas econômicas que a

financiam. Como estas não se realizam de modo autônomo no espaço brasileiro, como efeito do domínio estrangeiro, os produtores locais, de regra, buscam sua viabilidade profissional junto a aparelhos de Estado. Na longa história do cinema no Brasil, fizeram diversas reivindicações a instituições estatais (SIMIS, 1996). Não obstante, especificamente no que se refere aos cineastas-objeto desta tese, melhor que reivindicar, optaram por demarcar espaços de poder no interior de instituições estatais, sem que isto implicasse perda da legitimidade cultural. Para tanto, também tiveram êxito.

Em nossa pesquisa, constatamos que na nova “geração” de cineastas emergente entre os anos 50 e 60 uns lograram maior visibilidade social do que outros, especialmente pela repercussão de seus filmes ou da publicação de artigos em jornais em que foram elaboradas análises críticas sobre a problemática do cinema no Brasil. Entre estes, também constatamos que uns tiveram maior coesão entre si do que outros cineastas de mesma faixa etária. Nosso universo empírico, então, foi o “núcleo duro” do Cinema Novo, isto é, os cinemanovistas que lhe originaram, também concebidos no presente estudo como “grupo” Cinema Novo haja vista a muito questionável presença nele de Roberto Farias, embora esta pensemos que em coerência com as relações, por nós examinadas, que contribuíram para a definição do nosso objeto de estudo. Dele, por conseguinte, fizeram parte nove cineastas: Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, David Neves, Glauber Rocha, Carlos Diegues e Roberto Farias.

Portanto, a estipulação dos integrantes deste núcleo-duro é arbitrária: baseia-se nas relações entre os diferentes participantes do “campo” cinematográfico brasileiro dos anos 60, em especial entre os postulantes à realização de filmes. A despeito da arbitrariedade, no decorrer da pesquisa, tivemos acesso a tese² que delimita o mesmo

² GOMES LISBOA, Fátima Sebastiana. *Un artiste intellectuel: Glauber Rocha et l'utopie du Cinema Novo*. Tese de doutoramento. Université de Toulouse il le Mirail (Ipealt) – déc. 2000, p. 287. (Depositada no Acervo Tempo Glauber).

número e os mesmos cineastas, à exceção de Farias, adotando como parâmetro a apuração das cartas trocadas entre eles. Do que temos em exceção, a inclusão de Farias, no presente trabalho, é justificada pelo itinerário do mesmo em relação ao dos demais cinemanovistas. Mesmo quando não encontramos referências culturais ou políticas que lhe fossem explicitamente associadas, viabilizou iniciativas de natureza econômica ou política dos outros cineastas do “grupo” Cinema Novo, a exemplo da sociedade na DIFILM e da experiência na Embrafilme, respectivamente. Para tanto, foi de suma importância sua ativação de redes e a possibilidade de vinculação dos demais cinemanovistas a elas.

Não obstante, não pretendemos focar a recepção tampouco a análise do conteúdo – ou análise dos discursos – dos filmes elaborados por essa elite cinematográfica. Pretendemos então analisar e compreender as relações por eles estabelecidas entre si e com outros atores sociais relevantes ao nosso estudo, nos espaços sociais em que a participação influenciou para as posições por eles assumidas. O período prioritário para a análise tem início em 1961 (ano em que o “grupo” recebeu a investidura do nome Cinema Novo) findando em 1974 (ano em que Roberto Farias assumiu a presidência da Embrafilme). Prioritário não significa exclusivo. Mesmo porque as práticas que lhes foram possíveis em diferentes espaços de interação em muito se viabilizaram na medida em que se associavam a redes sociais, no sentido pelo qual as define Sawicki (1997, p. 22-9), construídas desde gerações que os antecederam e nas quais ocuparam posições.

Portanto, questionamos a relação entre posse de capitais sociais, relações e posições em redes, mobilização de recursos, reconversões e interseção de interesses. Este questionamento geral implica a elaboração de outras questões específicas:

1. Em que medida a posse de tipos específicos de capitais sociais distinguia os cinemanovistas dos pares contemporâneos e antecessores de tal modo que os cineastas em tela se percebiam ou foram percebidos como intelectuais?
2. Em que medida a interação em espaços de sociabilidade político-cultural possibilitou reconversão de capitais?
3. Em que medida a acumulação de capital político comprometeria a manutenção da legitimidade cultural?

Para buscarmos apreensão a esta problemática, apresentamos a hipótese abaixo.

Hipótese

O “sucesso” político dos cinemanovistas dependeu especificamente das posições que ocuparam no interior de redes sociais, que tomaram esta forma por meio de relações acionadas para a mobilização de recursos e que lhes permitiram ter influência junto a aparelhos de Estado.

Procuramos desdobrá-la:

- a. *Os cinemanovistas acumularam primitivamente capital cultural em maior volume do que os cineastas que lhes antecederam.* Estes, de um modo geral, foram recrutados para a atividade com base em uma relação “prática” com o cinema, isto é, o aprendizado usualmente decorria da experiência empírica. Os cinemanovistas, ao contrário, além de assistirem filmes, prática também comum aos outros, incorporaram experiências eruditas e se escolarizaram em

instituições de elite ou de prestígio. Por outro lado, *com relação a esses antecessores – e a contemporâneos – distinguiram-se pela acumulação de volume de capital de relações, posicionadas em redes sociais bem situadas para a mobilização de recursos orientada ao espaço político.*

- b. *Os espaços no interior dos quais interagiam integravam redes sociais que, em medida variada (quando não relacionadas diretamente a integrantes de instituições estatais), se ligavam fundamentalmente a indivíduos, movimentos ou instituições que, de algum modo, tinham relação com a Igreja Católica e o Partido Comunista. Também se ligavam a indivíduos referenciados às diversas expressões do modernismo brasileiro. Estas redes se estendem entre o espaço nacional e o espaço internacional.*
- c. *A mobilização de recursos possibilitou reconversões na medida em que a conjuntura punha em circulação problemáticas políticas ante as quais os militantes deveriam posicionar-se ou disputar sentidos para a sua definição, como aqueles relativos à noção de nacionalismo. No espaço nacional, em um primeiro momento, para os cinemanovistas isto pode ter representado a conservação da legitimidade cultural (ou a própria investidura da legitimidade cultural), uma vez que os objetos e objetivos da “cultura” se interseccionavam com os da política. No espaço internacional, em um segundo momento às vezes sincrônico com o primeiro, pode ter representado a notoriedade advinda com a legitimação internacional, para a qual cineastas e críticos estrangeiros (especialmente aqueles vinculados às revistas *Positif* e *Cahiers du cinéma*) passaram a dar mais importância à política associada ao cinema. Portanto, eles*

encontraram na “proposta” político-cultural dos brasileiros a realização deste intento.

- d. *A conservação da legitimidade cultural foi possível com a posse de capital político em período de ditadura*, na medida em que os temas “políticos” abordados nos filmes de alguma forma satisfizeram elites culturais no período pré-golpe de 1964. Depois deste, e com a paulatina introdução de alegorias nos filmes a fim de burlar a repressão, inviabilizou-se a realização deles no Brasil tampouco – quando realizados – a comunicação com o público. Buscaram então na literatura modernista a conservação da legitimidade cultural, como efeito da própria legitimidade da literatura modernista. Este deslocamento possibilitaria diálogo, não só com o público, mas seu (r)estabelecimento com integrantes do regime influentes.

De um modo mais abrangente, pela articulação da hipótese acima desmembrada, temos a hipótese geral de que a ocupação de posições em – e acionamento de – redes foi condição para a influência junto a espaços institucionais estatais. Por outro lado, o acionamento destas redes foi imprescindível para que lhes fosse possível a superação dos incidentes históricos que tiveram que enfrentar em seu percurso social, especialmente aqueles relacionados ao Golpe de 1964.

Na medida em que verificamos a multiposicionalidade dos cinemanovistas em redes, compreendemos que as modalidades de relações por aí estabelecidas variaram no tempo e no espaço. A linearidade à exposição ou à cronologia dos fatos, que por vezes podemos ensejar, não pretende ocultar o fato da sincronia em muitas situações. A seqüência da exposição, portanto, que respeita certa cronologia linear, surgiu da necessidade da explanação didática acerca do recorte histórico aqui trabalhado.

Ademais, ressaltamos que, ao longo do percurso social dos cineastas em tela, “política” e “cultura” estiveram em permanente combinação, interseção ou superposição, incitando – ou mesmo obrigando – por meio de suas problemáticas a tomada de posição dos cinemanovistas. Por conseqüência, este entendimento está contido na hipótese.

Universo empírico e periodização

O universo empírico prioritário desta pesquisa são as relações do já mencionado “núcleo duro” do Cinema Novo (Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Gustavo Dahl, David Neves e Roberto Farias) com espaços e redes sociais. Estas, pela análise do material empírico, indicaram relevância a fim de que os cineastas obtivessem influência suficiente à ocupação de espaços no interior de instituições estatais. Este “núcleo duro” foi definido no capítulo 2 do presente estudo, em que foram retomados os critérios para a escolha específica dos cineastas acima nomeados. A análise priorizou o período entre 1961 e 1974, em decorrência dos acontecimentos já expostos (respectivamente, denominação ao grupo e posse de Roberto Farias na presidência da Embrafilme).

Material analisado

Para quem lê o presente texto, devemos atentar que não podemos desprezar que nossa pesquisa começou a construir-se em tempo anterior à intenção de investimento na carreira universitária. Muitos filmes foram assistidos e tantos outros textos, lidos, desde o início da juventude. Porém, como dissemos, isso nos trouxe questionamentos a serem respondidos por meio da pesquisa. Fizemos uma leitura das principais obras que

abordam o Cinema Novo – relacionadas nas referências bibliográficas – com o intuito pouco além da obtenção de dados. Somos sabedores que estes possuem racionalizações, idealizações ou reificações, cujas lógicas de produção devem ser compreendidas e respeitadas tendo em conta tempo e espaços em que foram empreendidas. Do que ora tratamos, de modo especial, encontramos nos textos produzidos por Glauber Rocha visando o público externo, isto é, quase todos aqueles que não estivessem “arregimentados” no interior do “grupo”.

Exemplar paradigmático do que estamos a afirmar é o seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*.³ O revisionismo de Rocha pode, em síntese, ser apresentado como golpes de força simbólica contra a chanchada (definida em sua indignidade estatutária para a qual contava o peso do capital cultural), contra o modelo comercial da Vera Cruz (da industrialização – não recusada pelos cinemanovistas, mas redefinida, de modo adaptado ao mercado brasileiro – dos grandes estúdios contra os quais propunha um cinema autoral), e contra o cinema autoral do “estetismo subjetivo”, em que Rocha incluía, com efeito, autores com volume de capital cultural como Mário Peixoto e, depois, principalmente Walter Hugo Khoury. Ou seja, Rocha introduzia a problemática do pertencimento a determinado coletivo, ao que propunha um cinema “revolucionário” de autor. Portanto, ele buscava redefinir as posições no espaço cinematográfico, deslegitimando o havido até então a fim de que o “novo” fosse legitimado, desde que o “novo” fosse o Cinema Novo.

Não obstante, empregamos o estudo das (auto)biografias dos cinemanovistas, as quais foram publicadas na forma de livros, dissertações e teses. Buscamos nesses trabalhos uma aproximação dos indicadores sociais que nos viabilizassem a elaboração da gênese social do grupo e do seu percurso. A riqueza das informações nelas contidas,

³ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

no entanto, nunca pôde ser justificativa para atenuar a vigilância metodológica, a fim de evitar os riscos advindos das referidas racionalizações, idealizações ou reificações.

Avaliamos disto que este material seria insuficiente. Precisariamos de fontes documentais que mais e melhor dessem conta das “articulações” do “grupo”, quer as sejam entre seus integrantes ou outros que lhes foram externos, e que pudessem evidenciar ou ao menos fornecer “pistas” das posições no interior de redes e o acionamento destas para a mobilização de recursos. Neste sentido, procuramos privilegiar a pesquisa documental, especialmente das cartas trocadas entre os cinemanovistas, e entre estes e outros agentes importantes às redes sociais que puderam ser desveladas. A priorização da produção epistolar se deveu porque, nela, são melhor identificados os interesses, táticas, opiniões e posições destes cineastas, pois estes entre si não se constroem ou não são pressionados do mesmo modo que ao se exporem em público. A circulação de cartas também pôde ser critério para a definição do que foi o “núcleo-duro” do Cinema Novo. Esta seria uma tarefa difícil, pois residimos no Rio Grande do Sul, isto é, longe dos principais acervos que permitiriam essas necessárias informações.

No entanto, já podíamos contar com um conjunto de cartas, as quais, em um primeiro momento, possibilitou-nos a leitura de 265 delas escritas por – ou enviadas para – Glauber Rocha. Estas correspondências foram reproduzidas na forma de livro organizado por Ivana Bentes.⁴ A organização destas informações procurava dar conta do mais variado espectro de assuntos com os quais Rocha em alguma medida se envolvera. Embora fossem publicadas muitas cartas que seriam de serventia para o nosso objeto de estudo, compreendemos que muito provavelmente elas também seriam insuficientes para uma apropriação mais acurada sobre o que buscávamos.

⁴ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Sabíamos que estas cartas estavam depositadas no Acervo Tempo Glauber (ATG), onde haveria outras além de diversos tipos de documentos. Portanto, partimos, em um segundo momento, para a realização da pesquisa *in loco*, no acervo, localizado no Rio de Janeiro, onde travamos contato com Lúcia Rocha, mãe de Glauber Rocha, e conhecemos a filha dele, Paloma. Foi-nos possível compulsar documentos, alguns inéditos, que em muito enriqueceram nossas informações.

A frequência ao Acervo Tempo Glauber se deu em paralelo com pesquisa em outro, na capital fluminense. Beneficiou-nos o fato de que a possibilidade de acesso aos dois acontecia em horários diferentes, não coincidentes, facilitando-nos a otimização do tempo de estada naquela cidade. Haja vista a constatação preliminar de intensas relações dos cinemanovistas com produtores culturais estrangeiros, com membros da diplomacia brasileira, e que o “grupo” em alguma medida pôde contar com o apoio do Ministério das Relações Exteriores em diferentes ocasiões, decidimos por compulsar documentos no Arquivo Histórico do Palácio Itamaraty (AHPI), a fim de que lográssemos encontrar de modo mais evidente as possíveis conexões da instituição com redes de pertencimento do “grupo” em tela e que lhes pudessem ter facilitado a inserção no espaço internacional. O levantamento neste acervo, em medida significativa, foi-nos frustrante, pois nele nos deparamos com a falta de documentos e descobrimos pouco além da “hierarquia de legitimidades” (BOURDIEU, 1998) que a instituição conferia a algumas manifestações artísticas em detrimento de outras. Verificamos que a atividade cinematográfica até os anos 60 fora relegada a uma condição marginal com relação às demais, como notoriamente a música. No entanto, conseguimos inventariar o número expressivo de diplomatas pertencentes à família Mello Franco, em sucessivas gerações e por vezes com mais de um agente estatal em uma mesma, constituindo um “clã” no interior da instituição. É importante destacarmos isto, pois a esta família pertencia o cinemanovista do “núcleo duro”, Joaquim Pedro de Andrade. Outrossim, verificamos

que freqüentemente seu pai, Rodrigo Melo Franco de Andrade, dirigente da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), era convidado para eventos culturais realizados no interior do Palácio.

Mais frustrante foi-nos o havido com relação a outros dois acervos. O primeiro foi o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, em que pretendíamos acessar, em vão, documentos relativos à militância de Leon Hirszman no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e à repressão aos cinemanovistas no período imediatamente posterior ao golpe de Estado de 1964. Não logramos obter nem uma coisa nem outra. O segundo, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), cujo acervo é localizado na biblioteca da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Antes da nossa viagem fizéramos uma série de contatos telefônicos com responsáveis por este centro de documentação a fim de que nos fosse agilizada a pesquisa no momento em que estivéssemos no local. Entretanto, em todo período em que nos encontramos na cidade, seus funcionários permaneceram em greve, o que nos inviabilizou o acesso ao interior da biblioteca apesar das gestões que fizemos junto a funcionários não-grevistas, não vinculados ao setor, para que nos fosse possível forma alternativa de entrada ao acervo. A importância devotada à realização da pesquisa no CEC deveu-se em decorrência de nele existirem as transcrições e gravações de Helena Salem, já falecida, para a elaboração das biografias, respectivamente com relação ao suporte de registro, de Nelson Pereira dos Santos e de Leon Hirszman. Com relação à biografia de Santos, não nutríamos grandes preocupações pois, além da quantidade significativa de documentos sobre este cineasta, possuíamos o livro biográfico publicado por Salem. O grande problema seriam informações sobre Hirszman, escassas comparativamente a outros cinemanovistas. Isto poderia ser suprido com a aquisição da biografia de Salem sobre o cineasta. Porém esta, bem como a de Joaquim Pedro de Andrade, elaborada por Ivana Bentes, encontram-se esgotadas. Mesmo sabendo disto,

procuramos as publicações, infrutiferamente, nas mais variadas bibliotecas, livrarias e sebos do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Ao passo que tínhamos muitas informações sobre Andrade, as de Hirszman seriam raras. Este foi um problema adicional advindo com a inexpugnabilidade da biblioteca da ECO, pois nela poderíamos ao menos fotocopiar o conteúdo dos dois livros.

Contudo, satisfatória foi-nos a prospecção levada a cabo no Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV-RJ). Na medida em que constatávamos a intensificação das relações dos cinemanovistas com integrantes do Estado de alto escalão, percebemos que mais proximamente elas se estabeleciam em espaços próximos à Presidência da República, notadamente durante o governo Geisel. Com base nesta constatação, decidimos ter acesso aos documentos do Gabinete da Presidência da República, depositados no CPDOC, a fim de que viessem a lume as possíveis exposições de motivos à indicação de Roberto Farias para a presidência da Embrafilme e à proposição do Plano Nacional de Cultura (PNC), política pública que formalizou questões problematizadas pelos cinemanovistas e que representa, pelas evidências nela contidas, a interseção de interesses entre o governo militar e os cineastas em tela combinada em versões à noção de nacionalismo. À exceção de documento que traria uma descrição da pessoa e comentários sobre Roberto Farias, provavelmente elaborados pelo Serviço Nacional de Informações (SNI), “desaparecido” da seqüência de documentos microfilmados com a qual trabalhamos, quanto aos demais obtivemos informações que nos foram úteis. Aí portanto, os objetivos inicialmente estipulados para nosso trabalho foram contemplados, ao menos parcialmente.

Uma vez tendo sido feito acercamento das concepções culturais difundidas a partir do Gabinete, restava-nos indagar aos integrantes do “grupo” que ocuparam cargos na Embrafilme sobre informações mais acuradas acerca das relações dos mesmos com integrantes do regime militar ou com outras posicionadas em redes de influência. Por

consequente, ainda no Rio de Janeiro, realizamos entrevistas aprofundadas com Gustavo Dahl, no gabinete da presidência da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), e de Roberto Farias, em sua residência (APÊNDICES A e B). A justificativa para as mesmas se deveu também ao fato de que os dois efetivamente ocuparam cargos em instituições estatais e, paradoxalmente, não foram contemplados por biografias que procurassem dar conta de seus percursos sociais. Além destas entrevistas, obtivemos, por telefone, algumas informações adicionais de Paulo César Saraceni que não foram contempladas em sua autobiografia (Este recurso também foi adotado com Germano Machado – do Centro de Estudos, Pensamento e Ação, de Salvador, organização em que participou Glauber Rocha –, com quem também trocamos cartas).

Sabíamos que haviam sido importantes para a mobilização de recursos as relações estabelecidas com integrantes de publicações de prestígio nacionais e estrangeiras. Em São Paulo, foram pesquisadas as coleções das publicações francesas *Cahiers du cinéma* e *Positif*, depositadas na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, tendo sido doadas pela Cinemateca Brasileira. O objetivo foi verificar os possíveis usos do Cinema Novo pela crítica estrangeira, e os possíveis usos desta pelos cinemanovistas (não tanto pelos discursos em si, mas pelas relações interpessoais que poderiam esclarecer). Estas revistas, que eram o grande foro do cinema internacional, foram cotejadas àquelas que eram o grande foro dos mediadores político-culturais no país, a *Revista Civilização Brasileira* e *Filme Cultura*, órgão oficial do Instituto Nacional de Cinema (INC). Isto com o intuito de verificar possíveis discursos afins ou dissonantes entre a dimensão nacional e a internacional, que pudessem revelar os seus usos por uns e outros, e também os golpes de força simbólica orientados aos produtores culturais brasileiros. Este último objetivo também foi-nos atingido parcialmente. A coleção da *Revista Civilização Brasileira* está depositada na biblioteca do Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, e a da revista *Filme Cultura*, na biblioteca central da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Além disto, retrabalhamos entrevistas, publicadas em outras obras, e buscamos informações em fontes jornalísticas, dissertações e teses,⁵ e bases eletrônicas de dados. Em suma, combinamos para a análise, fundamentalmente, estudo das biografias, entrevistas e pesquisa documental. O estudo biográfico emerge, por conseguinte, como estratégia inicial de pesquisa associada ao *corpus* epistolar para a (re)construção dos percursos sociais dos protagonistas estudados.

Quando ainda disponíveis cineastas vivos, os contornos para obtenção de dados biográficos são apropriados, pois visam integrar o estudo do indivíduo em processos coletivos, valendo-se do sujeito como informante principal de seu itinerário com base em informações factuais (datas, lugares e condições) e reflexões sobre determinados acontecimentos e suas implicações, tomando-se em conta, para a estipulação do que e quem será entrevistado, fenômenos identificáveis e comparáveis (PENEFF, 1994, p. 25-31).

Não obstante, por outro lado, na medida em que aportamos que os cinemanovistas freqüentaram determinados espaços sociais, entre os quais, institucionalizados, há que atentarmos para as “biografias de instituição”, que surgem da objetivação do encontro desses indivíduos detentores de uma identidade social, e de “uma instituição que é ela mesma produtora de categorias identitárias” (AGRIKOLIANSKY, 1994, p. 94).

⁵ Como exemplo, em ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (tese de doutoramento). São Paulo (ECA-USP), setembro de 1999; BUENO, Zuleika de Paula. *Bye bye Brasil: a trajetória de Carlos Diegues e do Cinema Brasileiro (1960-1979)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - IFCH-Unicamp, Campinas, 2000. GOMES LISBOA, op. cit. RUBIM, Antônio Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. Tese (Doutoramento) - FFLCH-USP, São Paulo, 1986; SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)* Dissertação (Mestrado) - FFLCH-USP, São Paulo, 2001. YUTA, Edmar Tetsuo. *Glauber Rocha e a formação do Cinema Novo*. Tese (Doutoramento) - FFLCH-USP, São Paulo, 2003.

A partir do exposto, a apresentação dos resultados da pesquisa foi estruturada em seis capítulos:

No capítulo 1, fizemos uma breve discussão de revisão de literatura sobre cinema brasileiro, Cinema Novo e relações com o Estado, afins aos propósitos do presente estudo. Além disto, apresentamos os aportes teóricos, em que se destaca o papel dos intelectuais na sociedade brasileira com vistas a interlocução direta ou indireta com o Estado.

A gênese social do Cinema Novo foi abordada no capítulo 2. A partir de sua definição como “grupo”, buscamos a determinação de propriedades ou indicadores sociais que possam estar associados a um tipo particular de carreira político-cultural ou de inserção no interior do espaço cultural de relações de força e de sentido.

No capítulo 3, procuramos compreender a importância do modernismo para a existência do “grupo”, especialmente pela problemática da legitimidade cultural do cinema, dinamizada a partir do seu advento. Também por causa das redes sociais, que a partir dele põem em circulação problemáticas político-culturais. Elas servem para revelar a estrutura das relações estáveis e historicamente constituídas que existem entre setores culturais e políticos. Em alguma medida, os cineastas em tela estabeleceram conexões com algumas dessas redes e foram influenciados por suas problemáticas. Diferentemente dos demais capítulos, foi construído basicamente (mas não exclusivamente) por pesquisa em biografias e outras fontes bibliográficas, orientada pelo recorte pretendido à tese, e as interseções de interesses político-culturais da geração de 22, que de modo redefinido se reproduziram na geração dos cinemanovistas.

Tornarmos evidente a “dupla leitura” (SIGAL, 1996) na descrição da sociabilidade política dos cinemanovistas e a adaptação à ditadura foi o objetivo do capítulo 4. Aquela se deu com relação à conjuntura político-cultural associada à

participação em determinados espaços de interação desde os quais se realizou a “dupla leitura” e a futura legitimação política. Pesaram para tanto espaços de imbricação político-cultural (PCB, CEPA, JUC, AP, CPC, cineclubes) com referência aos quais os cinemanovistas esboçaram algum tipo de militância ou de aproximação às tendências políticas e culturais na conjuntura brasileira dos anos 60. Teve impacto nesta o golpe de Estado de 1964, que abriu caminho ao investimento do “grupo” no espaço internacional, algo que já vinha se dando a partir do início dos anos 60.

As modalidades para o estabelecimento de relações do “grupo” Cinema Novo no espaço internacional analisamos no capítulo 5. Contaram para tanto as relações com integrantes de círculos sociais internacionalizados, entre os quais se destacaram instituições e produtores culturais estrangeiros, em especial da crítica européia. Nosso objetivo então foi demonstrar a combinação ou articulação de esforços que viabilizaram esse processo de “internacionalização”.

Enfim, o objetivo do capítulo 6 é a descrição do processo de passagem dos cinemanovistas de uma produção de bens simbólicos contestatária à pretensão de gestão de recursos, que exerceu influência sobre aparelhos de Estado e que culminou com a assunção à direção da Embrafilme. Evidencia a mobilização de recursos com o acionamento de redes integradas por agentes estatais com os quais se relacionavam diretamente. Na conjuntura do início dos anos 70, esses agentes lograram melhores condições para mobilizá-los haja vista a moderação no “tom” dos discursos postos em circulação pelos cinemanovistas, sua legitimação internacional e – muito orientada aos ganhos simbólicos com esta – a interseção de interesses entre os cineastas em tela e o Estado.

1 REVISÃO DE LITERATURA E APORTES TEÓRICOS PARA O ESTUDO DAS RELAÇÕES DO “GRUPO” CINEMA NOVO E O ESTADO

Existem trabalhos que apresentam o Cinema Novo e seu ideário como um novo momento do espaço de relações do cinema brasileiro em que jovens realizadores – não associados a nenhum agrupamento tradicional organizado em torno da atividade – conquistam um estatuto de notoriedade junto a líderes de órgãos decisórios do Estado brasileiro. Análises economicistas concentram-se aos incrementos materiais a partir da organização institucional dos produtores de cinema. Para esses dois enfoques, a gênese política de seus protagonistas e as práticas que empreenderam no interior de redes sociais, para mobilização de seus recursos individuais, a fim de que se proceda a análise política e do processo de recrutamento de elites, é abordada de modo marginal.

O que está em foco é uma elite de produtores, portanto não interessando aqui prioritariamente, como dito, o consumo e o conteúdo dos filmes. Esses produtores, apesar de se lhes destacar o suporte fílmico, produzem primordialmente *idéias*. Por causa delas, acabam por participar de um espaço de relações mais amplo, em que participam professores universitários, críticos, jornalistas, etc., que não se valem diretamente do mesmo suporte, embora sua produção seja relevante para o reconhecimento do mesmo.

1.1 Cinema e Estado em estudos universitários brasileiros

Jean-Claude Bernardet reconhece a existência do que chama uma “historiografia clássica do cinema brasileiro”, elaborada entre os anos 50 e 70, que se esgotou na década de 80. Essa “historiografia elaborou essencialmente uma história de cineastas, de realizadores e de filmes. Outras questões, como o mercado, a legislação, a distribuição, a exibição, o público, eram tratadas alusivamente, freqüentemente a partir de fontes secundárias” (BERNARDET, 1996, p. 9). Esse discurso historiográfico entrou em crise à mesma época da grande crise da produção cinematográfica brasileira. A crise do discurso historiográfico indica, pois, sua limitada capacidade de avaliação do modelo sobre o qual se assentava a produção cinematográfica brasileira, tampouco das relações sociais que dele participavam e o reproduziam.

Por conseqüência, nesta tese evitamos “aderir” à abordagem do primeiro momento historiográfico, “pré-crise”, e àquelas “questões”, que seriam um segundo momento preconizado por Bernardet. Procuramos então outros aportes teóricos, que incorporamos ao estudo. Assim, abordamos tanto os cineastas – associados ao primeiro momento – como o mercado – associado ao segundo. Mas de um modo distinto, ao considerar que tanto os primeiros quanto o segundo afetam-se mutuamente e, portanto, não podem ser analisados autonomamente, como quando se trata do realizador como o “gênio” portador do “dom” autoral, ou quando se trata o mercado “sem rosto”.

E o mercado, aqui, não se refere àquele na acepção exclusivamente econômica. Procuramos abordar a dimensão simbólica contida nas práticas sociais. Por conseqüência, buscamos a explicação das instituições de maneira dessubstanciada, a fim de que se possa efetivamente perceber os atores sociais que de fato as dinamizam. Não obstante, o primeiro momento discursivo, relativo ao “esgotamento”, serviu-nos notadamente como fonte secundária de dados. De fato, quando detectados estudos

relevantes que estabeleçam alguma relação com a política ou o Estado, como percebido em títulos onde se estampa “política estatal”, mesmo que pertençam a esse primeiro momento, foram incorporados ao capítulo. O segundo momento apresenta novos objetos para o estudo do cinema e novos recortes, com os quais mais nos identificamos, nas pesquisas de Ramos (1983) e Simis (1996). Cabe destacar que, nestes dois autores, são poucos os pontos de contato entre as suas abordagens.

Por conseguinte, arrolamos os aportes principais dos estudos presentes nesses dois momentos. Os trabalhos, de um modo geral, tratam do “cinema brasileiro” e suas relações políticas internas, entendidas como aquelas entre os produtores, e externas, entendidas como as que visavam algum tipo de relação com o Estado. Eles abordam as duas dimensões. Embora permitindo uma certa interpretação da realidade, são insuficientes para a contemporaneidade por tratar na maioria das vezes de modo substancializado, pela apriorização ou reificação de categorias ou instituições como Estado, Cinema Novo, Embrafilme etc., sem enfocarem as relações que as construíram, como se fossem entes esvaziados de disputas em torno de conceitos que as forjaram ou as transformaram.

Nossa aproximação inicial ao trabalho de José Mário Ortiz Ramos deu-se pela classificação problemática, suscitando-nos indagações, que identifica duas correntes em conflito, no período entre 1955 e 1960, denominadas por ele “nacionalistas” e “universalistas”. Ao menos para a conjuntura pós-1960, intrigava-nos a constatação da intensidade do cosmopolitismo dos primeiros em comparação aos últimos. Então fazíamos a pergunta acerca da medida em que os “nacionalistas” e os “universalistas” de fato foram uma coisa ou outra. No entanto, não é nosso objetivo discorrermos aqui acerca desta problemática, pois do contrário nos arriscaríamos a perder de vista a

contribuição do autor para o desvelamento do nosso objeto, muito embora voltemos à questão das relações estabelecidas pelos cinemanovistas no estrangeiro no capítulo 5.

Ramos é um dos primeiros pesquisadores a enfatizar as relações que buscamos aprofundar entre cinema e política nacional. Seu estudo apresenta quatro dimensões de análise, pelas quais o autor organizou o seu livro: na primeira, o cinema brasileiro é “cooptado” pelas grandes linhas discursivas da política nacional que constituirão os pólos fundamentais de embates no cinema brasileiro até o golpe de 1964, a saber, o “nacionalista” e o “industrialista-universalista”; na segunda, detectamos o reordenamento do “campo”⁶ após o golpe; na terceira, a preparação de uma política cultural como iniciativa estatal, mas com a presença do debate dos cineastas; e na quarta, os impasses ou os limites de uma política desse tipo frente à diversidade cultural presente no cinema.

Apesar de suas importantes indicações para o nosso trabalho, ao passo que ele constata a existência de “iniciativa estatal” para o fomento da atividade cinematográfica, procuramos examinar em que medida esta iniciativa foi unilateral, isto é, exclusiva de integrantes de instituições estatais. De fato, constatamos que os fundamentos para a elaboração e instituição de políticas culturais vinham sendo trabalhados desde antes do golpe de Estado. A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) é paradigmática: as atividades começaram por Decreto-lei, em 1966, portanto na vigência do regime militar; no entanto, o texto legal foi o produto de negociações e disputas, que deram ensejo a diferentes redações, desde a década de 50. Por conseguinte, a “política” já vinha sendo forjada por diferentes atores sociais, no mais das vezes em conflito.

Ao passo que verificamos, para a elaboração de propostas de fomento à produção cinematográfica, o engendramento de adaptações, acomodações, ajustamentos

⁶ O autor vale-se da noção “campo cinematográfico”, aparentemente derivada da noção de campo de Bourdieu, haja vista constar em suas referências *A economia das trocas simbólicas* (São Paulo: Perspectiva, 1974). Para Ramos (1983, p. 19), o campo corresponde ao “local de interação de forças contrapostas, colocando em luta vertentes ideológicas divergentes [...]”.

ou negociações entre os integrantes de instituições estatais e os cineastas. Isto porque lado a lado existiram interesses que se combinavam. Por exemplo, à época da política de distensão em torno do governo Geisel, buscou-se legitimidade política pela interlocução com intelectuais supostamente em oposição ao regime enquanto que os cinemanovistas buscaram um aprofundamento da intervenção estatal sobre a atividade cinematográfica.

Portanto, não podemos tratar dessas relações em termos de campo, a não ser entre aspas. Pois, tal interseção de interesses não excluía a dependência estrutural e histórica com relação aos detentores do poder político. Tampouco, houve um “campo” a ser ordenado, uma vez que, até os anos 60, a história da produção cinematográfica no Brasil foi caracterizada por ciclos ou fases, ou experiências restritas ou isoladas. Disto, não houve a unificação ou integração do mercado em termos de sua realização como esfera relativamente autônoma de produção.

Entretanto, Ramos emprega as noções de “ideologia” e de “hegemonia” como sendo subjacentes às “articulações entre projetos políticos e projetos estéticos” (1983, p. 158), e leva em conta uma “política dos cineastas” em interação com a ação de lideranças de órgãos estatais a qual conduziria a “redirecionamentos da produção fílmica” (p. 13). Na medida em que esses desdobramentos acarretaram a possibilidade de constituição de uma indústria cultural no setor, não nos limitamos à constatação de uma “ideologia” ou de “hegemonia” que teriam garantido essa ação, isto é, a “política dos cineastas”. A apriorização desta e daquelas esmaece o entendimento acerca do espaço de possibilidades com relação a idéias que disseram respeito tanto ao conteúdo dos filmes como a políticas públicas para o setor. Por aí, a despeito do que o autor nos sugere, tivemos que ir mais além uma vez que constatamos fatores condicionantes para a (re)definição do sentido daquela “ideologia”.

Com efeito, logramos avaliar com a pesquisa que mais importante para esses “redirecionamentos” foi a necessidade de comunicação com o público, que, constatada e

logo aplicada às produções, implicaria a ampliação das receitas e a possibilidade de acumulação de capital econômico. Então, uma necessidade decorrente do processo de legitimação cultural e amadurecimento, leia-se, envelhecimento social, do “grupo” Cinema Novo. Suas escolhas feitas, com o intuito daquela comunicação, encontraram guarida ou receptividade junto a integrantes do regime, demandando temas nacionais ou patrióticos. As opções pela literatura modernista ou temas históricos, como lastro para as suas produções, não se chocavam com aquela demanda, ao passo que não colocavam em risco a legitimidade cultural dos cinemanovistas.

Todavia, as conclusões de Ramos voltam-se mais às conseqüências, aos efeitos resultantes dessas relações, ao passo que procuramos entender também como elas se deram. Por outro lado, com relação a esses efeitos, não podemos ir simplesmente ao encontro do autor na medida em que ele constata uma determinação dos conteúdos dos filmes e da ação dos realizadores em decorrência de políticas intervencionistas estatais. Se nos limitássemos a este ponto de vista, teríamos que aceitar que os cineastas em tela estiveram continuamente em situação de dominação ou passividade com relação ao Estado. A noção de “cooptação”, pelo modo que é empregada por Ramos, serve ao balizamento deste nosso afastamento do autor, pois, ao adotá-la, observa no intervencionismo estatal pós-64 uma “encampação” de idéias que pertenceriam aos cineastas “nacionalistas” (Emprego este que contribui para elidir a compreensão de que os integrantes do regime já faziam uso, muito antes do nascimento dos cinemanovistas, de diferentes versões da noção de nacionalismo). Ao invés de o enfatizado por Ramos, no entanto, mais importante, como mencionamos, foi uma convergência de interesses dinamizada por diferentes fatores condicionantes tanto às lógicas de atuação dos cineastas como às dos integrantes do Estado.

O tema da articulação entre uma “política estatal” e uma “política dos cineastas” é elaborado por Xavier (1985) e Pereira (1985). Ismail Xavier, a exemplo de Ramos, ancora-se no binômio ideologia-hegemonia. Por sua vez, Pereira constata uma ação clientelista, que beneficiaria os integrantes de certas redes sociais: “produtores ou [...] pessoas que tinham maior acesso a ‘certas pessoas’” (1985, p. 59-60).

Xavier postula a análise do cinema brasileiro, mediada pelas transformações sócio-econômicas ocorridas no Brasil, em que pesam a centralidade da televisão nas indústrias culturais, e a adaptação do capitalismo local à ordem internacional. Nesta, detecta, a condição do cinema e da televisão é diversa. Assim, com a hegemonia do veículo eletrônico, é estabelecido “o mecanismo compensatório dos ajustes do aparelho de Estado para implementar políticas culturais nas áreas prejudicadas por tal hegemonia” (XAVIER, 1985, p. 11). A Embrafilme seria a estrutura melhor acabada a esse intento frente às necessidades do “campo cinematográfico”, e cujas inflexões do regime favoreceriam as variações ou tendências estéticas.

Assim, a interpretação do autor para a criação da Embrafilme perpassa por uma política compensatória do Estado para uma expressão artística que, se não protegida pelo Estado da hegemonia de uma mídia concorrente, implicaria sua incapacidade de existir. Ao tratar o problema desta maneira, Xavier aproxima-se do que conclui o estudo de Miceli (1984), que postula a existência de duas vertentes influenciadoras na produção das políticas estatais de cultura: uma “patrimonialista”, portadora de lógicas conservacionistas da produção, do acervo, ou do patrimônio histórico-cultural; e uma “executiva”, propriamente voltada à continuidade das atividades produtoras. Nesta inclui o cinema, embora faça ressalva que, em momentos, ao tratar o Estado de expressão com público declinante nos espaços tradicionais de exibição, fornece ao

cinema tratamento de feição “patrimonialista”, ou seja, de conservação de um tipo ou modo de expressão.

Apesar de os aportes de Xavier e Miceli nos terem sido sugestivos, afastamo-nos deles na medida em que constatamos que a conjuntura abordada por Xavier pressupõe uma indústria cultural nacional consolidada e integrada, o que só ocorre na passagem dos anos 60 aos 70, notadamente com a expansão da televisão e a ampliação do número de emissoras de rádio.⁷ Ao contrário, a gênese e reconhecimento do “grupo” Cinema Novo deu-se em momento muito anterior a esta conjuntura, do início a meados da década de 60. Ademais, verificamos que a partir da conjuntura de consolidação da Embrafilme, em que os cineastas em tela logram maior influência sobre a instituição, ocorre a maior expansão da produção cinematográfica brasileira.

Portanto, a hipótese da “política compensatória” estimulou-nos à pesquisa, pois sugere modalidades de intervenção estatal. No entanto, constatamos que teríamos que levar em conta aquela expansão do mercado haja vista ela ensejar o grau de influência dos cinemanovistas. Isto porque, na medida em que um mercado se amplia, amplia-se a concorrência (BOURDIEU, 1996; 1998). Por conseguinte, nossa constatação levou-nos a descartar aquela hipótese, mesmo que considerássemos as vertentes definidas por Miceli, “patrimonialista” e “executiva”. Pois, com efeito, uma visa a impedir o total declínio de uma expressão cultural; e a outra, a manutenção da atividade. Tanto uma perspectiva como a outra tornam-se “acanhadas” na medida em que verificamos uma expansão mercantil.

Miguel Pereira, da sua parte, por trecho do seu texto, estimulou-nos à pesquisa dos usos sociais de certas noções comuns, como as de nacionalismo, e suas adaptações táticas, que desimpedem reconversões: “Certas bandeiras do cinema brasileiro se

⁷ Sobre a utilização dos meios de comunicação como instrumento da “integração nacional” durante o regime militar, ver WAINBERG, Jacques. *Casa grande e senzala: com antena parabólica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

confundiam com sentimentos dos próprios governos militares que se identificavam com uma perspectiva nacionalista [...]” (PEREIRA, 1985, p. 62). Entretanto, apesar da apriorização de “órgãos” integrantes do Estado, mapeia as vertentes políticas que a eles se relacionavam a partir do cinema. O autor as distingue: uma, influenciada pelos Centros Populares de Cultura (CPC), subordinava os projetos artísticos aos projetos políticos, incorporando uma postura de didatismo – da luta de classes – vulgarizadora da manifestação artística com vistas à expressão mais genuína; outra, notadamente cinemanovista, embora sem abandonar a política como centro temático, fazia da arte uma prática política com vistas à transformação das estruturas dominantes no Brasil, em que os autores, diferentemente dos cepecistas, procuravam “a autonomia criativa e a liberdade de interpretação” (p. 49); por fim, a que encontra a tendência que José Mário Ortiz Ramos chama “universalista”, que assumirá o poder, na perspectiva de sua centralização através da criação de um determinado órgão (o INC), após o golpe de 1964.

Pereira conclui que essas vertentes, por intermédio de suas práticas, se consubstanciaram como grupos em conflito no espaço de relações da atividade cinematográfica nos anos 60. “Mas as coisas foram se estruturando mais ou menos segundo as linhas de pensamento de cada grupo que liderava determinado setor” (PEREIRA, 1985, p. 60). Isto é, as instâncias governamentais, da sua parte, realizariam uma espécie de acomodação seletiva e parcial das distintas posições, objetivando-as na forma de políticas públicas implementadas pelos órgãos do governo.

Com relação à influência dos “universalistas” junto a instâncias estatais pós-1964, nosso estudo nos fez distanciar de Pereira, pois, na medida em que a preponderância dos mesmos sobre mecanismos de poder nessas instâncias pôde ser interpretada como correta até o fim dos anos 60, a partir daí é percebida tensão em razão

do ascenso do “núcleo duro” do Cinema Novo, cujo poder pôde ser bem visível nos anos 70. Registre-se, no entanto, que Pereira (1985, p. 54) reconhece que

[...] para o final da década [de 60], o cinema brasileiro havia adquirido um prestígio internacional indiscutível. [...] principalmente, o grupo do cinema novo, foi se impondo internamente como uma “força política” nova e passou a atuar também na formulação de um projeto que incluía, naturalmente, a participação do Estado.

Portanto, o autor, embora não detalhe o porquê da primazia do grupo em tela, não chega a desconsiderá-lo, assim não se afastando do proposto neste estudo. Ao contrário, é a partir dessa ausência de detalhamento que encontramos via para a construção da nossa pesquisa, aprofundando-nos nas condições para a ascendência dos cinemanovistas por sobre outros cineastas. Nesse caminho, foi-nos possível constatar a importância da multiposicionalidade em redes sociais.

Amâncio (2001), em seu estudo sobre a Embrafilme, entende a constituição desta empresa como consequência “de uma política oficial de convivência com as oposições [...] numa forma de capitalismo de Estado que não excluía os setores da indústria cultural” (p. 123). Prioriza a partir de uma de suas instâncias, a Superintendência de Produção (Suprod) – no período entre 1977 e 1981, a compreensão de seus “mecanismos internos que possibilitaram determinadas posturas administrativas” (p. 13), com vistas a um entendimento mais efetivo da política cinematográfica estatal dos anos 70.

Adotando a noção de “clientela”, o autor caracteriza os cineastas em relação aos recursos estatais de que se beneficiaram. Ele conclui que fora fundamental o “‘apadrinhamento’ por parte de segmentos militares mais sensíveis à questão cultural” (AMÂNCIO, 2001, p. 39) dos quais participavam os coronéis Jarbas Passarinho e Ney Braga, que o sucedeu no MEC. De acordo com Amâncio, eles “lideravam grupos de pressão bastante influentes junto aos órgãos encarregados do planejamento dos recursos

da União. E ambos foram os autores de inúmeras iniciativas na área cultural” (p. 39). Tomar como válidas estas considerações do autor (e nossa pesquisa fez-nos concluir que elas o são), permite-nos supor, ao menos: 1º a existência de relações de patronagem, além das de parentesco e das de amizade; 2º a existência de cisões no meio militar que se estendiam às questões culturais; 3º a existência de algum fator indutor relacionado a Passarinho e/ou Braga que os tornavam “mais sensíveis” às questões culturais. Isto porque, com relação ao fundamento a esta terceira suposição, podemos concordar apenas parcialmente com Amâncio acerca de liderança dos ministros sobre aqueles órgãos por iniciativa deles mesmos, pois mais fácil seria a observação do contrário, haja vista a cinefilia e as relações de amizade de Reis Veloso com os cinemanovistas bem como a sua disposição a apoiar a atividade cinematográfica. Por conseqüência, naquilo que o estudo de Amâncio se limitou, procuramos pesquisar mais além, isto é, as possíveis implicações advindas com as relações de patronagem; os motivos circundantes às cisões militares que beneficiariam as questões culturais; e as possíveis relações, acontecimentos ou idéias que acarretaram maior preocupação de Passarinho e Braga sobre essas questões.

Não obstante, o estudo também possui a virtude de perceber, ao período descrito, a atividade de “empresas de um homem só, sem sede ou aparato de produção, com existência definida a partir do poder de capitalização e de associação de seu responsável” (AMÂNCIO, 2001, p. 14-15). Isto é, ao adotarmos outra terminologia já incorporada ao que tem sido investigado nesta pesquisa, o autor reconhece que os realizadores que lograram maior êxito nos seus empreendimentos foram aqueles que dispunham de maior capacidade de acumulação de capital econômico, e, sobretudo, de capital de relações sociais (este decisivo para aquele). O autor faz menção a relações que mobilizavam recursos por meio de contatos com integrantes do Estado, que incluem os já mencionados ministros Passarinho, Braga e Reis Veloso. Nosso recuo no período

de análise, que se orienta aos anos 60, cotejado à periodização de Amâncio, possibilitou-nos reforçar nossa avaliação da influência dos cinemanovistas junto a instituições estatais. Isto porque conseguimos examinar a manutenção, no curso do tempo, das relações – e da influência dos cineastas – que viabilizavam a mobilização de recursos. Portanto, apesar de o autor ter pesquisado um período diferente do nosso, já um pouco distanciado daquele do nosso recorte temporal, algumas de suas constatações nos indicaram que nosso estudo seguira um caminho correto, especialmente no que se reporta à análise de redes sociais.

Simis (1996) torna claro que as relações entre produtores cinematográficos e o Estado brasileiro já se dão há muito tempo. Para tanto, a autora estuda o período do surgimento do cinema até o ano de 1966, quando o INC “dos militares” começa as suas atividades. A periodização encontra apoio no foco ao Estado centralizador e autoritário. Acarreta a sua definição ora de um “Estado mediador”, ora “regulador”, ou, ainda “interventor”. Da parte dos produtores, relacionavam-se com essas transformações estatais notadamente apresentando-lhe propostas de conteúdo reivindicatório, cuja forma pouco variou no tempo. A abordagem da autora, pondo acento sobre essas reivindicações, implicou a priorização da análise da dimensão econômica (ou dos efeitos sobre essa dimensão), não chegando então a aprofundar-se na riqueza de possibilidades de sua perspectiva para a ação especificamente política, central nos anos 60, e a produção simbólica que lhe deu propulsão.

O “economicismo” da autora é influenciado, supomos, pela apropriação teórica do paradigma da “economia política das comunicações”. De fato, a autora faz referência explícita a Armand Mattelart e Thomas H. Guback, dois dos seus principais autores (e muito voltados para as questões ligadas à atividade cinematográfica). Com efeito, Simis articula a prescrição de Mattelart, que procura realizar “a arqueologia das idéias e a

arqueologia dos fatos”,⁸ pela qual a autora analisa o desencadeamento da atuação dos produtores cinematográficos desde a circulação de dadas idéias. Com relação a estas, ela constata matrizes discursivas, ou lógicas, nos primórdios do cinema brasileiro, e antes mesmo daquilo que ela define como a “emergência de uma consciência cinematográfica nacional” (SIMIS, 1996, p. 27), que terão marcas presentes nas idéias e discursos, décadas mais tarde, dos cinemanovistas, como se percebe em torno de uma das idéias estruturadoras do movimento, o nacionalismo, tendo no cinema o próprio meio por excelência da difusão da ideologia nacionalista. No entanto, a despeito da constatação de matrizes difusoras de ideologia, mesmo aí a autora prioriza o enfoque sobre a realização de objetivos associados à satisfação de demandas de natureza econômica.

Embora reconheçamos a centralização e o autoritarismo históricos do Estado brasileiro, não devemos correr o risco de examiná-lo como monolítico. Como mencionamos, nossa pesquisa leva em conta redes que se estenderam do interior do Estado à sociedade ou, melhor, desta até aquele. Então, mesmo em períodos de ditadura, redes foram acionadas a fim de mobilizarem recursos que beneficiariam certos produtores em detrimento de outros. Portanto, apesar de levarmos em conta a elaboração da autora de fundamentação mais diretamente relacionada a lógicas econômicas, procuramos não nos limitar a esta perspectiva. Na conjuntura dos anos 60, aprofundaram-se problemáticas de natureza política. Em alguns casos, estas foram produzidas pelos próprios integrantes daquelas mesmas redes mencionadas. Por certo, elas produziram em alguma medida opções ou limitações de natureza política, mesmo àqueles que dirigiam o Estado, interferindo nas tomadas de posição. Destarte, procuramos evidenciá-las, pois de fato condicionaram a possibilidade de acionamento de determinadas redes e de mobilização de recursos, cujo efeito verificou-se na realização de interesses dos cineastas por nós enfocados.

⁸ MATTELART, Armand. *Comunicação-mundo* – História das idéias e das estratégias. 2ª ed., Petrópolis: Vozes, 1996, p. 90

O que interessa observar nessas pesquisas inventariadas⁹ é seu fio condutor, ora implícito, mas na maioria dos casos explícito, que é a concepção de “Estado como instituidor de políticas” culturais, em que se encontram aquelas especificamente endereçadas para a realização cinematográfica. O Estado se representa como espaço de mediação, por vezes sem mediadores, isto é, de modo reificado, sem que se leve em conta as características dos atores sociais que dinamizam a possibilidade sempre presente de mutação de suas estruturas. Por outro lado, quando esses são percebidos nas análises, por vezes encarnam o efeito de apriorização havido sob a forma de grupos sociais pré-constituídos, sem haver, em parte significativa dos estudos, a reconstituição dos percursos sociais a partir de determinadas posições sociais, que engendraram determinadas tomadas de posição e, por aí, a constituição desses “grupos”.

1.2 Do “campo” aos “intelectuais” e suas condições “periféricas”

Procuramos neste tópico e no seguinte o arrolamento de aportes teóricos que, na medida em que nossa pesquisa empírica foi levada a cabo, ofereceram força explicativa como apoio às nossas análises. Especialmente neste, procuramos articular a noção de “campo” – tendo em conta o “campo da indústria cultural” – com a de condições “periféricas” que tendem a definir os itinerários dos “cineastas intelectuais”. Esta articulação permite a interpretação sobre dois planos analíticos que se “interconectam” por meio de redes sociais, nas quais se multiposicionaram os cineastas em tela.

⁹ Existem outros trabalhos, sejam ensaios ou teses, que relacionam Cinema Novo com política, sobretudo dedicados ao estudo de Glauber Rocha. Não os incorporamos à revisão haja vista se afastarem de nosso objeto de estudo e/ou de nossa abordagem metodológica. Ver, por exemplo, AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade: ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Embrafilme, 1985; GERBER, Raquel. *O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982; MENDONÇA, Mary Eunice Ramalho de. *História e cinema: cinemanovismo e violência na América Latina (décadas de sessenta e setenta)*. São Paulo, 1995 (Tese de Livre Docência – ECA / USP); VENTURA, Maria Terezinha. *A poética e a política de Glauber Rocha*. São Paulo, 1997 (Tese de doutoramento / USP); YUTA. op. c it.

O estudo da história do cinema brasileiro nos evidencia que a eficácia na constituição de “grupos” organizados para a viabilização da produção de filmes no Brasil tem sido precária. As associações de “produtores” de regra atuaram de modo muito limitado, à exceção de momentos específicos em que estes se organizaram a fim de reivindicarem algum tipo de intervenção estatal sobre o setor. A propósito, ao sentido aqui definido para “produtores”, procuramos dar conta de todos aqueles envolvidos com a produção de filmes. No mais das vezes a liderança aos mesmos coube para os produtores no sentido estrito (os que viabilizam materialmente as produções e mais afeitos às questões de natureza econômica) e os cineastas (diretores ou “autores”), em cuja responsabilidade da realização se agrega a consideração à expressão cultural ou artística ou, mesmo, intelectual. Tanto uns quanto os outros, engajam-se contra a aliança entre exibidores nacionais e distribuidoras estrangeiras, colocando em suspenso, de modo precário, os princípios opostos, com vistas ao ataque a um “inimigo” em comum.

Com efeito, a atividade cinematográfica orienta-se com base em lógicas conflitantes, culturais e econômicas. Em determinadas conjunturas, este conflito tornou-se mais evidente, por vezes mediado pelo Estado. Vislumbram a interlocução com a instituição estatal tanto os produtores mais “inclinados” a uma como a outra lógica. Isto porque a escassez de capitais nacionais no setor limita a atuação dos participantes dos dois pólos. De fato, as condições “periféricas” dos produtores fizeram pesar no interior do próprio “mercado” brasileiro, haja vista este ser historicamente dominado por companhias estrangeiras, notadamente norte-americanas na maior extensão temporal. Não obstante, as condições “periféricas” dos cineastas ora dizem respeito tanto em relação à dependência do Estado como das instâncias e critérios externos de consagração (SIGAL, 1996, p. 42-43), que os fazem dar maior importância ao espaço político.

Estes dois condicionantes básicos implicam limitações à relativa autonomia da produção cultural e, por consequência, à possibilidade de utilização da noção de “campo”.¹⁰ Tomando como referência Bourdieu (1996; 2001, p. 180-181), a formulação conceitual da noção “pressupõe a existência de uma esfera com lógica e princípios de concorrência e hierarquização próprios, o que implica relações entre os recursos sociais dos agentes e as tomadas de posição” (CORADINI, 2003, p. 126). Então, para a incorporação da noção, tal como a propõe Sylvia Sigal, devemos ter em conta que os produtos em circulação no “campo” cultural não necessariamente são elaborados em atendimento a princípios culturais, como o do cinema “autêntico”, em oposição ao do cinema “acadêmico”. São também informados por princípios políticos (cinema de “profundidade ideológica”) e econômicos (cinema que “comunica”).¹¹ O que se exemplifica por meio do evocado no Brasil em dada conjuntura, constata-se recorrentemente nas mais diversas cinematografias, em decorrência das características próprias da produção cinematográfica, participante do que Bourdieu denomina “campo da indústria cultural” em que se verifica maior heteronomia e a circulação de uma “cultura média”:

Fundamentalmente heterônoma, a cultura média é objetivamente definida pelo fato de estar condenada a definir-se em relação à cultura legítima, tanto no âmbito da produção como no da recepção. As investigações originais que podem suceder no sistema da indústria cultural (ou para aí serem importadas) estão sempre limitadas (até poderem contar com um público específico, como no caso do cinema de vanguarda) pelos bloqueios de comunicação que correm o risco de provocar mediante o uso de códigos inacessíveis ao “grande público”. Assim, a arte média só pode renovar suas técnicas e sua temática tomando de empréstimo à cultura erudita [...] os procedimentos mais divulgados dentre aqueles usados há uma ou duas gerações passadas, e “adaptando” os temas e os assuntos mais consagrados ou os mais fáceis de

¹⁰ BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Löic. *Respostas* - por uma antropologia reflexiva. México: Grijalbo, 1995, p. 64: “Em termos analíticos, um campo se pode definir como uma rede ou configuração de relações objetivas entre posições. Estas posições definem-se objetivamente em sua existência e nas determinações que impõem a seus ocupantes, quer sejam agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) - cuja posse implica o acesso aos lucros específicos que estão em jogo dentro do campo - e, por conseguinte, por suas relações objetivas com as demais posições (dominação, subordinação, homologia, etc.). Nas sociedades altamente diferenciadas, o cosmos social está constituído pelo conjunto destes microcosmos sociais relativamente autônomos, espaços de relações objetivas que formam a base de uma lógica e uma necessidade específicas, que são irredutíveis às que regem os demais campos.”

¹¹ A referência aos princípios relacionados encontra-se em ROCHA (1963, p. 144, id., 130, 111, respectivamente).

serem reestruturados segundo as leis tradicionais de composição das artes populares [...] (BOURDIEU, 1998, p. 143).

Neste sentido, os cinemanovistas que se propunham à transformação da “linguagem” cinematográfica, limitaram-se por tais bloqueios de comunicação, tendo que recorrer então aos temas históricos ou aos “clássicos” da literatura brasileira. Por outro lado, tais “concessões” são o resultado do próprio grau de dependência econômico-financeira da atividade cinematográfica. Diferentemente de outras manifestações expressivas – como as das vanguardas em artes plásticas – cujas demandas materiais pouco excedem aquelas associadas à manutenção física de seus protagonistas, a realização cinematográfica exige elevada quantia de capital econômico – custo do celulóide, processamento em laboratórios, equipamento oneroso, manutenção dispendiosa etc. –, ampliada se o país, como o Brasil, for um importador dos insumos básicos de produção.

Portanto, aos cineastas em início da carreira são-lhes exigidas preocupações de natureza econômico-financeira, que engendram lógicas próprias ao campo econômico e as orientadas à política, a fim de que se regulem aspectos diversos associados a esse mercado. Como mencionado, isto é próprio ao campo da indústria cultural, dependente ora do universo da economia, ora daquele da política, com vistas à ampliação de públicos consumidores e à maximização de lucros. A “cultura média” expressada por seus produtos passa a implicar então a elaboração dos conteúdos desde a antecipação e/ou previsão de expectativas daqueles que provavelmente irão consumi-los.

Com relação ao desenvolvimento da técnica cinematográfica, o advento do filme sonoro acarretou a reestruturação do mercado do cinema. Em função disto, na França a partir dos anos 30, produziu-se esforço de codificação à interação dos espectadores com os filmes. Com isto, o cinema se dignificou junto a indivíduos cultivados. Por conseguinte, esta fração escolarizada dos espectadores organizou-se ou inseriu-se em organizações políticas e sindicais (para além dos cineclubes, os quais, muitos, estavam

no campo de influência destas organizações). Ela passou a apostar em “investimentos de representação” por meio destes coletivos, a fim de produzir o reconhecimento estatal da importância do controle do cinema. A elaboração simbólica da competência do espectador, que separa o público de cultura média daquele cultivado, implicou então a distinção sociológica do filme comercial e do filme não-comercial (LEVERATTO, 2003, p. 43-45). Antes disto, a partir dos anos 20, o tipo de investimento na atividade cinematográfica diferenciou-se em consonância à divisão do trabalho cinematográfico pelas funções de “autor”, “produtor” e “distribuidor”. Cada qual desenvolveu controvérsias políticas acerca da indústria cinematográfica. Esta breve história do cinema, que podemos desdobrar em outros recortes, evidencia que ela pode ser interpretada pela tentativa de cada um desses agentes de submeter os outros ao seu próprio interesse (p. 20-21).

O processo histórico de implantação de um “mercado” cinematográfico no Brasil foi relativamente homólogo ao descrito acima para a sociedade francesa, à exceção de que não existia uma indústria nacional tampouco a possibilidade de os participantes do “campo” de concorrerem entre si com base em lógica e princípios que não lhe fossem externos. Portanto, ao abordarmos os cineastas em tela, devemos considerar que não só os dois condicionantes básicos decorrentes das condições “periféricas” determinaram limitação às suas tomadas de posição. Também a heteronomia própria à indústria cultural as limitou. Por conseguinte, procuramos partir do objeto em termos de suas relações em espaços sociais, a fim de caracterizar as múltiplas dependências e lógicas que lhe estão em relação. As relações do “grupo” Cinema Novo deram-se em um mercado de bens simbólicos, no qual o que menos se produziu foram filmes, mas idéias e opiniões mescladas por princípios político-culturais.

São em condições “periféricas” como as acima descritas que os “intelectuais” adquirem maior relevo na sociedade. Neste sentido, os integrantes do “grupo” se percebiam como intelectuais, ou como uma representação intelectual desde o interior da atividade cinematográfica, e instados a participar de um “projeto” de transformação da sociedade. Levando isto em consideração, avaliamos que simultaneamente às lutas simbólicas dos cinemanovistas na especificidade cultural – mesmo que enunciadas em termos políticos – do “campo” cinematográfico, tivemos outras que combinavam o cultural e o político.

Na medida em que examinamos o percurso do “grupo” Cinema Novo, constatamos que as noções e os produtos culturais por ele elaborados combinavam tanto posições estruturais dos produtores quanto a interpretações dos atores políticos acerca dessas produções. Concluímos que esta constatação nos aproximava da proposta metodológica de Sigal, ao estudar os intelectuais argentinos, que combina duas abordagens: além da utilização da noção de “campo”, ela propõe a análise do “itinerário político e ideológico de grupos intelectuais [que] diz respeito muito particularmente à maneira em que os intelectuais geram a relação entre uma situação e um projeto, entre uma profissão e uma vocação” (1996, p. 24). Mais especificamente, Sigal propõe a pesquisa situada sobre dois planos:

o das relações entre campo político e campo cultural de uma parte, o dos intelectuais como atores da outra. Com efeito, os dois planos devem ser distinguidos na medida em que as noções de campo cultural e de intervenção intelectual na política são pertinentes para o essencial a problemáticas diferentes e respondem a interrogações igualmente diferentes (1996, p. 24-25).

A combinação de abordagens de Sigal é de utilidade na medida em que logramos constatar que, subjacente ao emprego de noções em termos políticos, os cinemanovistas estavam disputando posições com outros cineastas, especialmente os produtores de chanchadas e os jovens cineastas “despolitizados”. No entanto, por outro lado, na medida em que se reproduzia a dependência estrutural do “campo” com relação ao

Estado, esta condição “periférica” punha em relevo o seu papel de intelectuais e seus projetos condicionados a determinados contextos ou situações. Esses condicionantes dizem respeito às sucessivas conjunturas políticas, desde o governo de Juscelino Kubitschek até o governo Geisel, e a diversificação das problemáticas postas em circulação neste intervalo de tempo.

Sem perder de vista a existência de especificidades próprias ao “campo” cinematográfico, nosso objeto de estudo está mais nitidamente associado à segunda abordagem propugnada por Sigal, a qual se aproxima à de Daniel Pécaut no estudo dos intelectuais brasileiros. Adotando como período de estudo o intervalo entre as décadas de 20 e de 80, Pécaut opõe-se “à ênfase nas relações entre posição social de origem, destino social e tomadas de posição política” (CORADINI, 2003, p. 126). Confere maior importância à interseção de interesses e a uma “cultura política” específica aos intelectuais que englobaria todo o universo estudado.

Ele procura dar acento à análise das motivações políticas dos intelectuais na sociedade brasileira orientadas à implementação de um “projeto” de modernização e desenvolvimento social mediante o estabelecimento de uma “aliança” entre estes, dispostos para tanto, e o Estado. O autor busca esquadriñar as modalidades que definem os vínculos por aí estabelecidos, em que pesam diversas “redes” estruturadas em maior ou menor medida pelos próprios intelectuais no interior do setor público, que lhes viabilizam a influência ou a obtenção de vantagens junto a instituições estatais. Os argumentos de Pécaut enfocam sucessivas conjunturas políticas das quais ele põe em relevo as idéias de lideranças e grupamentos intelectuais inerentes à “cultura política”.

Interessa-nos destacar da periodização do autor o aprofundamento desse “engajamento”, entre as décadas de 50 e de 60, com a fundação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), pelo qual seus integrantes, tendo como referência a noção de ideologia, tencionaram dar conta de uma explicação acerca da realidade e de um

projeto de transformação, fundado em racionalidade tecnocrática mas também em crenças político-ideológicas. Este fundamento implicaria um “ponto de partida” tendo como tônica uma perspectiva “modernizadora” em função dos “interesses”, em um primeiro momento, da nação, e na seqüência, em um segundo, do “povo”.

Não obstante, mesmo no momento de “radicalização” da militância não podemos perder de vista a importância do Estado. Com efeito, para que os intelectuais fossem efetivamente influentes, seu “projeto” político deveria adaptar-se às transformações no interior das instituições estatais e à medida que as alianças políticas que lhes acedem redefinem prioridades. Este contínuo ajustamento se caracteriza como “interseção de interesses” (PÉCAUT, 1990, p. 21), isto é, “interseção de lógicas de atuação” (CORADINI, 2003, p. 126), na medida em que as elites intelectuais partilham de sentido de missão semelhante a outras elites politicamente atuantes, quer sejam civis ou militares. Por conseguinte, continuamente estratégias coletivas são mobilizadas a fim de que os interesses em jogo sejam assegurados. Esta propensão à atividade política se tem como efeito da precária estruturação do campo cultural, haja vista a limitada presença, no Brasil, de instituições culturais, seja por seu número ou por sua diferenciação, que dêem ensejo à concorrência com vistas a rendimentos materiais e simbólicos.

Tal perspectiva que se aproxima ao verificado por nosso estudo, especificamente ao que reportamos acerca dos cineastas, nos obriga a fazer menção à crítica endereçada ao livro de Pécaut desenvolvida por Sérgio Miceli. Não tratamos de fazer um inventário das fragilidades que ele faz constatar ao estudo de Pécaut, mas daqueles tópicos da crítica que sinalizaram riscos à continuidade do nosso trabalho. De pronto, é necessário que salientemos a atenuação de Miceli com relação a um possível estiolamento nas opções metodológicas e perspectivas de análise de Pécaut. Com efeito, Miceli põe em evidência uma debilidade na contribuição concernente ao “conhecimento perfunctório

da história intelectual brasileira” (2001, p. 380).¹² Argumenta que isto se deveu pela falta de um “lastro empírico” calcado em fontes primárias.

Por certo, procuramos evitar tal “falha”, pois as buscamos, isto é, procuramos nos apoiar especialmente nos documentos compulsados, como discorremos a respeito na discussão do material empírico. Não obstante, uma vez coligidos, compreendemos que não concorreu primordialmente uma rotina funcional para os êxitos dos cineastas que constituem nosso objeto empírico. A propósito, no nosso esquadramento do percurso social dos cinemanovistas, não logramos ratificar como decisivo o peso daquela rotina funcional. Entendemos que a nossa conclusão contrasta, no que a isto diz respeito e em se tratando de possíveis condicionantes à fortuna dos cineastas em tela, àquela história intelectual pela perspectiva adotada por Miceli (1979).

Embora em parte seja possível ponderar em nosso estudo experiências de declínio social sobre as famílias tendo em conta os cinemanovistas, há que se considerar os benefícios que lhes advieram como decorrência de mobilidade ascendente coletiva. Com efeito, isto é notório na migração dos pais dos cinemanovistas para grandes centros urbanos onde, com freqüência, assumiram cargos públicos de prestígio ou progrediram em atividades comerciais.

Outra importante crítica deste sociólogo ao livro de Pécaut reporta-se à “sucessão de posturas identitárias [que] esvazia a credibilidade histórica dos ingredientes políticos da argumentação [...]” (MICELI, 2001, p. 377). Com relação a este tópico, como aportamos, de fato mais concorreram os ajustamentos às constrições doutrinárias e de interesses em interseção, que ao fim e ao cabo implicaram o compartilhamento de identidades comuns. Entretanto, apesar de nos apoiarmos em argumentos de integrantes das redes de relações que procuramos trazer a lume, trabalhamos para evitar o risco de incorporá-los com base em seu valor de face.

¹² Artigo publicado originalmente na coletânea *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*, v. 2, *Sociologia*, (MICELI, Sérgio, org.). São Paulo: Editora Sumaré/ Anpocs/ Capes, 1999, p. 109-145.

Levamos em conta os “elementos extradiscursivos” que também concorreram para as tomadas de posição dos cineastas. Então, consideramos, especificamente nisto tal como propõe Miceli, as posições dos cineastas, as das publicações de prestígio e de outros veículos de difusão de idéias com relação aos mesmos, a conjuntura intelectual e política, e sempre quando possível as condições de recepção daquelas idéias de relevo ou pertinentes ao nosso estudo.

Apesar de nosso objeto dificultar uma incorporação de Miceli na medida em que faz certas opções metodológicas, a constatação do *status* “especial” dos cineastas em tela acarreta tomarmos como referência Christophe Charle. Ao levar em conta os diferentes sentidos em jogo para a definição do “intelectual”, na França, Charle constata a emergência da ambigüidade na dupla ideológica “elite” / “intelectual” desde os anos de 1890. Enquanto que, para o autor, freqüentemente os intelectuais se recusam a serem assimilados a um grupo social, percebem-se com base na diferença com relação a outras elites, às vezes chegando a pretender ser “a única verdadeira elite” (CHARLE, 1990, p. 10): “O ‘intelectual’ aos poucos pôde [...] ser o oposto da ‘elite’ ou sua verdadeira realização” (p. 14).

Com efeito, em medida variável, verificamos essa ambigüidade com relação à sua posição entre os cinemanovistas, especialmente em Glauber Rocha. No entanto, não obstante a referência, os cinemanovistas priorizariam a realização de seus interesses por meio do estabelecimento de múltiplos vínculos, laços que foram recursos que lhes permitiram aumentar sua influência e mobilizar outros recursos, simbólicos especialmente visando atingirem resultados de natureza política e econômica. A mobilização de determinados recursos pôde ser verificada em diferentes conjunturas, especificamente para este estudo naquelas pré-1964; do imediato ou recente pós-golpe seguido da intensificação do processo de internacionalização do “grupo”; e proximamente bem como durante o governo Geisel.

Combinada a tal mobilização, a produção de problemáticas direcionada sobremaneira a espaços de interação intelectual fê-los pretender a elaboração de um “projeto” nacional, o qual implicava o estabelecimento de relações, diretas ou indiretas, com integrantes de aparelhos de Estado, isto é, como efeito das problemáticas relacionadas àquele “projeto”. Por sua vez e como consequência, estas relações puseram em destaque a “interseção de interesses”, sobretudo na conjuntura relativa ao governo Geisel.

Tendo essa interseção em conta, cabe-nos atentar à crítica de Pécaut do emprego ambíguo de Miceli (1979) da noção de interesse. Isto porque, para Pécaut, sua definição deveria ter levado em conta “lógicas cuja coesão não pode ser pressuposta” (1990, p. 21). Elas se referem ao menos a três variáveis diferentes: 1ª a do grupo social de origem, que é individual, reportando-se notadamente à posição na e da família; 2ª a da identificação com uma categoria social particular, que é coletiva, para o nosso universo empírico com a de “cineastas”; ademais, notadamente um “efeito de agregação” tende a apoiar a transição no sentido de comportamentos coletivos, não obstante isto suponha “uma pré-constituição da categoria de intelectual” (p. 20), que se nos relaciona, com efeito, com o que constatamos no nosso estudo sobretudo na conjuntura das lutas simbólicas em torno do CPC, das quais os cinemanovistas participaram; 3ª a da inserção no aparelho estatal, que pode ser tão-somente ocasional, necessariamente não implicando supressão da autonomia ideológica e para a qual concorreram especialmente os altos escalões dos pais de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e, de modo mais restrito, de David Neves.

Na interseção de interesses, por outro lado, também se verificam os meios – e seus efeitos, especialmente na busca de governantes da legitimidade política que empregam noções elaboradas pelos intelectuais – para a atribuição ao Estado de margem de ação que visa a “promover politicamente a cooperação orgânica entre os

diversos segmentos sociais” (CHARLE, 1990, p. 51). Com relação ao nosso universo empírico tal cooperação pôde melhor ser constatada na conjuntura do governo Geisel. Porém, a pesquisa não nos permitiu ir ao encontro de Pécaut no tocante àquela atribuição ter sido “ilimitada”. Inclusive porque se assim a fosse haveria supressão da autonomia ideológica dos cinemanovistas, o que de fato não houve, apesar das adaptações dela orientadas a uma interlocução com integrantes do regime militar ou, no limite, a legitimidade para viabilização de projetos cinematográficos e mesmo para cooptação estatal.

Não obstante, as condições “periféricas” não se fizeram pesar somente das relações com o Estado. Existiram aquelas relativas ao espaço internacional. Existiu determinada correspondência entre posições das elites cinematográficas brasileiras e as de integrantes dos novos cinemas internacionais – especialmente francês e italiano. Os cinemanovistas estabeleceram relação com lógicas de exportação de *expertises* estatais, como princípio da proteção e orientação à cultura pelo Estado francês, decorrente da tensão entre o mercado cinematográfico e a cultura técnica do agente. O “método” cinematográfico francês foi definido e transmitido a fim de valorizar a “personalidade do realizador” em detrimento da *expertise* do produtor. A preterição deste pelo autor seria uma forma de garantia da “qualidade” dos filmes. No limite, isto propiciou ou beneficiou o advento da “política dos autores”.¹³ Esta também foi uma política pública, instaurada por lei de 1957, que definiu o direito do autor e formas estatais de apoio à indústria cinematográfica (LEVERATTO, 2003, 33-34).

Embora os cineastas brasileiros reivindicassem a originalidade – ou “autenticidade”¹⁴ – do “movimento” Cinema Novo, foram muito fortes as referências à produção simbólica estrangeira oriunda dos países centrais. Além disto, as táticas de organização do movimento foram também pautadas de acordo com percepções que os

¹³ Este tema foi abordado no capítulo 5.

¹⁴ Conceito com (re)definições, na história do cinema brasileiro, em relação à noção de nacionalismo.

estrangeiros conservavam sobre o Brasil (como quando definiam e redefiniam a noção de “exotismo” ao conteúdo dos filmes). Essa importância devotada às demandas estrangeiras implicava, mesmo quando os cinemanovistas rejeitavam a cinematografia do norte, que logicamente a tomavam como referência. Destarte, assim se condicionando, desvelavam sua posição de dependência em relação às mesmas, limitação esta esclarecida por Sylvia Sigal para a justificação da noção de “campo” (especificamente, ao considerar o campo cultural na América Latina) combinada a estas condições “periféricas”:

A utilização da noção de campo cultural para o estudo das sociedades latino-americanas só pode ser limitada [...] De modo mais geral, pode-se afirmar que a atividade cultural das sociedades periféricas faz apelo a instâncias exteriores de consagração e interioriza, ao mesmo tempo, critérios externos de valorização. Essas duas dimensões determinam-se reciprocamente: a importância acordada aos centros culturais metropolitanos acentua a fragilidade das hierarquias internas [...]

O reconhecimento dos centros metropolitanos, quer seja para a eles se referir ou rejeitar, é uma condição específica dos campos culturais das sociedades periféricas (SIGAL, 1996, p. 42-3).

Para abordarmos as alianças internacionais, todavia, haveríamos que tomar como ponto de partida o contexto social e a estrutura do Estado – ou o campo do poder de Estado (*field of state power*) (DEZALAY; GARTH, 2002). Consideramos o lugar do cinema em contextos nacionais específicos que estão em relação com o do Brasil, e a dinâmica de exportação e importação da produção simbólica que o sustenta. Ao longo do tempo, a estrutura do campo do poder de Estado se reproduz e se transforma, estabelecendo determinados tipos de relação com o cinema.

A valorização da pessoa do artista e a necessidade de participação cultural justificam o apoio dos poderes públicos à criação cinematográfica representada por personalidades exemplares. Esta figura do autor como modelo ao espectador apaixonado evidentemente é bem perceptível na abordagem dos jovens turcos dos *Cahiers du cinéma* e futuros representantes da Nouvelle Vague (LEVERATTO, 2003, p. 46).

A valorização do cineasta enquanto artista ou intelectual e o ideário do cinema de autor, associados à noção de “qualidade”, mobilizaram subvenções e apoios financeiros por meio da intervenção estatal como fomento à criação cinematográfica

(GIMELLO-MESPLOMB, 2003, p. 95). O papel dos integrantes do espaço cinematográfico exigiu-nos então a análise da combinação das forças internas e externas. Conforme temos verificado, “[a] reprodução da elite local tem sido legitimada e construída através do empréstimo internacional” (DEZALAY; GARTH, 2002, p. 5). A construção da pesquisa, como decorrência, utilizou a atividade cinematográfica, seus protagonistas, e instituições culturais, perpassadas por problemáticas ou interesses políticos, como meio de acesso a lutas locais e estrangeiras. Para tanto, incorporamos a concepção de “estratégias internacionais” (p. 6.). Estas são com frequência desvendadas pelos mecanismos de formação do capital cultural ou escolar (cineclubes, leituras, etc.) e das redes sociais que lhes estabeleceram conexões.

Em síntese, para a análise das estratégias nacionais, enfatizamos os embates internos entre profissionais do setor que legitimaram um tipo de cinema nacional e suas relações estreitas com “agentes político-administrativos” (POLO, 2003, p. 124). Pois, as estratégias dos importadores e exportadores de produção simbólica têm sido moldadas e determinadas por suas posições no interior dos espaços sociais nacionais. Essas estratégias, por sua vez, reconfiguram e redefinem as legitimidades nacionais e as redefinições de Estado. Por exemplo, no Brasil, foi-nos bem provável que a criação da Embrafilme encontre resposta adequada com base na relação entre fenômenos transnacionais e as transformações nacionais, e as “mudanças associadas tanto com o idealismo como as demandas dos negócios globais – com frequência, apresentados em oposição um ao outro” (DEZALAY; GARTH, 2002, p. 11). Salientamos que o idealismo, para o que está em tela, correspondeu à noção de autor (e à idéia de um “cinema brasileiro”), que implicava a reestruturação do mercado cinematográfico.

Dito de outro modo, similarmente à relação do movimento dos direitos humanos com as grandes organizações do capitalismo ocidental, no âmbito do direito, os cinemas novos concorreram como forma expressiva de oposição à cinematografia dominante

norte-americana, viabilizando, ao fim de sua existência e a despeito de sua legitimação político-cultural, o cinema francês novamente como grande negócio.

1.3 Multiposicionalidade e relações pessoais em redes de sociabilidade

A constatação da existência de condições “periféricas” implica a consideração do domínio “central” que as condiciona. A partir de então, tendo em conta a proposta de “análise localizada do político”, de Briquet e Sawicki, o estudo de espaços políticos específicos deve acompanhar-se de “uma reflexão sobre as formas que podem tomar as relações entre o ‘central’ e o ‘periférico’ concebidas sobre o modo da imbricação dos espaços e dos recursos” (BRIQUET; SAWICKI, 1989, p. 6), cuja estruturação se baseia em redes constitutivas da especificidade estudada. “Então, não se trata mais de considerar as políticas públicas nacionais como o produto de uma lógica do Estado, mais ou menos infligido à periferia, mas como o produto da articulação de duas lógicas, tão importantes uma quanto a outra a ter-se em conta *a priori* na análise” (p. 12). Neste sentido, dando continuidade ao arrolamento de aportes teóricos iniciado no tópico anterior, ora procuramos esclarecer o nosso entendimento acerca da noção de rede, fundado prioritariamente em Sawicki (1997) haja vista sua força explicativa em apoio às nossas análises no curso da pesquisa empírica, articulada à multiposicionalidade dos atores sociais e suas relações pessoais.

Frédéric Sawicki, tendo como objetivo o estudo do Partido Socialista na França, privilegia a análise das “múltiplas transações práticas que estabelecem os atores a fim de explicar a existência ou não de certos traços estruturais” (1997, p. 21), tais como o maior ou menor fracasso do nível de adesão partidária dos militantes sindicais de acordo com os períodos e de acordo com os lugares. O autor procura compreender diferentes tipos de rede, definidas como “redes de sociabilidade formal” – relacionadas ao

pertencimento a organizações, associações, etc. – e “redes de sociabilidade informal” – associadas à “inserção em redes de interconhecimento e com frequência por laços de simpatia pessoal” (DURIEZ, SAWICKI, 2003, p. 37) característicos das relações de amizade e familiares. Essas redes “sobrepõem-se freqüentemente. O colega de trabalho pode ser um cunhado, um amigo de longa data ou aquele com quem se pratica um esporte” (p. 28). Sendo assim, para estudar essas redes, Sawicki apóia-se conceitualmente em Alain Degenne, para quem as redes não são entendidas como

cadeias de relações inter-individuais – que não são mais que manifestações particulares – mas como **o conjunto dos “círculos sociais” pré-constituídos e mais ou menos estruturados ao qual pertence um indivíduo** (família, localidade, local de trabalho, pertencimento a uma administração, uma nação, etc.). Em conseqüência, “as redes mais complexas, à escala de uma instituição, de uma localidade ou de uma comunidade [...] se definem por um traço pertinente no interior do conjunto de todos os círculos sociais que tem a ver com a questão estudada” e pela forma de sua articulação.¹⁵ (BRIQUET; SAWICKI, 1989, p. 10; grifos nossos).

Por conseguinte, o estudo das redes favorece a compreensão acerca do estabelecimento da dominação de certos grupos em detrimento de outros e das “trajetórias que conduzem à ocupação das posições dirigentes ao relacionar estas trajetórias ao contexto sócio-político no interior do qual elas são constituídas” (SAWICKI, 1997, p. 23). Para o nosso universo empírico, melhor nos esclarece sobre a ocupação dos cineastas em tela de posições dirigentes ou de influência com relação às ocupadas por outros cineastas no curto período de cerca de uma década. Por outro lado, a constatação de Sawicki da capacidade de atração de “um partido ou um líder” (1997, p. 23) com relação a alguns “grupos” é limitada ou condicionada pela “existência de redes historicamente consolidadas” (p. 24).

Com efeito, concluímos que a gênese do Cinema Novo e o percurso social de seus integrantes foram favorecidos pela existência dessas redes consolidadas na história social dos produtores culturais ou, de modo mais abrangente, intelectuais brasileiros, as quais não puderam ser acionadas por outros cineastas haja vista dependerem de posição

¹⁵ DEGENNE (1986, p. 297).

social e posse de capital cultural de que não podiam contar, por exemplo, os produtores de chanchadas. Destarte, caso fosse possível adoção de uma lógica puramente mercantil, o maior número de espectadores a seus filmes do que aos dos cinemanovistas teria lhes garantido maior influência do que a destes junto a instituições estatais, no entanto isto não se deu. Com efeito, ao evidenciarmos as redes, conseguimos esclarecer “a estrutura das relações estáveis e historicamente constituídas que existem entre setores sociais separados (político, sindical, econômico, familiar, religioso...)” (SAWICKI, 1997, p. 24). Portanto, cada relação é limitada pela forma dessa rede. Verificamos que na geração dos modernistas já se produziam condições sociais para que a gênese dos cinemanovistas incluísse problemáticas propriamente culturais orientadas à produção cinematográfica. Similarmente, a partir destas os movimentos culturais paulatinamente engendraram a polarização entre católicos e comunistas que se conservaria nos anos 60, década em que se observou atuação mais intensa dos cineastas em espaços de interação relacionados a estes pólos, notadamente cineclubes. Ou seja,

[...] a existência de redes [...] na manifestação de relações historicamente consolidadas entre grupos ou organizações [...] não [é] unicamente o resultado da ação voluntarista dos atores políticos; seu desenvolvimento e sua ativação aparecem limitados por uma estrutura historicamente objetivada no interior das instituições e no interior das regras. (SAWICKI, 1997, p. 25).

De fato, constatamos no nosso estudo que esta limitação estrutural não submeteu apenas a “ação” dos cineastas, mas os fez também anteciparem-na bem como anteciparem suas tomadas de posição. Portanto, “atentar às redes em que se inserem os atores políticos volta então a integrar na análise sua multiposicionalidade e a pluralidade dos modos de relações e das formas de interesses [...]” (SAWICKI, 1997, p. 27). Aquela visão do mundo social pode ser afetada por diferentes acontecimentos de ordem histórica ou de contexto, bem como pela condição de cada cineasta, isto é, a posse e a possibilidade de mobilização de espécies de capital ou recursos.

Ao encontro de Sawicki, as conclusões de H  l  ne Duriez, em seu estudo sobre as redes da “esquerda movimentista” de Lille, detalham o papel dos atores que realizam a articula  o entre os grupos. Dentre eles, encontra-se o “mestre de redes” (*ma  tre de réseaux*), cujo “engajamento se caracteriza por sua intensidade e sua diversidade” (DURIEZ, 2004, p. 181), participando de círculos sociais de diferente natureza (sindical, associativa, partidária, etc.), o que lhe permite vincular e ativar redes variadas. Ao mesmo tempo, ele    um “estrategista que se vale de seus saberes [...] e se torna capaz de produzir um discurso dialético construído e generalista que vincula as causas nas quais ele se engaja e que valoriza seus grupos de pertencimento” (p. 181). Para que isso seja possível, ele disp  o de recursos que, comparativamente, os diferencia de outros atores menos dotados deles (competência profissional, disponibilidade, etc.). Muito embora a existência desses recursos e da multiposicionalidade, no que diz respeito ao nosso universo empírico, seja usualmente referida a Glauber Rocha, a maioria dos cinemanovistas participou em redes em medida variada de intensidade e de diversidade. Mesmo que se possa vir a colocar em d  vida um seu possível *status* de “mestre de redes”, não podemos negar que tiveram, em compara  o a outros cineastas, participa  o diferenciada na vincula  o e na ativa  o dessas redes.

Em cada caso, a multiposicionalidade do ator contribui para auferir credibilidade a seu grupo de pertencimento (inicial, principal, afixado, e/ou percebido como tal), a render-lhe visibilidade, e a fazer aproveitar a mobiliza  o reunida dos recursos do grupo em questão (notoriedade, meios materiais e humanos, etc.) (DURIEZ, 2004, p. 192).

Ademais, a apropria  o global da no  o de nacionalismo, assimilada ao mesmo tempo por pólos políticos antagônicos, só foi possível porque ela fora o produto de “retóricas institucionais de consenso” (IHL, 2002, p. 139). A perenidade destas dependeu de agentes de exemplaridade, que o são pelas motiva  es, crédito narrativo e posi  o institucional, e que “regulam o espaço das reputa  es sociais, quer sejam individuais ou coletivas” (p. 139). Para tanto, concorreriam os mais diferentes suportes

didáticos (manuais escolares, comemorações, campanha de imprensa, etc.). Por aí, noutros termos, o “discurso dialético” colocado em circulação por mestres de redes contribuiu à perenidade dessas retóricas de consenso. Neste sentido, as noções nacionalistas se impuseram no espaço social brasileiro desde ao menos a década de 20, com os modernistas. Especialmente a partir dos anos 50, foram cotejadas aos possíveis sentidos em torno das noções do “popular”. Ao fim desta década, na última fase do ISEB, receberam o cotejo das concepções marxistas-revolucionárias. A tal ponto que o tema “revolução”, sobretudo para aqueles agentes que participavam dos mais diversos espaços de engajamento, foi constituído como retórica de consenso. Para isto, contribuíram, notadamente, jornais de organizações e de partidos (*O Metropolitano*, *Fundamentos*, etc.), publicações de fácil aquisição, como as edições de bolso da editora *Civilização Brasileira*, e outras tecnologias de construção e de expressão coletiva (Teatro de Arena, cineclubes, etc.).

No entanto, tal retórica de consenso foi engendrada fundamentalmente por princípios de natureza política, que tiveram sua difusão ampliada pela contínua redefinição do que deveria ser o “povo” e a “nação”. Neste momento, os cinemanovistas, tentaram naqueles espaços mesclar a tais noções princípios mais propriamente culturais; tentativa malograda, apesar de que o espaço internacional vinha a incorporar a “revolução”, por meio de diferentes usos, dependendo do coletivo que a usava: variava num *continuum* de lógicas políticas (*Positif*) a culturais (*Cahiers du cinéma*). Com efeito, foi nesse espaço internacional que os cinemanovistas buscariam agentes de exemplaridade para a sua legitimação com base em princípios culturais. Isto aconteceu em parte por meio da incorporação da noção de “autor”, que assimilaria a de “revolução”, opondo-se às lógicas mercantis.¹⁶

¹⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 14: “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 autor é um substantivo totalizante” (itálicos de Rocha).

Para além das diferenças individuais entre os cinemanovistas, então existiram fundamentos sociais e culturais comuns que os uniu. Encontraram, pois, esta “união” nas referidas matrizes coletivas que constituíram a “cultura nacional”, notadamente a cultura produzida por intelectuais e que teve nos intelectuais os mediadores – ou porta-vozes – para a construção da “identidade nacional”. A politização com base nestas foi possível pela multiplicação de tecnologias de construção e de expressão coletiva (imprensa partidária, manifestações patrióticas, obras políticas e de literatura, etc.) e por espaços de socialização.

A articulação a essas noções e ao proferimento de outros discursos em diferentes suportes, para além da singularidade dos percursos individuais, implicou, não obstante, regularidades, trajetos-tipo (FILLIEULE; MAYER, 2001, p. 23). Com efeito, ao passo que os cinemanovistas difundiram pluralidade de concepções que convergiram ao fortalecimento do “grupo”, reproduziram certas regularidades que, se talvez não pudessem configurar trajetos-tipo, repetiam certos padrões de socialização encontrados nas elites culturais que os antecederam: engajamento ou estabelecimento de relações desde o ambiente escolar, vinculação a espaços de imbricação de problemáticas político-culturais, etc. No limite, tais regularidades implicaram, para a esquematização da descrição, a taxonomia que destacamos dos dois pólos de engajamento, um católico e um comunista, os quais foram também perpassados por aquela imbricação.

Haja vista o fato de os cineastas em tela terem êxito político, sem perderem legitimidade cultural, foi-nos necessária a verificação do modo pelo qual se processou a reconversão do capital cultural por eles acumulado a algum tipo específico que lhes permitia não só a vitória nas contendas simbólicas, mas também a ocupação de posições de poder no interior de instituições estatais. No caso do “grupo” Cinema Novo, recursos pessoais foram passíveis de transferências em benefício do coletivo, e vice-versa. Como percebemos no itinerário dos seus integrantes e a atuação deles nos referidos espaços de

imbricação político-cultural (CPC, AP, CEPA, PCB, etc.), sua rentabilidade foi-nos compreendida em referência a espaços de concorrência e conjuntura determinada.

Por outro lado, o itinerário dos cinemanovistas misturou-se ao acesso a aparelhos de Estado por meio de relações interpessoais, especialmente familiares, a agentes estatais que ocupavam posições de prestígio no interior do governo, à época da nomeação de Roberto Farias à presidência da Embrafilme. Neste sentido, foi-nos paradigmático o caso de Carlos Diegues, filho de Manuel Diegues Jr., secretário do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do MEC, que executava as políticas públicas do setor junto aos ministros Ney Braga e Jarbas Passarinho e que tinha forte influência sobre os mesmos.

Portanto, foi necessário o estabelecimento de relações pessoais a fim de que recursos fossem mobilizados. Marcos Otávio Bezerra destaca, de seus estudos sobre a corrupção (1995) e sobre a atuação dos parlamentares para liberação de recursos federais (1999), que o recurso aos “padrões pessoais de relacionamento tem constituído, na sociedade brasileira, uma estratégia socialmente aceita através da qual pessoas e grupos privados e públicos procuram alcançar objetivos que se encontram situados, por exemplo, no plano das relações formais” (1995, p. 39). O autor distingue três tipos de relações pessoais que encontram apoio nas informações obtidas em nossa pesquisa: de parentesco; de amizade e; de patronagem.

O recurso a parentes não se restringe à ocupação de cargos, sejam eles existentes ou criados a fim de favorecê-los, também e primeiramente se associa às “oportunidades que se tem ou que são criadas para que se atenda aos interesses dos parentes que conservam, inclusive, uma expectativa quanto a benefícios que podem ser obtidos pelo fato de se ter uma pessoa próxima ocupando um cargo público” (BEZERRA, 1995, p. 40). Com efeito, especialmente esta modalidade foi mobilizada pelos cinemanovistas, sobretudo com base nos vínculos existentes entre eles e Manuel Diegues Jr. Não

obstante, aqueles pareciam submetidos a uma racionalidade técnico-burocrática,¹⁷ que, enquanto aparência, pouco permitia evidenciar tais relações de parentesco para além de circuitos sociais específicos, notadamente próximos à atividade cinematográfica. Podemos supor, com base nos dados apurados, que o Conselho Federal de Cultura (CFC) contribuiu para o “ocultamento” das relações de parentesco a partir da própria estrutura do MEC, muito embora fosse composto por pessoas próximas aos cinemanovistas.

A transposição de relações no interior das estruturas formais – MEC e CFC – foi verificada também nas relações de amizade. Ao passo que as relações de parentesco são hierarquizadas, nas de amizade há a voluntariedade recíproca e vínculos estabelecidos livremente. Entretanto, com base em estudo de Pitt-Rivers,¹⁸ Bezerra atenta para a atribuição “à amizade o *status* de uma instituição social [em] que as relações de amizade coexistem e freqüentemente perpassam as ‘estruturas formais’ da sociedade [isto é], quando sobreposta às relações formais, produz modificações no modo como estas ‘estruturas formais’ operam” (1995, p. 42). Com efeito, a relação de amizade de Ricardo Cravo Albin, presidente do Instituto Nacional de Cinema (INC), com os cinemanovistas em conjuntura política em princípio desfavorável, a do governo Médici, faz-nos concluir que ela fornecia condições àquelas “transformações estruturais”, tendo como maior limitação para o seu pleno desenvolvimento a própria conjuntura política.

Contribui para tanto o fato de as pessoas com vínculos se perceberem como iguais, formando “uma espécie de contrato informal estabelecido voluntariamente” (1995, p. 42) para trocar bens e serviços reciprocamente. Esta parceria voluntária para auxílio mútuo é um componente obrigatório na definição da amizade que acarreta

¹⁷ Este tipo de racionalidade implica impessoalidade, o que conflita com os “padrões pessoais de relacionamento” constituídos na sociedade brasileira. Estes, ao contrário, tendem a ser valorados negativamente somente na medida em que as pessoas que fazem juízo de valor sobre o favorecimento estejam afastadas daquelas relações que o engendraram, isto é, pela proximidade social.

¹⁸ PITT-RIVERS, Julian. *Friendship and authority*. The people of Sierra. 2. ed., Chicago: Chicago Univ. Press, 1971.

obrigações que lhe subjazem entre as partes envolvidas. Mesmo com essas obrigações, as relações também se estabelecem com base em uma “dimensão moral”.

Mesmo no seio das máquinas políticas, quando a orientação pragmática e oportunista da relação é mais claramente aparente, a personalização da relação política implica que seja formulado no idioma da amizade e ritualizado sob o aspecto de um vínculo afetivo entre pessoas solidárias (BRIQUET, 1999, p. 7).

Ainda com relação a esse vínculo e o seu surgimento e duração, Bezerra nota “que a relação não se encerra com a retribuição do favor, ou seja, ela tem uma duração que excede à transação; são, por assim dizer, intrínsecas às relações de amizade” (1995, p. 43). Todavia, no nosso estudo procuramos atentar primordialmente para a existência de tais relações e não tanto no que pôde ter influído para que elas se dessem ou se desenvolvessem, isto é, enfocamos prioritariamente o fato de que elas existiram e não tanto as condições que as engendraram. Em tempo, não obstante, a extensão da rede de amizades e o grau de influência dos amigos que nelas estão posicionados podem contribuir efetivamente para que uma pessoa seja mais influente. Por meio delas, é possível a aquisição de informações e acesso a “outras pessoas e a outros recursos desejados” (p. 43). De fato, as redes individuais de amizade dos cinemanovistas tornaram-se coletivas, no que se referem a estes, por meio de uma “combinação” na medida em que os integrantes do “núcleo-duro” conheciam os amigos uns dos outros.

Em menor medida do que as acima descritas, verificamos as relações de patronagem. No que lhes diz respeito, Bezerra (1999, p. 14) constata que as relações de patronagem e clientelismo

se caracterizam especialmente por serem relações do tipo assimétricas, isto é, são estabelecidas entre pessoas (patrão e cliente) que não possuem o mesmo poder (econômico e político), prestígio e *status*. Além disso, ela se distingue por ser uma relação do tipo pessoal (em que predominam os contatos face a face), pela troca de serviços e bens materiais e imateriais (gentileza, deferência, lealdade e proteção) entre os parceiros e pelo seu conteúdo moral (que remete frequentemente à honra dos parceiros).

Nessas relações de patronagem, entretanto, não podemos desconsiderar uma forma híbrida definida por Briquet como “amizade clientelista”, para a qual o “voltar-se sobre as funções legitimadoras das representações culturais é nestas condições a única maneira para dar[-lhe] conta [...]” (BRIQUET, 1999, p. 9). Neste sentido, podemos supor com base nas fontes apuradas que não podemos desconsiderar a possibilidade da amizade clientelista estabelecida entre os cinemanovistas, especialmente Nelson Pereira dos Santos, e o ministro do planejamento no regime militar, Reis Veloso. As representações associadas ao “grupo”, notadamente as originadas no espaço internacional, e sua redefinição do nacionalismo em sentidos afins aos dos militares, tornou possível a mobilização da “amizade” como recurso para a satisfação de demandas junto a aparelhos de Estado.

Por outro lado, na medida em que compreendemos outras relações como sendo de patronagem – por exemplo, as estabelecidas com os ministros da educação e cultura, Jarbas Passarinho e Ney Braga – devemos levar em conta os vínculos diretos entre os cineastas em tela e ocupantes de cargos que lhes asseguravam o acesso a determinados recursos, públicos ou não. Ademais, pessoas com vínculos entre relações pessoais podem exercer influência coletiva em certos domínios sociais. Com efeito, para o nosso universo empírico, supomos a existência delas em medida variada de acordo com conjunturas específicas. Por certo, não estamos esquecendo o pressuposto da assimetria das posições das pessoas envolvidas nas relações de patronagem. De um lado temos o “patrão”, pólo poderoso, e do outro, um “cliente”, pólo que se submete a ele: “[o] clientelismo é geralmente definido como uma relação personalizada entre desiguais, permitindo a satisfação pragmática dos interesses distintos dos parceiros” (BRIQUET, 1999, p. 7).

A desigualdade de poder que existe entre [estas relações] pode repousar em distinções econômicas, *status*, prestígio ou acesso a recursos. Como na relação de amizade, a patronagem inclui uma série de trocas de bens e serviços entre os parceiros da relação, com a ressalva, porém, de que estes bens e serviços são de naturezas distintas. O cliente pode estar, por exemplo,

interessado em obter trabalho, terra, cuidados médicos, escola, créditos ou proteção, e o patrão, por sua vez, pode estar procurando eleitores, pessoas para executar serviços, informantes ou seguidores. A definição destes bens e serviços permutados depende, indubitavelmente, do contexto no qual as trocas se realizam. Enfim, na relação de patronagem, o aspecto instrumental da relação sobressai mais do que no caso das relações de amizade.

A relação de patronagem encerra, também, um forte conteúdo moral. Ao trocarem bens e serviços estabelece-se entre patrão e cliente créditos e débitos pessoais. Os parceiros da relação contraem obrigações pessoais mútuas e a observância destas obrigações socialmente definidas está associada às considerações quanto às suas honras e reputações. Do cliente, sobretudo, espera-se que seja leal ao seu patrão (BRIQUET, 1999, p. 44).

Considerada paradigmática em função da recorrência a sua menção, cujo conteúdo envolveu a possibilidade de Glauber Rocha de retornar ao país com sua segurança física e moral assegurada, a relação entre ele, percebido correntemente como “de esquerda” ou mesmo “comunista”, e Golbery do Couto e Silva, general influente no interior da cúpula militar e que liderava o regime, pode ser classificada como de patronagem. No entanto, não se reduziu a este tipo de relação pessoal, pois ela também dependeu de condições sistêmicas para que ocorresse, como as associadas, por exemplo, ao processo sócio-político que acarretou aos integrantes do regime militar a adesão à política de distensão.

2 GÊNESE SOCIAL DO “GRUPO” CINEMA NOVO

Descrever a gênese social do “grupo” Cinema Novo é o objetivo do presente capítulo. Enfatizamos a importância desta descrição, pois usualmente verificamos o efeito de apriorização decorrente da substanciação do Cinema Novo que, na seqüência, tende a acarretar a compreensão do “grupo” como fosse monolítico. Com relação a esta abordagem prioritária sobre os itinerários individuais, consideramos que haja uma exacerbação ou superexposição da posição de Glauber Rocha no “grupo”. Mesmo que ele possa ter sido um “líder”, tal concentração analítica por vezes perde a perspectiva de conjunto às relações estabelecidas pelo “grupo”. Buscamos (re)aproximar então a dimensão dos vínculos de reciprocidade entre os indivíduos constituintes do “grupo”, tendo em conta a posse de capitais que os distinguiu de concorrentes, e suas relações com a conjuntura política e cultural associada à estrutura da produção cinematográfica.

A gênese social do “grupo” Cinema Novo se deu em conjuntura política e econômica de otimismo, durante período democrático e de intervencionismo estatal desenvolvimentista no governo de Juscelino Kubitschek, em seqüência ao processo de industrialização iniciado no de Getúlio Vargas. Os cinemanovistas, a exemplo de outros cineastas, orientaram-se ao controle de aparelhos de Estado. No entanto, o “grupo” Cinema Novo” apresentava objetivo diferenciado, haja vista buscar oferecer à instituição estatal um “projeto”, no sentido definido por Pécaut (1990) com relação à

“missão” dos intelectuais no Brasil. Por outro lado, encontraram na cidade do Rio de Janeiro uma infraestrutura para produção de filmes e a proximidade ao “poder” estatal em momento derradeiro de seu estatuto de capital federal

A expressão artística em evidência nessa conjuntura era a música, com o advento da Bossa Nova. A propósito, antes da organização de um grupo de cineastas, Glauber Rocha, atuando como crítico do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (SDJB), escreveria artigo, intitulado “‘Bossa Nova’ no cinema brasileiro”. Abordava o surgimento de uma nova geração de realizadores que “[...] estão na ponta da nova consciência que se toma, formando, lentamente, um processo que vai gerar um filme capaz de resistir e realizar **internacionalmente, as exigências de cultura, indústria e estética** do cinema.”¹⁹ Neste texto de 1960, sinteticamente, podemos constatar o “projeto” do Cinema Novo, que procurava conciliar a estética e a cultura com a indústria, o êxito internacional e nacional. Para tanto, sem ainda poderem contar com filmes que expressassem seu ideário, pois eles não haviam sido feitos, os jornais foram importantes espaços para a divulgação e circulação das idéias dos cinemanovistas. A oportunidade para jovens elaborarem críticas cinematográficas foi viabilizada pelos concretistas, que “controlaram” por alguns anos o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, no qual denunciaram mistificações literárias e divulgaram textos da vanguarda estrangeira e nacional.

Tal conjuntura, combinada a outros fatores, estimulava o engajamento dos aspirantes à carreira cinematográfica, os quais faziam parte de uma elite cultural. De fato, a maioria dos integrantes do “grupo” Cinema Novo se notabilizou pela elevada posse de capital cultural, entendido, com base na formulação de Bourdieu, como recurso

¹⁹ ATG TG GR 60.03.12. ROCHA, Glauber. “Bossa Nova” no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1960, p. 60-5. Suplemento Dominical. (grifos nossos).

social de distribuição desigual na sociedade, que é fonte de distinção e poder, cuja posse é privilégio de poucos indivíduos. Possui três formas que tornam mais possível tal entendimento do que uma definição limitada:

ao estado incorporado, [exige uma incorporação que, tanto quanto supõe um trabalho de inculcação e de assimilação, custa tempo e tempo que deve ser investido pessoalmente pelo investidor.]; *ao estado objetivado*, sob a forma de bens culturais, quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que são o vestígio ou a realização de teorias, ou de críticas das teorias, de problemáticas, etc.; e enfim *ao estado institucionalizado*, forma de objetivação que é preciso colocar à parte porque, como se vê com o *título escolar*, outorga ao capital cultural que é tida por garantir propriedades de todo originais (BOURDIEU, 1979, p. 3).

Como um dos efeitos da sua posse, no que se reporta ao menos à França,

[...] a instituição escolar, que em outros tempos acreditamos que poderia introduzir uma forma de meritocracia ao privilegiar aptidões individuais por oposição aos privilégios hereditários, tende a instaurar, através da relação encoberta entre a aptidão escolar e a herança cultural, uma verdadeira *nobreza de Estado*, cuja autoridade e legitimidade são garantidas pelo título escolar. [...] A nobreza de Estado [...] é um corpo que se criou ao criar o Estado, que teve de criar o Estado para criar-se como detentora do monopólio legítimo sobre o poder do Estado. [Deve então] seu *status* ao capital cultural, principalmente de tipo jurídico (BOURDIEU, 1996b, p. 38).

Tendo em conta o conceito, verificamos que a maioria dos cinemanovistas dispunha de recursos, nos “três estados” do capital cultural, que os distinguiram de outros aspirantes a cineastas e que os faziam perceber-se como elite, contribuindo para que os mesmos viessem a criar um “projeto” de novo cinema. No entanto, o “novo” no cinema não descartaria a possibilidade do controle de aparelhos de Estado. Neste sentido, no decorrer do tempo, algumas iniciativas, como o que poderia parecer um simples “diálogo” com integrantes desses aparelhos mediante sugestões e reivindicações, revelou na seqüência o objetivo de controlá-los ou, mais ainda, (re)criá-los. Para tanto, a fim de que pudessem “criar” instituições e expressão artística nova, beneficiaram-se então da posse de capital cultural. Com efeito, desde uma concepção politicista da cultura, sua militância também contribuiu para a acumulação de capital cultural. Pois, especialmente quando nos referimos ao Brasil, historicamente quando os

intelectuais fazem apelos à “cultura erudita”, não raro imbricam-na à “cultura política” (PÉCAUT, 1990). Neste sentido, Glauber Rocha, que percebia claramente sua posição social privilegiada, problematizava, antes da gênese social do “grupo” Cinema Novo, a atividade cinematográfica como algo de importância para a elite cultural, entendendo-a em relação com o papel político que essa elite deveria desempenhar nas instituições brasileiras. Asseverava que “[...] nenhum participante de uma elite cultural pode negar ou desconhecer o valor do cinema como arte e cultura.”²⁰ Nisto retomava problematização dos modernistas da geração dos anos 20 à legitimação cultural da expressão cinematográfica, ao passo que lhe fazia apelo com vistas às lutas próprias do “campo” cinematográfico: a consideração da posse elevada de capital cultural dos cinemanovistas acarreta nossa atenção com relação aos seus pares cineastas que por eles foram primeiramente atacados, ou seja, os chanchadeiros. Apesar de Glauber Rocha tornar-se, ao fim da vida, mais condescendente com a chanchada, à época da gênese social do “grupo” ela era o alvo prioritário aos ataques:

[...] combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada; e como “cinema novo” merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser “cinema novo” para derrubar a chanchada. Dito e feito. 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 (ROCHA, 1963, p. 107).

De fato, 1962 é o último registro que se tem da chanchada, por meio do departamento de publicidade da Atlântida: “ano em que Ismar Porto dirigiu *Oscarito e Vagareza* em *Os apavorados* e a seguir Severiano Ribeiro vendeu os seus estúdios para um grupo alemão” (AUGUSTO, 1989, p. 201). Seu público declinou na medida em que a audiência de televisão se ampliou e o novo veículo adotou formas de seu “padrão” de humor: “À míngua de audácia, esclerosadas por uma linguagem parasitária e submissas ao que o rádio tinha de mais decadente e a televisão de mais amadorístico, as

²⁰ ATG. TG GR / 56.00.000 (1956).

chanchadas baixaram à sepultura [...]” (p. 202). Dado o desvalor, há que se evidenciar, portanto, a definição de chanchada:

A mais sucinta e remota definição do que seja uma chanchada cinematográfica talvez tenha sido aquela cunhada por Alex Viany, no final dos anos 50: “comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais”.²¹ Mais tarde, o crítico e historiador Paulo Emílio Salles Gomes a tornaria ainda mais concisa: “comédia popularesca, vulgar e freqüentemente musical”²² (AUGUSTO, 1989, p. 17-18).

A chanchada não era atacada somente pelos novos entrantes no “campo” cinematográfico brasileiro. Sempre foi atacada pela crítica cinematográfica na imprensa. Nelas, além de destacarem a falta de qualidade dos filmes e a sua subestimação da inteligência do público espectador, apontavam a falta de uma “cultura cinematográfica” dos chanchadeiros. Neste sentido, Sérgio Augusto (1989, p. 24) destaca, de um comentário de Moniz Vianna sobre *E o mundo se diverte* (1948), a recomendação “aos ignoros chanchadeiros que se ilustrassem nos manuais de prática cinematográfica de Pudovkin, Ernst Vale, Kuleshov e Raymond Spottiswoode”. Contudo, o “peso” da indignidade estatutária auferida à chanchada é realçado, mais do que os ataques dos cineastas concorrentes ou dos críticos, na medida em que os próprios chanchadeiros se sentiam constrangidos ao produzi-las, assumindo “complexo de inferioridade” (p. 23), compartilhado por Luiz de Barros (que a diferenciava da comédia, esta sendo “algo mais nobre”), Carlos Manga, José Carlos Burle, entre outros.

Moacyr Fenelon, da sua parte, tentou dela desvencilhar-se, tendo o apoio do roteirista Alinor Azevedo, “o cérebro mais bem dotado da Atlântida [que nela várias vezes] propusera [...] a realização de um musical ambientado numa favela, filmado *in loco*, mas nem quando escreveu para a Vera Cruz um roteiro intitulado *A voz do morro* lhe deram ouvidos. Fenelon deu” (AUGUSTO, 1989, p. 125). Por meio de *Tudo Azul*, lançado um ano antes de sua morte, em 1953, Fenelon buscou tratar o carnaval com

²¹ VIANY, Alex. *Shopping News*, 13 de dezembro de 1959.

²² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1980.

“elevado valor, tanto artístico como cultural.”²³ A propósito de Azevedo, em consenso a Augusto, para Alex Viany, talvez ele “fosse o sujeito mais consciente do cinema brasileiro” dos anos 50.²⁴ Para Nelson Pereira dos Santos (apud MELO, 2006, p. 21-22), ele “fez um projeto muito parecido com o do Cinema Novo. Toda a herança da literatura dos anos 1930, toda a jogada da realidade brasileira e tal [...]”. Neste sentido, de acordo com Melo (2006, p. 22),

A insistência em relacioná-lo a um cinema de preocupações sociais [...] promove e legitima a aproximação entre o roteirista e o cinema novo, através de um fio de influências intelectuais e ideológicas tecido entre Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos [...] e os cineastas pertencentes à geração cinemanovista.

Não obstante, concluímos dessa “insistência”, com efeito, um interesse de afastá-lo da indignidade estatutária da chanchada, haja vista, por um lado, sua “inteligência” diferenciada combinada a uma “cultura política”, a qual era limitada nos demais chanchadeiros. Aliás, ele foi o único entre eles a vincular-se a uma organização política (PCB), nos anos 30, e logo se afastando do partido. No entanto, de modo não dessemelhante ao de outros chanchadeiros, o “complexo de inferioridade” é verificado em Alinor Azevedo na medida em que, por outro lado, manifestava intenção de aproximar o projeto de *Desordem*, filme não realizado e que seria a sua primeira direção, dos filmes do Cinema Novo, que admirava muito. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, em 1969, Azevedo afirmou que *Desordem* “se enquadra” a “um caráter de cinema novo”.²⁵ Disto, concordamos com Melo (2006, p. 36), para quem a “idéia de que *Desordem* ‘se enquadra’ no movimento, autorizando Alinor a dirigi-lo dentro desse ‘caráter’, indica o quanto a predominância de um determinado padrão de linguagem cinematográfica identificado ao cinema novo impunha-se ao projeto”. E ao que acrescentamos, reiterando: a fim de distanciá-lo da

²³ FENELON, Moacyr. *Jornal do Cinema*, nº 19, dezembro de 1952 apud AUGUSTO (1989, p. 125).

²⁴ VIANY, Alex. Entrevista a GALVÃO (1981, p. 197).

²⁵ AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS). Rio de Janeiro, 05 de agosto de 1969.

indignidade estatutária da chanchada. Neste sentido, encontramos, no mesmo estudo referido, apoio à nossa conclusão:

Para o roteirista, o surgimento do cinema novo havia sido uma verdadeira surpresa. Em seu depoimento ao MIS, Alinor confessa que se tivesse tido a “antevisão” do movimento, talvez estivesse integrado a ele. Diante dessa afirmação, Grande Otelo adverte que Alinor já estava no cinema novo através de *O Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962). Mas Alinor relativiza: “O cinema novo é mais que isso, não é, Alex [Vianny]?” O crítico e mediador da mesa resolve o impasse: “*O Assalto ao Trem Pagador também faz parte do cinema novo*” (MELO, 2006, p. 37).

Por aí, na medida em que constatamos entre os chanchadeiros “rejeição”, ao menos latente, àquilo que produziam, que por vezes se manifestava na forma da vergonha que nutriam pelo que faziam ou pelo desejo de fazerem algo “novo”, questionamos acerca de possíveis indicadores que possam ter contribuído para que aquela “rejeição” se mantivesse apenas em latência. Para tanto, examinamos o itinerário dos mais representativos entre eles, de acordo com a quantidade de filmes feitos e de sua repercussão, em ordem de nascimento: Luiz de Barros; Adhemar Gonzaga; Moacyr Fenelon; José Carlos Burle; Alinor Azevedo; Watson Macedo; e Carlos Manga.

O único dentre eles que não dirigiu filmes, priorizando a função de roteirista, justamente foi Azevedo, considerado o mais intelectualizado. Para tanto, não contou com escolarização de nível superior, tendo cursado medicina durante um ano apenas. Antes disso, cursou o Colégio Militar do Rio de Janeiro (também não o tendo concluído), para o que contou a influência, além da dos oito tios militares, de seu avô general do Exército, que o criou desde a infância em razão da separação de seus pais (o pai era dentista). Para subsistência, antes da atividade cinematográfica, foi assalariado, trabalhando como empregado da Caixa de Previdência dos Funcionários do Banco do Brasil e como jornalista. Afora estes dados biográficos, sobretudo obtidos em Melo (2006), daqueles que apuramos concluímos que o interesse de Azevedo por temas sociais relacionados aos filmes, e daí um gosto cinematográfico diferenciado ao dos demais chanchadeiros, provavelmente se associe às experiências precoces dele com as

transformações políticas ocorridas no Brasil, especialmente nas décadas de 20 e de 30, mediante o convívio com seus familiares militares e posterior ingresso no PCB.

Experiências desta natureza, como mencionamos, mantiveram-se afastadas do itinerário dos demais chanchadeiros. À exceção de Moacyr Fenelon, que se aproximou do cinema em virtude de interesse primeiro pela técnica cinematográfica, diplomando-se como técnico de som nos Estados Unidos, os chanchadeiros que primeiro nasceram (Barros, Gonzaga e Burle) desenvolveram o hábito de assistir filmes a partir do ambiente familiar. Descendentes da elite “nobiliária” brasileira (Luiz de Barros, por exemplo, herdou o título de visconde), o que mais importa é o fato que dispunham de tempo livre e recursos materiais, inclusive no que diz respeito à existência, na própria residência, de fitas e equipamento para projeção. No caso de Barros,

Filho de um ilustre magistrado imperial, desistiu cedo de seguir a carreira do pai, bandeando-se para o teatro com as bênçãos de sua mãe, uma aficionada da cena lírica. A lanterna mágica do seu avô germinou sua cinefilia. Não perdia um filme dos cômicos franceses Max Linder, Prince (Rigadin) e Boireau, e tinha o hábito de projetar em sua casa fitas de 20 ou 50 metros, compradas na loja de Marc Ferrez, [...] no centro do Rio. [...] Ainda não havia completado 18 anos quando rumou de navio para a Itália, com um curso de cenografia à sua espera. Já estava em Paris quando, três anos depois, estourou a Primeira Guerra Mundial, motivo de sua volta para o Brasil” (AUGUSTO, 1989, p. 79).

Por meio desta descrição, podemos constatar, os filmes que assistiam podem ser considerados como de entretenimento, não havendo neles, portanto, maiores preocupações de natureza artística ou estética. O interesse desenvolvido pelos chanchadeiros mais antigos ao cinema, então, mais passou a pautar-se pelo “negócio”, bem como pela técnica. Disso, concluímos que o gosto cinematográfico dos mesmos, mantido afastado de um cinema de arte, muito foi influenciado por essas experiências. A propósito, Gonzaga, fundador da Cinédia, foi um dos expoentes do círculo da revista *Cinearte*, essencialmente voltada ao cinema comercial e à glamourização de seus astros e estrelas, em oposição, que examinamos no capítulo 3, a *Fan*, liderada por Octávio de Faria e orientada fundamentalmente por preocupações de natureza estética.

Tabela 1 – Datas de nascimento e de falecimento dos chanchadeiros, profissão paterna e escolarização

| Nome | * | + | Profissão paterna | Escolarização |
|-------------------|------|------|---|---|
| Luiz de Barros | 1893 | 1981 | Magistrado Imperial | Direito (até o início do 3º ano) Estudos de cenografia e artes decorativas na Europa |
| Adhemar Gonzaga | 1901 | 1978 | Empresário | Deutsche Schule – Escola alemã (hoje Colégio Cruzeiro) Ginásio Pio Americano Escola Politécnica do RJ (desistência no 1º ano) |
| Moacyr Fenelon | 1903 | 1953 | - | Radio Institute of USA (diploma de técnico de som) |
| José Carlos Burle | 1910 | 1983 | Empresário | Medicina |
| Alinor Azevedo | 1913 | 1974 | Dentista (pai) General do Exército (avô, que o criou) | Colégio Militar Instituto Freycinet Medicina (desistência no 1ª ano) |
| Watson Macedo | 1919 | 1981 | - | Colégio Modelo, Nova Friburgo, RJ |
| Carlos Manga | 1928 | - | - | Direito (inconcluso) |

Todavia, podemos afirmar algo semelhante com relação a Watson Macedo, considerado o grande diretor das chanchadas, à diferença que não pôde dispor, por um lado, de recursos materiais equivalentes aos dos supramencionados, ocupantes de posição social superior com relação à dele. Por outro, não pôde beneficiar-se de uma primeira escolarização de elite, como a deles, tampouco de uma de nível superior, que, aliás, foi concluída, entre todos os chanchadeiros em tela, apenas por Burle, graduado em medicina. No que se reporta à posição social inferior de Macedo,

[Carmen Santos] riu muito ao ouvi[-lo] contar-lhe que, desde os tempos de ginásio, no Colégio Modelo, em Friburgo, havia jurado às professoras, aos colegas de classe e aos seus dez irmãos que, um dia, seria diretor de cinema. Jamais lera (nem leria) um livro sobre técnica ou estética cinematográficas, mas não perdia um número da revista *Cinearte* e até conhecia um e outro

filme de Humberto Mauro. Era, em suma, apenas um fã de cinema. Ao terminar o curso secundário, em 1937, avisou a família: “Vou dirigir um filme no Rio”. E pegou o primeiro trem serra abaixo. Carmen permitiu que ele morasse num dos camarins e trabalhasse como servente do estúdio. Ao largar a Brasil Vita Filmes, quatro anos mais tarde, Watson já fizera um pouco de tudo [até chegar à direção]. (AUGUSTO, 1989, p. 109).

As experiências compartilhadas de um cinema de entretenimento, enfim, concluímos, moldaram em muito o gosto cinematográfico dos chanchadeiros em tela, acarretando a orientação prioritária dos mesmos ao “negócio” cinematográfico. No entanto, tal prioridade não os tornou capazes de elaborar um “projeto” articulado de cinema brasileiro. Restringiram-se a reivindicações pontuais, especialmente como reação à concorrência estrangeira, que largamente dominou o mercado interno mesmo nas melhores fases de ocupação do mercado pela chanchada. Somemos a essas limitações dos chanchadeiros em tela seus vínculos sociais pouco diversificados, mesmo para aqueles oriundos de famílias com posição social superior. Assim, poucas condições tiveram para neutralizar ou vislumbrar alternativas ao grau de dependência mercantil que, ao fim e ao cabo, os submeteu.

Da sua parte, os cinemanovistas, não vulnerabilizados, encontravam-se em situação privilegiada. Os recursos simbólicos que passariam a mobilizar compensariam em parte a escassez de recursos materiais própria ao início de uma carreira profissional. Glauber Rocha, neste sentido, não estando submetido àquela dependência mercantil dos chanchadeiros ao passo que compreendia as estruturas sócio-econômicas que a engendravam, antes de ter feito qualquer filme, já se apresentava na Bahia como “diretor de cinema”. Chegando ao Rio de Janeiro, difundiria suas idéias nas redações dos jornais, capitalizando as “atenções para os ‘jovens turcos’ do Cinema Novo” (MATTOS, 2002, p. 60).

A palavra “novo” insinuava-se em todas as conversas, em vários idiomas. Gustavo Dahl experimentava transferir para o cinema o termo “bossa nova”, pouco antes de Ely Azeredo cunhar a expressão “Cinema Novo”, logo abraçada pelo resto da imprensa e os novos realizadores. A *Nouvelle Vague* francesa lançava uma rede de influências por toda a Europa. Da Argentina chegavam as notícias da *Nueva Ola*, com filmes tecnicamente modernos, menos acadêmicos e de aceitação internacional (p. 52-53).

A partir de uma definição limitada e nativa do Cinema Novo, procuramos descrever, por conseguinte, um conjunto de características que possa estar associado a um tipo particular de itinerário político-cultural ou a uma possibilidade de ocupação de posições em redes sociais.

No início dos anos 60, notadamente junto aos integrantes do “campo cultural” brasileiro, houve uma tomada de conhecimento acerca de um movimento cinematográfico protagonizado por jovens realizadores – ou aspirantes a realizadores. Eles estariam buscando renovar a atividade cinematográfica do país mediante a apresentação de propostas, ou intervenção prática, em relação às diferentes dimensões pertinentes à realização de filmes: elaboração de conteúdo cultural autoral, engajamento político pela via do cinema, constituição de estrutura econômico-financeira para a viabilidade das produções. Este “movimento” passou a ser conhecido como Cinema Novo.

Os “cineastas” que dele participavam eram fundamentalmente de uma mesma geração, que se autodenominou – pela iniciativa de Glauber Rocha – “cinemanovista”; composta de “cinemanovistas”: a maioria deles frequentou escolas tradicionais e consumiu bens simbólicos eruditos – em especial filmes de arte, para o que contou sua frequência a cineclubes, e textos de literatura nacional e estrangeira, de filosofia, e de teoria e análise política. A maioria também atuou no jornalismo, principalmente por meio da elaboração da crítica cinematográfica. Além de reivindicá-lo como movimento, participantes do seu “núcleo-duro” se percebiam como grupo.

A denominação “Cinema Novo” é de responsabilidade do crítico Ely Azeredo (SARACENI, 1993, p. 109),²⁶ cioso por explicar a novidade, à época – junho de 1961 – em fase embrionária. Seus componentes rapidamente a incorporaram, contando com a mesma como instrumento de reunião e de mobilização dos diferentes produtores culturais que se referenciavam ou que se pudessem referenciar em suas propostas. Desde a sua adoção, foi acompanhada pelas referidas qualificações “cinemanovista” e “cinemanovistas” atribuídas aos integrantes do “grupo” e à obra dos mesmos.

Ao tratarmos do Cinema Novo, temos que considerar que o mesmo contou com participantes protagonistas e coadjuvantes; um núcleo-duro, considerado como primeira geração, e um círculo de referência variável, de onde surgiram uma segunda e uma terceira geração, que não foram enfocadas prioritariamente por este estudo.²⁷ Portanto, tomamos como marco para a análise o núcleo-duro do Cinema Novo constituído por seus protagonistas, ao que denominamos “‘grupo’ Cinema Novo”, ou simplesmente “grupo”.

Dele, como mencionamos na introdução, fizeram parte nove cineastas: Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, David Neves, Glauber Rocha, Carlos Diegues e Roberto Farias. Ao passo que sua definição como “grupo” decorre de uma classificação nativa, a estipulação dos integrantes desse núcleo-duro é arbitrária: baseia-se na verificação quantitativa a partir do material empírico avaliado sobre as relações entre os diferentes participantes do campo cinematográfico brasileiro dos anos 60, em especial entre os postulantes à realização de filmes.

A despeito da arbitrariedade, no curso da pesquisa, como mencionamos, tivemos acesso ao estudo de Gomes Lisboa (2000), que adota o critério da quantificação das

²⁶ Saraceni (1993, p. 48) relembra, não obstante, a elaboração frustrada de um manifesto (Manifesto Bola-Bola), em 1959, como marco fundador do “movimento” Cinema Novo.

²⁷ Glauber Rocha definia Arnaldo Jabor e Walter Lima Jr. como pertencentes à segunda geração, isto é, posterior à “fase de choque”, em que no interior do movimento se constatava a crise relativa ao conceito de “popular”. (MATTOS, 2002, p. 118).

cartas trocadas entre os cineastas. No entanto, definimos nove cineastas como protagonistas; a autora, oito. A exceção foi o nome de Roberto Farias. Em razão disso, justificamos sua inclusão pelo itinerário do mesmo em relação ao dos demais cinemanovistas. Mesmo quando não encontramos referências culturais ou políticas que lhe sejam associadas ou presentes no conteúdo de suas obras, a despeito de não terem sido inexistentes, as lógicas que presidiram as práticas de Farias foram instrumento para a viabilização de iniciativas privadas de natureza econômica dos outros cineastas (como na sociedade da DIFILM), ou políticas (na experiência da Embrafilme).

Noutros termos, embora tenhamos verificado o peso da posse do capital cultural, ele não necessariamente determinou o êxito do “grupo”; foi também importante, como constatamos, a multiposicionalidade em redes, para a qual Farias, comparativamente a outros atores sociais, foi com frequência “peça-chave” na sua ativação e vinculação dos demais cinemanovistas. Ou seja, ao passo que para a vinculação a algumas delas o capital cultural foi necessário, para outras não o foi. Por conseguinte, a despeito de termos coligido as cartas, se nos baseássemos somente na intensidade e diversidade das trocas epistolares para a delimitação das relações constituintes do “grupo”, estaríamos nos limitando, no mais das vezes, a exame de seqüências de relações diádicas (Cf. BECQUART-LECLERCQ, 1979; LETONTURIER, 2005) e, se assim ocorresse, não necessariamente teríamos condição de examinar conjuntos de círculos sociais. Ou seja, não teríamos examinado redes de sociabilidade, das quais enfim, uma vez consideradas em suas interconexões e mobilizações de recursos, se destacou Roberto Farias.

Sendo “assimilado” e “expurgado” de acordo com as conveniências político-culturais, em especial as de Glauber Rocha, a limitada incorporação de Farias ao “grupo” se fazia pesar de modo semelhante – e por razões diversas – sobre outros cineastas, como Ruy Guerra notadamente. Afora isto, a variável que poderia ser alegada para a sua exclusão do “grupo”, como mencionado a menor posse de capital cultural

primitivamente acumulado, não necessariamente interferiu na orientação cultural de seus filmes. Ao menos no início de sua carreira, esta foi mais prejudicada por constrangimentos de natureza econômico-financeira, que o pressionaram para a realização de filmes rapidamente rentáveis comercialmente.²⁸ Demais, na especificidade do conteúdo cultural, atentamos aqui a importância atribuída pelo “grupo” Cinema Novo a filmes de Farias como *Cidade ameaçada* (1959) e *Selva trágica* (1964). No entanto, ele por vezes foi criticado por seu “academismo” em oposição a um “cinema de autor”.²⁹

Os cineastas em tela nasceram entre os anos de 1928 e 1940. Sendo assim, cresceram no período dos governos de Getúlio Vargas, que interfeririam direta ou indiretamente na sua politização e engajamentos futuros. Por outro lado, o tipo de inserção na atividade cinematográfica também esteve em função ao momento ocupado pelo nascimento deles nesse transcurso temporal. Somamos a isto, como mencionado, a posse de capital cultural, para o que pesou sua herança familiar que lhes possibilitou assimilarem formas eruditas da cultura.

A propósito da variação temporal dos nascimentos dos cineastas em tela, concluímos que a data, considerada a posição social da família, contribuiu à adesão a práticas cinematográficas não necessariamente autorais. Isto explicaria a participação de Nelson Pereira dos Santos e de Roberto Farias em produções orientadas a “filmes de mercado”³⁰: ao passo que os dois requeriam um meio de subsistência, o espaço cinematográfico ainda não havia constituído regularmente um pólo de produção heterodoxo que a assegurasse.

²⁸ ATG. Carta de Roberto Farias para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 6 de abril de 1961. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 147-149).

²⁹ DAHL, Gustavo. Entrevista concedida em 1º dez. 2005 (EGD).

³⁰ ERF.

Por outro lado, se questionarmos a proximidade etária de Joaquim Pedro de Andrade e de Paulo César Saraceni aos mencionados, uma vez se definirem por sua produção autoral, isto se explicaria em função de sua profissionalização relativamente tardia no “campo” cinematográfico (quando já contavam com 25 e 24 anos de idade, respectivamente). Especificamente, Andrade contou com a incorporação prática, por um longo período nos primeiros anos de sua existência, de esquemas estéticos de percepção e de apreciação de produtos culturais, notadamente filmes.³¹ Antes disso, porém, trabalharia em outras atividades, em especial aquelas ligadas à área da física, em que se graduou, como mencionamos.

Como também já observamos, Saraceni, da sua parte, atuou como desportista até os 21 anos de idade. Como juvenil do time de futebol do Fluminense, estabeleceu relação com Octávio de Faria, um dos integrantes do Chaplin-Club e que era patrono da equipe. Faria, constatando o capital cultural do rapaz, tornou-se uma espécie de preceptor seu ou mentor, facilitando o seu ingresso ao espaço de relações culturais; a confirmação do cinema como expressão e adesão profissional se deu com sua frequência ao Festival Internacional de Cinema de São Paulo, em 1954; o primeiro estabelecimento efetivo de uma relação de trabalho com o cinema só viria em 1957, quando foi trabalhar com o mesmo Joaquim Pedro de Andrade na SAGA Filmes, “empresa histórica do movimento” (SARACENI, 1993, p. 28).

³¹ Com pretensões mais formais ou estetizantes do que associadas a um conteúdo político-ideológico.

Tabela 2 – Datas de nascimento e de falecimento dos cinemanovistas

| Cinemanovista | Datas | |
|---------------------------|-------|------|
| | * | + |
| Nelson Pereira dos Santos | 1928 | - |
| Roberto Farias | 1932 | - |
| Joaquim Pedro de Andrade | 1932 | 1988 |
| Paulo César Saraceni | 1933 | - |
| Leon Hirszman | 1937 | 1987 |
| Gustavo Dahl | 1938 | - |
| David Neves | 1938 | 1994 |
| Glauber Rocha | 1939 | 1981 |
| Carlos Diegues | 1940 | - |

Com relação a seus pais, também procuramos considerar suas profissões como indicador auxiliar para a análise, pois levamos em conta possíveis influências sobre os cinemanovistas naquilo que se referem ao Estado e seus integrantes. Especificamente, procuramos não desprezar a medida em que pais profissionalmente mais ou menos dependentes das instituições estatais influenciaram mais ou menos seus filhos cinemanovistas.

2.1 Os cinemanovistas

Sem a perda do marco fundador representado na operação de nomeação, procuramos descrever os *cinemanovistas*. Procedemos deste modo porque os cineastas, mesmo naquilo que diz respeito exclusivamente à atividade cinematográfica, percorreram itinerários de extensão variável, antes de receberem a “investidura” – operada por aquela nomeação – de integrantes do “cinema novo”. Todos os nove cineastas tornaram-se consagrados nos anos 60 do século XX, na maioria dos casos nacional e internacionalmente. A repercussão internacional de sua produção contrastava àquela dos demais cineastas brasileiros. Noutras palavras, a internacionalização dos

espaços de atuação dos cinemanovistas seria determinante para a sua legitimação no espaço de relações de força e de sentido de que se estruturaram as práticas de produção e distribuição dos bens simbólicos audiovisuais.

Além disso, todos eles se destacaram nesse espaço em período relativamente curto de tempo, durante os anos 60, momento de crise política no Brasil e que coincidiu com o tempo de vida “oficial” do “movimento”, de apenas cerca de uma década de duração, sendo ao seu início o produto típico de uma ação de vanguarda. Dado o itinerário dos cinemanovistas, incorporamos a noção de vanguarda tomando como referência o estudo de Boris Gobille (2005, p. 32), que analisa as mobilizações de escritores no Maio de 1968 e constata para as conjunturas de crise, se pensarmos em termos de “campos” relativamente autônomos, lógicas de atuação mais heterônomas:

[...] jogos cruzados do capital político, do capital literário e da conjuntura de crise. [As ações de vanguarda] são mais pungentes do mesmo modo que a dominação simbólica repousa [...] sobre a ação de uma radicalidade estética e de uma radicalidade política, e lhes impede, como tal, toda indiferença ou toda passividade face aos acontecimentos revolucionários.

Com efeito, se levarmos em conta a noção de “jogos cruzados” ou operarmos uma “dupla leitura” na nossa análise, tal como a propõe Sigal (1996), os cinemanovistas empreenderam intenso militância anterior à sua emergência enquanto “grupo”, não só direcionado especificamente ao cinema, mas à atuação política, sendo que esta, em alguns casos, foi o ponto de partida do seu engajamento cultural. Após a desagregação do “movimento” – e alguns casos de auto-exílio, seguido de retorno ao Brasil – passaram a exercer influência ou a ocupar cargos em instituições estatais, particularmente as relacionadas ao cinema. A influência sobre as mesmas, como a Embrafilme, visou ao acesso facilitado – ou mesmo direto – às fontes de financiamento para a produção e distribuição de seus filmes.

O militantismo usualmente teve início no decorrer de sua formação secundária, realizada – bem como a elementar e superior – em escolas confessionais ou públicas de prestígio. O ingresso nestas últimas facilitou a acumulação de capital escolar daqueles agentes menos providos de recursos econômicos. Foi o caso de Nelson Pereira dos Santos, autor que teve itinerário caracterizado também pela militância no Partido Comunista, espaço a partir do qual constituiu uma rede social de relações – inclusive internacionais.

Neste enfoque, todavia, levamos em conta os itinerários diferenciais dos cinemanovistas. Com efeito, “Por trás do espírito do grupo, em uma palavra, há o grupo que merece ser estudado” (MAUSS, 1991, p. 287 apud LAHIRE, 2004, p. 24). Neste sentido, procuramos descrever abaixo de modo sintético as biografias dos cineastas em tela a fim de que não percamos de vista uma melhor compreensão das imbricações entre suas singularidades e as diferentes redes mobilizadas (COMBES, 2004, p. 370). Portanto, no presente capítulo, não detalhamos os itinerários de cada um dos cineastas em tela, mas realizamos sua descrição sumária, mesmo porque um maior detalhamento é apreendido nos capítulos que analisam as relações estabelecidas pelos integrantes do “grupo” Cinema Novo. Esta sumarização descritivamente se aproxima do que Hélène Combes (2004, p. 371) denomina “tipos preponderantes” e daquilo que Doug McAdam (1988, p. 35 apud COMBES, 2004, p. 371) define como “fórmula” do engajamento: “Se as ações das pessoas estão na confluência da história e da biografia, é essencial compreender o lado biográfico da equação.”

Não obstante, a descrição das biografias implica questionamentos de natureza epistemológica (PASSERON, 1995) e dois problemas metodológicos principais para o nosso estudo. O primeiro, haja vista estarmos lidando no mais das vezes com trabalhos de biógrafos mais afeitos ao conteúdo informacional – bruto, em fontes diversas –

acerca dos cineastas, exige-nos atenção ao caráter seletivo da memória e as possíveis idealizações, atenuações (como constatado na abordagem usual da aproximação dos cinemanovistas ao regime militar) e supressões do passado distante. O segundo problema diz respeito à distância temporal e, por conseqüência, nossa vulnerabilidade às fontes “oficiais”. Estas fontes não devem ser entendidas como aquelas que produzem o que Agrikoliansky (1994) denomina “biografias de instituição”, pois, de fato, quase não as temos em decorrência da precariedade das informações sobre cineastas reunidas por instituições que visassem organizar suas biografias. Então, as fontes que denominamos “oficiais” correspondem, além das publicações biográficas assim entendidas, trabalhos definidos por Jean-Claude Bernardet (1996) como pertencentes, já tendo sido feita menção, à “historiografia clássica do cinema brasileiro”.

Doravante, para nossa descrição, empregamos a noção de itinerário, entendida como “[...] conceitualização dos trajetos biográficos, já que simboliza muito adequadamente a maneira como um trajeto se encontra dirigido pelo conjunto das determinações inscritas acima de cada um de seus movimentos” (PASSERON, 1995, p. 223). Por conseguinte, para buscarmos uma primeira aproximação ao itinerário dos integrantes do “grupo” Cinema Novo, descrevemos a seguir biografia sucinta de cada um de seus componentes com respeito à ordem de nascimento. Aproximamo-nos então dos seus “tipos preponderantes”, de que, não obstante, colocamos em relevo, diferencialmente, fatos ou traços característicos que em alguma medida os singularizam.

2.1.1 Itinerário precursor entre cultura e política: Nelson Pereira dos Santos

Nelson Pereira dos Santos é o cineasta mais velho no “grupo” Cinema Novo. Por consequência, seu itinerário na imbricação entre cultura e política se deu precocemente e foi paradigmático com relação aos cineastas mais jovens. Em decorrência disto, detalhamos mais detidamente sua biografia,³² pois nela verificamos “padrões” no militância que constatamos em outros integrantes do “grupo”. Por outro lado, Santos precursoramente ocupa posições em redes nas quais participariam também os demais cinemanovistas. Nasceu em São Paulo, em 1928. Nelson era o quarto (e último) filho, morando com seus pais no bairro italiano do Brás, em São Paulo. A família possuía uma alfaiataria que funcionava no andar térreo da casa. Nelson Pereira dos Santos aprendeu a ler com quatro anos de idade. Entrou para a escola pública com seis, um ano antes do permitido. Foi grande leitor, e eclético nas escolhas. Realizou vários filmes prestigiados: *Rio, 40 Graus* (1955), *Vidas Secas* (1963), *Como era gostoso o meu francês* (1972), *Memórias do Cárcere* (1986). Continua a filmar nos dias de hoje. Tornou-se o primeiro cineasta a ser eleito, em 2006, para a Academia Brasileira de Letras.

Santos, após deixar o Colégio Paulistano, em 1944, iniciou o curso clássico no Colégio do Estado Presidente Roosevelt, a grande escola da época em São Paulo.³³ Foi a partir do Colégio do Estado que Santos iniciou o relacionamento com a Juventude Comunista e, daí, com o PCB, que marcava forte presença neste espaço. A relação aos poucos fluiria ao engajamento, tendo sido recrutado para o partido por Luís Israel Febrot: “*Quando entrou para o colégio era de direita, reacionário mesmo. Acho que o colégio foi a pedra de toque de Nelson, como foi de muita gente*”.³⁴ Militar na célula

³² A maioria das informações aqui arroladas tem como fonte SALEM (1987).

³³ Nele cursariam Ênio Silveira e Fernando Henrique Cardoso.

³⁴ FEBROT, Luís Israel. Entrevista concedida a SALEM (1987, p. 37).

– semiclandestina³⁵ – “Marechal Tito”. Neste espaço, além de suas relações com Laurita Sant’anna, filha de uma militante comunista e que viria a tornar-se sua esposa, somaram-se como principais relações interpessoais as com Febrot e Glauco de Devits. Lia muito, na Biblioteca Municipal, filosofia, política, literatura brasileira e estrangeira, etc. Com o tempo, constituiria a “Biblioteca Stalin”, junto à casa da sogra, em que organizaria um grupo de estudos sobre problemas brasileiros.

A grande facilidade para a escrita não encontrava correspondência nas intervenções públicas, como orador para grandes públicos, em decorrência de uma relativa introversão. Investiria em leituras variadas junto com outros camaradas. As principais escolhas foram, das nacionais, José de Alencar, Oswald de Andrade, Jorge Amado, José Lins do Rego, e Euclides da Cunha – que o “impressionou muitíssimo”, e, das estrangeiras, Dostoievski e Shakespeare. Lia muita filosofia: seria influenciado pelo pensamento de Jean-Paul Sartre (leu *O ser e o nada*, mesmo contrariando as posições do PCB que proibiu esta leitura por defini-la como “decadente” e “individualista”).³⁶ Tendo estudado piano, ouvia música clássica com frequência pela Rádio Gazeta.

Ainda na época do Colégio do Estado, trabalharia no *Diário da Noite*, como revisor, das 5 às 8 horas da manhã, indo daí direto para a escola. Esta iniciação na imprensa seria muito importante para a atividade futura de Santos, uma vez que por várias vezes em que não conseguiu subsistir exclusivamente com os recursos econômicos provenientes do cinema, recorreu à atividade jornalística, em que sempre foi considerado profissional competente. Nesta época, além disso, seria preso por dois dias por realizar pichações com outro colega em apoio à Constituinte; sua primeira experiência de encarceramento.

³⁵ Porque a legalização do Partido (1945), prestes a ocorrer, ainda não se dera.

³⁶ Mais tarde, o PCB fez-lhe referência como “subjetivista”.

A Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (USP), abrigo de gerações das elites paulistas, começou a cursar em 1947. Justificaria a escolha pelo curso³⁷ em referência a princípios políticos: “*Eu não queria ser médico nem engenheiro. A Faculdade de Direito era a escola que tinha o mito da luta pelas liberdades. Ser estudante de direito significava, para mim, estar participando da vida do país, defender as liberdades.*”³⁸ Nela, graduou-se, mas não seguiria nenhuma carreira jurídica. Junto com Laurita Sant’Anna, em 1948, prestou vestibular para a Escola de Sociologia e Política da USP, que cursaria por pouco tempo, dando continuidade ao direito. Na Faculdade de Direito, participou do Partido Acadêmico Renovador, de esquerda, que se opunha ao Partido Libertador, de “centro-direita”, e à Frente Acadêmica, de “direita”, para o domínio do Centro Acadêmico XI de Agosto. Embora a esquerda não detivesse a hegemonia, Nelson Pereira dos Santos foi eleito procurador do Centro, cargo reservado aos calouros.

Neste mesmo ano de 1948, decidiu ingressar no Centro Preparatório de Oficiais da Reserva (CPOR). Justificaria não ter implicado “coisa militarista”. No entanto, admirava os “personagens guerreiros, heróicos”, em especial Napoleão e Floriano Peixoto, a ponto de ter tencionado “dar o nome de Floriano” ao seu primeiro filho, nascido em 1950. Não obstante, no espaço de relações culturais, ser-lhe-ia lícita certa descontração; porém, uma ação mais livre foi também percebida de modo distinto:

[Ele] Queria levar tudo até o fundo, muito exigente. Quando alguém não cumpria um compromisso, ele questionava. [...] Ele tinha muita liderança, uma grande capacidade de organizar as pessoas em torno de uma idéia e levar as coisas para a frente.³⁹

Em paralelo a essa experiência no Exército, Santos atuou em duas publicações ligadas ao PCB. Uma veiculada na Faculdade de Direito, e outra, onde produzia críticas

³⁷ À exceção de Joaquim Pedro de Andrade, que cursou física, e Leon Hirszman, que cursou engenharia, todos os demais cinemanovistas cursaram direito. Cf. KARADY (1991), sobre o direito na cultura das elites em sociedades tardiamente modernizadas e seus usos políticos.

³⁸ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista concedida a SALEM (1987, p. 40).

³⁹ VENTURA, Luís. Entrevista concedida a SALEM (1987, p. 47-8).

de cinema, de nome *Hoje*. Foi nesta época que o cinema em São Paulo passou a ser considerado “forma de arte respeitável”, com o apoio da elite econômica paulista. Uma das principais atrações do Museu de Arte Moderna foram as sessões da Filmoteca. A partir daí, investir-se-ia na feitura de filmes (GALVÃO, 1981, p. 38). De início, o que havia era um “interesse intelectual” pelo cinema que não significava necessariamente interesse pelo cinema brasileiro. Assim, no Clube de Cinema foram apropriadas idéias cinematográficas por determinado setor da “elite intelectual” (p. 28). Foi também nesta época que Nelson Pereira dos Santos passou a ter um envolvimento com o cinema orientado à sua produção.

Meu interesse por cinema vinha [...] do tempo em que eu era estudante da Faculdade de Direito no Largo de São Francisco. Comecei como todo mundo, freqüentando as sessões do Museu de Arte Moderna, da Filmoteca. Foi aí que eu e muita gente mais começou a perceber que o cinema era um negócio importante. Depois surgiram mais cineclubes onde se exibiam filmes e se discutiam coisas. Sobretudo, o neo-realismo, quando apareceram aqui os primeiros filmes, era muito discutido pelo pessoal todo. Então, a essa altura, eu já tinha feito a minha opção, ia tentar fazer cinema porque achava que era uma coisa que valia a pena.⁴⁰

Antes de realizar esta opção, Santos participaria de dois grupos de teatro amador, do Clube dos Artistas e Amigos da Arte – que abarcava literatura, poesia e pintura –, espaço muito freqüentado pelos jovens pecebistas ou simpatizantes do partido. Por aí, fazia parte de uma base do PCB composta por intelectuais participantes do espaço de práticas culturais, como Bráulio Pedroso, Ruy Santos, Pedro Mota Lima, e Otávio Araújo, entre outros. Com estes, travou contato com Di Cavalcanti. Além deste, havia o círculo específico de cinema, integrado por Rodolfo Nanni e os irmãos Santos Pereira, que faziam uso de noções jdanovistas.

[...] A presença das idéias da esquerda oficial da época era muito violenta, e nós a adotávamos sem qualquer espécie de crítica. Tínhamos um desprezo total e completo por todas as facções minoritárias da esquerda, remanescentes de antes da guerra, cujas posições eram diversas das nossas. Toparíamos com mais facilidade uma discussão com um grupo de direita do que qualquer

⁴⁰ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista concedida a GALVÃO (1981, p. 202-3).

esquerda dissidente da nossa. Um sujeito como o Paulo Emílio [Salles Gomes], por exemplo, pra mim era alguém com quem não se podia falar.⁴¹

A atuação sectária dos militantes pecebistas influenciou também o conteúdo das publicações do Partido. Santos criticou a concepção de produção da Vera Cruz por meio de artigos na revista *Fundamentos*, em que denunciava o “cosmopolitismo desmoralizante” (SANTOS, 1951, p. 45) de suas produções em contradição com a realidade brasileira; citava com frequência Jdanov. Por outro lado, apesar das críticas, ele não aspirava ao fim da Vera Cruz – uma vez que ela reproduzia o mercado de trabalho no setor – mas à sua reformulação em direção a um projeto nacional de cinema brasileiro.

Viajou em 1949 para a França, participando de círculo comunista de intelectuais e artistas reconhecidos. Estagiou no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Em 1950, teria sua primeira experiência no cinema como produto de tarefa partidária: o documentário *Juventude*, de 45 minutos, encomendado para veiculação no Festival da Juventude de Berlim, e pelo qual aprendeu a montagem cinematográfica.⁴²

Como integrante de um grupo de freqüentadores da Livraria Monteiro, em São Paulo, não eram as leituras stalinistas ou indicadas pela Internacional Comunista que constituíam o repertório fundamental de Santos, mas, em especial, as relativas ao neo-realismo italiano, como na revista *Bianco e Nero*. Nesta, a grande referência teórica era Cesare Zavattini, com subsídios para as suas críticas, inclusive para mais tarde abandonar o realismo socialista. Essa incorporação do neo-realismo, que levou Santos a operar uso diferenciado do jdanovismo, colocava-o em oposição ao discurso oficial do Partido. O afastamento gradual de posições sectárias revelou, no entanto, uso também diferenciado de noções compartilhadas com o espaço comunista, como a de “nacionalismo”.

⁴¹ Ibid, p. 203.

⁴² Apesar de declarar, em outro momento, que aprendera a montagem cinematográfica durante a feitura de *Rio, zona norte* (1957). Ver SALEM (1987, p. 137).

Mudou-se para o Rio de Janeiro, em que pôde inserir-se em equipes de “filmes de mercado”. Realizou aí o “clássico” *Rio, 40 Graus* (1955) e demonstrou, na incorporação da temática social própria ao neo-realismo, proposta de Santos de viabilizar sentido “popular” ao filme.

Em termos de cinema brasileiro, essa era uma postura absolutamente subversiva para os anos 50: mostrar o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo os seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gírias), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência (SALEM, 1987, p. 96).

O PCB se opunha à realização, pois um “filme popular” só seria possível depois da revolução. Mesmo assim, ele o fez, redefinindo princípios de realização cinematográfica, e vindo a ser punido pelo Partido com o rebaixamento da Comissão de Cultura do PCB para a “célula da Lapa e Santa Teresa” (p. 86).

A equipe do filme seria organizada de um modo em que a “disciplina” – reconhecida como resquício da influência partidária – seria a tônica para a consecução da película em precárias condições materiais. A disciplina, porém, não mais significava fechamento do seu círculo de relações a um determinado grupo de origem, seja no espaço do cinema como no da política. Isto é perceptível, como exemplo, à pronta aceitação de Glauber Rocha – então um jovem desconhecido recém chegado da Bahia na cidade do Rio de Janeiro – para compor a equipe de *Rio, zona Norte* (1957). A propósito, poucos anos mais tarde, Santos assumiria a montagem de *Barravento* (1961), o primeiro longa-metragem de Rocha.

Se, por um lado, esse efeito de abertura pode ser muito melhor explicado pela escassez de recursos econômicos para a filmagem, o que predisponha a produção à incorporação de neófitos, por outro lado, doravante, essa prática seria um meio de ampliação da rede de relações de Nelson Pereira dos Santos em direção a uma vindoura geração de realizadores – os cinemanovistas – mais jovem do que ele, e que viria a compartilhar de princípios definidores afins para a realização cinematográfica.

Durante a filmagem de *Rio, 40 Graus*,⁴³ já no Rio de Janeiro, mesmo rebaixado internamente pelo PCB por dar prosseguimento à produção em contrariedade às suas determinações, teve de executar as tarefas partidárias, como a venda da *Imprensa Popular* no morro. Também participou de comícios na campanha de Juscelino Kubitschek à Presidência da República.

À medida que Santos foi se afastando da militância no Partido Comunista, mais se foi aproximando de um engajamento em entidade profissional, especificamente no Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC). O mesmo se deu com Roberto Farias com relação a esta entidade. Aproveitando a perda da legitimidade assentida pelos produtores cinematográficos brasileiros aos dirigentes do SNIC, especialmente a de Mário Sembra, e um “vácuo de poder”, os dois cineastas passaram a nela militar, o que lhes deu prestígio e legitimidade para emitirem idéias como representantes dos cineastas. Algo que lhes seria útil ao início dos anos 70, notadamente, quando se aproximariam de espaços institucionais estatais. Enquanto Santos e Farias militavam no SNIC, os cinemanovistas mais jovens militavam no Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (ou no entorno dele). Antes disso, eles freqüentaram cineclubes, espaços de socialização que agregavam politização.

⁴³ Censurado, o filme produziria ampla mobilização de intelectuais no Rio de Janeiro e em São Paulo, liderado pela ABI, a partir do momento em que Pompeu de Sousa foi procurado, por Nelson Pereira dos Santos, e que após ter visto a realização escreveu uma matéria de primeira página no *Diário Carioca* em sua defesa, que passaria a sensibilizar o próprio PCB, que publicaria artigo de Jorge Amado, em 27 de setembro de 1955, na *Imprensa Popular*. Também os franceses, entre os quais Georges Sadoul, se solidarizaram em função do ocorrido. A mobilização culminaria com mandado de segurança impetrado, em 3 de outubro de 1955, por Victor Nunes Leal e Evandro Lins e Silva, juristas também aderentes à causa da liberação do filme. Em 31 de dezembro, a Justiça Federal revogou a censura.

2.1.2 Profissionalização na produção e gestão cinematográfica: Roberto Farias [Roberto Figueira de Farias]

Nasceu em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, em 1932. Estudou na sua cidade natal. De 1937 a 1942, cursou o primário em “uma escola tradicional, que alfabetizou muitos friburguenses”.⁴⁴ Fez a prova de admissão ao Ginásio Modelo, renomeado Colégio Modelo, onde fez o curso Científico, de 1943 a 1949. Foi atraído pela fotografia e o cinema ainda na infância. No período em que viveu em sua cidade natal, trabalhou no açougue de propriedade de seu pai. Uma vez residente na cidade do Rio de Janeiro, começou a cursar Belas Artes e iniciou-se na Atlântida, em 1950, por intermédio de Watson Macedo, como assistente de direção em *Maior que o Ódio*, de José Carlos Burle. A partir disso, aprendeu a técnica cinematográfica com os mestres da chanchada: Macedo, Burle, J.B.Tanko, e os fotógrafos Edgar Brasil e Amleto Daissè, entre outros. O trabalho como assistente de direção ou produtor executivo em dez filmes, durante sete anos, deu-lhe segurança para empreender a direção de *Rico Ri à Toa*, comédia de 1957, seguida por *No Mundo da Lua* (1959). Farias rejeita o rótulo de chanchada, preferindo chamar suas primeiras experiências de “comédias populares”, provavelmente pela indignidade estatutária da chanchada especialmente a partir do advento do Cinema Novo. Em 1959, o cineasta deslocou sua abordagem para temas policiais, com *Cidade Ameaçada*, que lhe rendeu vários prêmios. Representou o Brasil no Festival de Cannes com *Assalto ao Trem Pagador* (1962), clássico do cinema nacional considerado um dos pontos culminantes de sua carreira. Este filme tornou-se referência-padrão para o policial brasileiro, na confluência das tradições narrativas americanas com os temas nacionais. Seu filme seguinte, *Selva Trágica* (1964), teve boa acolhida pelos integrantes mais jovens do “grupo” Cinema Novo. Retornaria à comédia, em 1966, com *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, de grande apelo comercial.

⁴⁴ FARIAS, Roberto. Entrevista concedida. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2005 (ERF).

Fundou com os irmãos Reginaldo e Riva Faria, a produtora R. F. Farias. Além desta, ainda nos anos 60, participou da fundação das distribuidoras DIFILM e Ipanema Filmes. Com a trilogia Roberto Carlos, atingiu envergadura comercial significativa para os padrões brasileiros da época. Com o documentário *O Fabuloso Fittipaldi*, de 1970, encerrou sua primeira fase como realizador. Foi presidente do SNIC e o primeiro cineasta a dirigir uma empresa estatal, a Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes. Em sua gestão, de 1974 a 1979, instituiu critérios para análise de custos e acesso de novos realizadores aos financiamentos. Esse período coincidiu com lançamentos da Embrafilme de grande sucesso de bilheteria. Retornou à direção, em 1982, com *Pra Frente Brasil*, que denunciava a repressão do regime militar, desafiando a censura e colocando à prova a abertura política na área cultural. O lançamento deste filme acarretou a demissão do diplomata Celso Amorim, então presidindo a Embrafilme. Farias retornou à comédia quatro anos depois, dirigindo *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*. A trajetória proposta ao investimento em conteúdo de seus filmes pareceu em princípio errática ou, na melhor das hipóteses, eclética. Refletia, no entanto, o pragmatismo no percurso do autor, que propugnou o “cinema possível” em cada momento, isto é, aquele auto-sustentável, não importando prioritariamente seus canais formais de financiamento. A perspectiva realista propiciou o estabelecimento de relações bem estruturadas com o meio televisivo, onde atua nos dias de hoje, como diretor na TV Globo.⁴⁵

⁴⁵ ERF. Ver também GATTI (2000, p. 229-230).

2.1.3 Convívio precoce com os modernistas:

Joaquim Pedro de Andrade [Joaquim Pedro Melo Franco de Andrade]

Nasceu em 1932, filho de família mineira tradicional. Cresceu na Zona Sul do Rio de Janeiro, tendo convivido na infância e na juventude com nomes expressivos da literatura e das artes no Brasil, que faziam parte do círculo de relações familiares (foi afilhado de Manuel Bandeira). Estudou no Colégio Andrews, cuja clientela era de elite. Formou-se em física na Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), instituição que possuía importante cineclube e centro de estudos cinematográficos, e onde era professor Plínio Sussekind Rocha, um dos fundadores do Chaplin-Club. Dirigiu curtas-metragens e tornou-se sócio da SAGA Filmes no último quartel da década de 50. Dirigiu, em 1960, *Couro de Gato*, curta-metragem que seria incorporado ao longa *Cinco Vezes Favela*, produzido pelo CPC da UNE. Viajou para a França, para estudar no IDHEC, e recebeu bolsa da Fundação Rockefeller, com a qual estudou na Slade School of Art, de Londres, e estagiou na produtora dos irmãos Maysles, em Nova York. Esteve preso, em 1965, por participar de protesto contra a ditadura militar. Dirigiu várias longas-metragens, entre os quais *O Padre e a Moça* (1965) e *Macunaíma* (1969), com o que logrou grande êxito de bilheteria. Faleceu aos 56 anos de idade, em 1988, vitimado por câncer no pulmão (ARAÚJO, 2000, p. 23-25).

2.1.4 Opção profissional pelo cinema relativamente tardia:

Paulo César Saraceni

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1933, filho de família de origem italiana, do lado paterno, e de tradicional família mineira, do materno. Da infância até a juventude esteve voltado à carreira esportiva, em especial à natação e ao futebol, no Fluminense Futebol Clube, onde conheceu Octávio de Faria, um dos fundadores do Chaplin-Club. Com este, estabeleceu forte vínculo intelectual. A partir de meados dos anos 50, passou a exercer

atividades no teatro, notadamente na filial carioca do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Em 1959, tendo como parceiro o diretor de fotografia Mário Carneiro, dirigiu *Arraial do Cabo*, curta-metragem que foi um dos marcos iniciais do Cinema Novo. O filme propiciou-lhe prêmios e facilitou-lhe a estada em Roma, entre 1961 e 1962, como estudante regular do Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC). Nesta cidade, estabeleceu amizades importantes com jovens realizadores que viriam a ser cineastas de prestígio mundial, como Bernardo Bertolucci e Marco Bellochio. Dirigiu filmes de grande repercussão, como *Porto das Caixas* (1962), *O desafio* (1965), *Capitu* (1967), *A Casa Assassinada* (1970), *Anchieta*, *José do Brasil* (1977), entre outros (SARACENI, 1993, passim).

2.1.5 Imbricação entre a militância comunista e a cultural: Leon Hirszman

Filho de judeus poloneses que emigraram para o Brasil nos anos 30, nasceu num subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro em 22 de novembro de 1937. Ouvia música popular e freqüentava salas de cinema desde a infância, estudou na escola Scholem Aleichem e graduou-se em engenharia, mas não exerceria a profissão. Marxista, participou da fundação do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, e militou no PCB. Participou de *Cinco Vezes Favela* (1962), com o episódio *Pedreira de São Diogo*. Como autor, caracterizou-se pela diversidade de propostas em sua filmografia, como constatada nas obras *Maioria Absoluta* (1964), *A falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967), *São Bernardo* (1971), *Eles não usam black-tie* (1981), *ABC da greve* (1989), entre outros. Associou-se em meados da década de 60 à SAGA Filmes (então com o sócio Marcos Farias), que iria à falência nos anos 70. Sua integração ao “movimento” cinemanovista caracterizou-se pela articulação com o intuito de manter a coesão do “grupo” e a força de suas posições. Foi diretor da Associação Brasileira de Cineastas

(ABRACI), nos anos 70. Faleceu em 1987, pouco antes de completar 50 anos de idade, vitimado por complicações decorrentes da aids.

2.1.6 Competência na elaboração de análises e proposições ao mercado do cinema: Gustavo Dahl

Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1938. Mudou-se com a mãe para o Brasil, de início para o Rio de Janeiro e depois, em 1947, para São Paulo. Estudou no Colégio Paes Leme e ingressou no curso de direito do Mackenzie. Presidiu o cineclubes do Centro Dom Vital, em 1958. Ingressou na Cinemateca Brasileira, dirigida por Paulo Emílio Salles Gomes, que lhe facilitou a obtenção de bolsa para estudar cinema no exterior, em Roma, no CSC. Escreveu vários textos sobre o cinema brasileiro, antes desta viagem, especialmente em *O Estado de S. Paulo*, bem como durante e depois, o que o tornou um dos formuladores das concepções de políticas públicas defendidas pelo “grupo” cinemanovista. O recurso à elaboração de textos seria mobilizado com o objetivo de legitimar “projetos estratégicos” do “grupo”, especialmente no que se reportam à influência junto a instituições estatais. Articulador de relações no espaço internacional, teve influência notadamente junto aos críticos das revistas francesas *Cahiers du cinéma* e *Positif*. Dirigiu *O Bravo Guerreiro* (1968) e *Uirá, um índio em busca de Deus* (1972). Ingressou na Embrafilme em 1974, a convite de Roberto Farias. Presidiu a Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI), entre 1981 e 1983, o Conselho Nacional de Cinema (Concine), em 1985, o Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), na década de 90, e presidiu até dezembro de 2006 a Agência Nacional de Cinema (Ancine).⁴⁶

⁴⁶ EGD.

2.1.7 Dedicção à internacionalização da atuação do “grupo”: David Neves [David Eulálio Neves]

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1938, e faleceu em 1994. Descendente de famílias tradicionais de Diamantina, Minas Gerais, cujo pai foi general do Exército e engenheiro militar. Estudou no Colégio São José, marista, e graduou-se em direito pela PUC-RJ, tendo sido colega de Carlos Diegues, com quem integrou o grupo do jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana de Estudantes (UME). Recebeu o “título” de Glauber Rocha, de “Embaixador do Cinema Novo” (NEVES, 2004, p. 3). De fato, passou muito tempo, a partir dos primeiros anos do movimento, fazendo articulações internacionais e internamente no Brasil, em que teve inserção no espaço de relações ocupado por integrantes do Itamaraty. Tais articulações custaram-lhe uma estréia tardia na direção de filmes de longa-metragem: *Memória de Helena* (1969), *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1970), *Muito prazer* (1979), *Luz del Fuego* (1981), *Fulaninha* (1985), entre outros.

2.1.8 Maestria na ativação e vinculação a redes: Glauber Rocha [Glauber Pedro de Andrade Rocha]

Nasceu em Vitória da Conquista, Bahia, em 1939, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1981; primeiro filho de comerciantes. Seu pai foi católico não-praticante, e coube a sua mãe, presbiteriana, a orientação religiosa dos filhos. Ingressou na escola com sete anos de idade, já alfabetizado pela mãe, passando a cursar o primário num colégio católico em Vitória da Conquista. Em agosto de 1947, a família mudou-se para Salvador. Em março do ano seguinte, Rocha começou a freqüentar o colégio presbiteriano Dois de Julho, cuja clientela era de elite, onde “recebe intensa educação religiosa”.⁴⁷ Em 1954, cursou o clássico no Colégio Central da Bahia, e, neste mesmo ano, tornou-se membro do Círculo de Estudo, Pensamento e Ação (CEPA). Participou

⁴⁷ Compilação de informações fornecidas pelo Acervo Tempo Glauber (ATG).

da criação, em 1955, do grupo Jogralescas Teatralização Poética, que encenava poesias brasileiras. No ano seguinte, colaborou na realização do curta-metragem *Um dia na rampa*, de Luiz Paulino dos Santos. Em 1957, ingressou na Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, que não concluiria. A convite do comunista Ariovaldo Matos, participou de *O Momento*, jornal de esquerda. Colaborou também nas revistas culturais *Mapa e Ângulos*, e no semanário *Sete Dias*. Filmou o curta-metragem *Pátio*. Trabalhou no *Jornal da Bahia*, como repórter policial. Posteriormente, começou a publicar artigos sobre cinema, assumindo a direção do *Suplemento Literário*. Nessa época também trabalhou para a prefeitura de Salvador. Em 1959, iniciou a publicação de artigos sobre cinema no *Jornal do Brasil* e no *Diário de Notícias*. Em 1961, finalizou seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, recebendo vários prêmios. Em 1963, publicou *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, pela editora Civilização Brasileira, que gerou polêmicas acirradas. No ano seguinte, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* concorreu sem êxito à Palma de Ouro no Festival Internacional do Filme, em Cannes. Mas, conquistou o prêmio da crítica mexicana no Festival Internacional de Acapulco, o Grande Prêmio do Festival de Cinema Livre, na Itália, e o Naiade de Ouro do Festival Internacional de Porreta Terme, também na Itália. Em janeiro de 1965, em um voo entre Los Angeles e Milão, Rocha redigiu *Estética da Fome*. O manifesto foi apresentado publicamente em Gênova, nas discussões sobre o Cinema Novo, durante a Resenha do Cinema Latino-Americano. Foi preso em 1965, por participar do mesmo protesto contra a ditadura em que participou Joaquim Pedro de Andrade. Em abril de 1967, *Terra em Transe* foi proibido em todo o território nacional, por ser considerado subversivo e irreverente para com a Igreja. No dia 3 de maio, o filme foi liberado sob a condição de que fosse dado um nome ao anônimo sacerdote. Em 1969, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* foi exibido no Festival de Cannes, em que Glauber Rocha ganhou o prêmio de melhor diretor. Em 1971, Rocha iniciou seu exílio, a fim de preservar sua

“expressão” e “integridade física”. Apresentou, na Universidade Columbia, em Nova York, a tese *Estética do Sonho*. Em 1972, em viagem pelo Uruguai, encontrou-se com o ex-presidente João Goulart. Em março de 1974, a revista *Visão* publicou carta em que Rocha apoiava a distensão e o projeto político do presidente Ernesto Geisel, e definindo Golbery do Couto e Silva como “o gênio da raça”.⁴⁸

2.1.9 Uso de noções da antropologia para eufemização de idéias políticas: Carlos “Cacá” Diegues [Carlos José Fontes Diegues]

Nasceu de fato em Vitória, Espírito Santo (difundiu-se que nascera em Maceió, Alagoas, porque teve aí a primeira infância), em 19 de maio de 1940. Filho de um antropólogo e professor, Manuel Diegues Jr., que, durante o regime militar, aproximaria os cinemanovistas de instituições estatais. Ainda pequeno mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, morando em Botafogo, bairro onde passou toda a sua infância e adolescência. Estudou no Colégio Santo Inácio, de elite e dirigido por jesuítas. Coursou direito na PUC-RJ. Foi eleito presidente do Diretório Estudantil, em que fundou um cineclubes, iniciando suas atividades de cineasta amador na companhia de David Neves, Arnaldo Jabor, Paulo Perdigão e outros. Participou também da fundação da Ação Popular (AP). Ainda nesta época, dirigiu o jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana dos Estudantes (UME), e ingressou no CPC da UNE. Os grupos da PUC-RJ e de *O Metropolitano* tornaram-se um dos pólos de surgimento do “movimento” do Cinema Novo, a partir do final da década de 1950. Antes de sua fundação, realizou, em colaboração com David Neves e Affonso Beato, três curta-metragens, entre os quais *Domingo*, um dos filmes pioneiros do “movimento”. No CPC, ele dirigiu seu primeiro filme profissional, em 35mm, *Escola de Samba Alegria de Viver*, episódio do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*. Ao passo que investiu no cinema e fez uso de noções da antropologia nos filmes, que eufemizavam idéias políticas, continuou a trabalhar como

⁴⁸ ATG.

jornalista e crítico cinematográfico em publicações brasileiras e estrangeiras. Realizou seu primeiro longa-metragem em 1964, *Ganga Zumba*, seguido de *A Grande Cidade*, de 1966, e de *Os Herdeiros*, de 1969, ano em que se auto-exilou na Itália e depois na França, na companhia da cantora Nara Leão, então sua esposa. Retornou ao Brasil em 1972, ano em que realizou *Quando o carnaval chegar*. Em seguida, dirigiu *Joanna Francesa* (1973) e *Xica da Silva* (1976), seu filme de maior êxito popular no Brasil. Em 1978, deu uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em defesa da pluralidade no cinema brasileiro e definindo como “patrulhas ideológicas” as posições que defendiam tendências específicas e únicas, o que acarretou debates na mídia e no meio universitário. Propôs a questão do multiculturalismo ou do hibridismo cultural por intermédio de *Bye, Bye, Brasil*, de 1979 (OROZ, 2000, 170-171).

A descrição dos cinemanovistas que acima levamos a cabo buscou, mesmo que resumidamente, ter em conta seus itinerários individuais. Deste modo, procuramos afastar uma possível perda do papel desempenhado por cada um deles, ainda que viessem a estar integrados no “grupo” Cinema Novo, que, portanto, não deve ser entendido como fosse monolítico. Na seqüência, descrevemos suas famílias.

2.2 Famílias migrantes a capitais brasileiras

As famílias dos cinemanovistas, mesmo que se estruturassem com variações, ocupavam posição social superior uma vez considerada a estrutura social brasileira em que viveram os seus pais. Este dado é importante, pois em grau variado de tempo e extensão os cinemanovistas dependeriam delas como retaguarda material. Por outro lado, o incremento econômico verificado entre os governos de Vargas e de Kubitschek teria um peso relativo à oferta de ocupações e a possibilidade de investir-se em carreiras

novas – e arriscadas, ao considerarmos a até então precária organização da economia do cinema no país.

Disso, concluímos que deveríamos examinar as profissões dos pais dos cineastas em tela. Isto porque observamos uma dependência relativa de alguns deles de rendimentos provenientes do exercício profissional em funções públicas: quatro deles possuíam vínculo com instituições estatais. Por outro lado, cinco famílias subsistiam da iniciativa privada, sendo que, no interior desta, a maioria era de não assalariados, isto é, proprietários de empreendimentos comerciais, de grandes a pequenos. Apenas um genitor, enfim, era assalariado da iniciativa privada; mais especificamente, *uma* assalariada, pois salientamos a importância da figura materna para a estabilidade econômica da família em ao menos quatro casos.

Esta classificação, em alguns casos, é forçosamente arbitrária. A família de Paulo César Saraceni, por exemplo, foi considerada como dependente de vencimentos do Estado, embora o pai trabalhasse em comércio, pois era a mãe, funcionária do Ministério da Justiça, quem assegurava a sua estabilidade financeira. Já a de Glauber Rocha, comerciante de médio a grande porte, beneficiou-se de atividade autônoma de seu pai (construção de estradas) que era ressarcida por órgãos da administração pública.⁴⁹ Por outro lado, ao levarmos em conta a mãe de Gustavo Dahl como assalariada, omitimos o fato de que ao passo que ela foi secretária também atuava de modo autônomo ao ministrar aulas particulares de inglês.

A propósito das famílias de Dahl e de Rocha, incluímos as de Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, David Neves e Carlos Diegues, como integrantes de oligarquias rurais em decadência e orientadas à migração para grandes centros urbanos. Com efeito, os avós destes cinemanovistas foram fazendeiros que vivenciaram esse processo de declínio social ao passo que os pais dos mesmos já foram residir em

⁴⁹ Apesar de que mais tarde tenham sido importantes as iniciativas de sua mãe, como a do empreendimento de uma “grande loja de confecções masculinas” e de uma pensão de grande porte. Cf. YUTA (2003, p. 18).

capitais de Estado. Sabendo disto, em parte podemos ir ao encontro de Sérgio Miceli que constata ao “destino social” dos intelectuais originários dessas oligarquias incentivos advindos das “[...] oportunidades de aquisição de capital escolar e cultural, que dariam acesso preferencial àquelas posições profissionais conquistadas por força do cabedal de relações sociais” (MICELI, 2001, p. 373).

Por conseguinte, tendo em conta diferentes possibilidades de exame ao acercamento do nosso objeto, doravante procuramos realizar descrição geral sobre as famílias dos cineastas em tela.

Tabela 3 – Atividade profissional dos pais

| Cinemanovista | Atividade do pai | Atividade da mãe |
|---------------------------|--|--|
| Nelson Pereira dos Santos | Comerciante (Dono de alfaiataria) | Do lar |
| Roberto Farias | Comerciante (Açougueiro) | Do lar |
| Joaquim Pedro de Andrade | Diretor SPHAN / Advogado | Do lar |
| Paulo César Saraceni | Despachante em loja de departamentos | Funcionária Min. Justiça |
| Leon Hirszman | Comerciante (Vendedor ambulante) | Do lar |
| Gustavo Dahl | – | Secretária |
| David Neves | General do Exército / Engenheiro militar | Do lar |
| Glauber Rocha | Engenheiro (prático) rodoviário comissionado / Comerciante (Lojista) | Comerciante (Lojista e Dona de pensão) |
| Carlos Diegues | Antropólogo e professor universitário / Secretário DAC-MEC | Do lar |

Especificamente, os pais de David Neves, de Carlos Diegues e de Joaquim Pedro de Andrade, foram funcionários superiores de instituições estatais com muitos vínculos

de relações pessoais em intensidade e diversidade. Iniciamos nossa descrição pela família de Andrade.

A posse de capital de relações, caracterizadas por vínculos com produtores de bens simbólicos de legitimidade assentida em círculos de sociabilidade cultural ou política, define a família de Joaquim Pedro de Andrade. Rodrigo Melo Franco de Andrade, seu pai, nascido em 1898 e falecido em 1969, completou os estudos secundários em Paris, na casa de seu tio, Afonso Arinos de Melo Franco. A partir da década de 20, atuou no jornalismo em publicações como *O Dia*, *O Jornal* e a *Revista do Brasil* (as duas últimas de propriedade de Assis Chateaubriand). Na *Revista*, tornou-se redator-chefe, “imprimindo uma linha editorial de explícita militância modernista” (ARAÚJO, 1999, p. 8). Graduado em direito no Brasil, realizou o curso nas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo, permitindo-lhe “contatos e amizades com variados grupos” (p. 8). Ocupou cargos públicos e atuou na advocacia, tendo então começado as atividades do – e dirigido o – SPHAN, inicialmente Serviço – depois Secretaria – do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde atuou de 1936 a 1967, uma vez nomeado pelo ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, que para tanto contou com a indicação de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira. Atuou também como oficial de gabinete da Inspetoria das Obras Contra as Secas [1919]; chefe de gabinete do Ministério da Educação [1930-1931]; presidente da Comissão Nacional de Belas Artes [1951-1967]; membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro; **membro do Conselho Federal de Cultura**; membro da Academia Nacional de Belas Artes de Portugal. Ainda, recebeu várias distinções, como as de Doutor Honoris Causa em universidades brasileiras e as de Cavaleiro Oficial da Ordem do Mérito da República Italiana e da Ordem das Artes e Letras da França, entre outras (BARATA; BUENO, 2001, vol. 2, p. 1479, grifos nossos). A propósito do modernismo, do movimento

estabeleceu suas mais estreitas amizades. Os nomes são significativos para ilustrar a frequência à casa dos Andrade e o capital cultural a ela associado: os mencionados Manuel Bandeira (padrinho de Joaquim Pedro), Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Sérgio Buarque de Holanda, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, entre outros.

[...] Você tinha toda a intelectualidade – Rio, São Paulo e Minas – cercando o dr. Rodrigo todos os dias. O Affonso Arinos [filho], que era primo dele, ligava para o dr. Rodrigo todos os dias, para se aconselhar. Manuel Bandeira era o melhor amigo, jantava lá toda semana; o Gastão Cruels, idem. Ele centralizava um grupo de intelectuais. E era uma pessoa muito sensível, muito inteligente, com muito senso de humor, muito competente.
[...] E era um homem muito rigoroso, muito moral, muito ético. De forma que ele criou os filhos assim. Os filhos viveram nesse meio, assimilaram por aí toda essa cultura, que era trazida por ele próprio e pelos amigos. [...] ⁵⁰

Casou-se com Graciema Prates de Sá, também de família mineira, que com ele teve mais dois filhos além de Joaquim Pedro. Do lado paterno, a família Bretas de Andrade; o pai de Joaquim Pedro foi bisneto de Rodrigo José Ferreira Bretas, primeiro biógrafo de Aleijadinho. Do lado materno, da família Melo Franco, participante de vários momentos importantes na história política mineira e do país e da qual farão parte como, para alguns de seus membros, integrantes do corpo diplomático brasileiro. A propósito, Rodrigo Melo Franco de Andrade estabeleceu vários vínculos pessoais junto ao Itamaraty, em especial com os integrantes da sua Divisão Cultural,⁵¹ o que seria importante à época da emergência do Cinema Novo, como avaliamos no capítulo 5.

Além das propostas da geração de modernistas dos anos 20, constatamos a influência acentuada do positivismo em Rodrigo Melo Franco de Andrade, que se contentava com a profissão inicialmente escolhida pelo filho, físico, associada à concepção de progresso, e lamentando a escolha posterior dele ao cinema, apesar de sua filiação ao modernismo (ARAÚJO, 1999). Tal influência também seria verificada no

⁵⁰ BARBOSA, Sarah Castro. (primeira esposa de Joaquim Pedro de Andrade). Entrevista concedida a ARAÚJO (1999, p. 7-8).

⁵¹ AHPI Cf. ref. nº 94/4/4 ofício de 16 de outubro de 1950, e ref. nº 93/2/6 telegrama de 04 de julho de 1945, por exemplo, abordados em capítulo adiante.

pai de David Neves, engenheiro militar e, sobretudo, na família – por parte de pai e mãe – do cineasta Mário Carneiro, expoente do círculo cinemanovista – muito importante especialmente na carreira de Paulo César Saraceni – e filho do embaixador Paulo Carneiro, fundador do Museu Auguste Comte, em Paris (SARACENI, 1993, p. 45).

Estável financeiramente, que migra de Alagoas para o Rio de Janeiro para assegurar tal estabilidade, de modo semelhante ao pai de Joaquim Pedro de Andrade, o de Carlos Diegues ocupou posição superior desempenhando funções no setor público. Manuel Diegues Jr., casado com Zaira Fontes Diegues, que muito estimularia Carlos a assistir filmes – especialmente nas salas de cinema de seu bairro – a fim de mantê-lo afastado dos possíveis perigos do Rio de Janeiro. Diegues Jr. foi professor, antropólogo e um dos fundadores do curso de sociologia da PUC-RJ, o que tornou possível a Carlos Diegues ganhar uma bolsa de estudos desta universidade (DIEGUES, 2004, p. 22); “liberal e católico” (p. 8), foi discípulo de Alceu Amoroso Lima e amigo de Jorge de Lima. Afora assistir filmes, verificamos que a incorporação prática de experiências culturais de Carlos Diegues não se restringiu tão-só ao cinema, pois há relatos de outras como quando seu pai o levou à casa de um amigo seu, Heckel Tavares, músico. “*Eu era muito criança e meu pai me disse: ‘Vamos visitar um amigo meu’. Nós fomos e o amigo era esse músico, que tinha acabado de fazer aquele concerto chamado ‘Concerto em Formas Brasileiras’, e deu para meu pai de presente*” (1984, p. 45). Diegues relata que a música lhe permaneceu de tal forma incorporada que veio a ter importância em um filme seu. Escritor e pesquisador da cultura brasileira, Manuel Diegues obrigava o filho à leitura dos clássicos da literatura brasileira, sobretudo os modernistas; porém sua cultura visual foi adquirida fora do círculo familiar.⁵² Por outro lado, a iniciação política de Carlos Diegues também se deu por intermédio do pai, fazendo parte de suas lembranças mais marcantes o suicídio de Getúlio Vargas e a relação do pai com o

⁵² Ver entrevista concedida a BUENO (2000).

acontecimento (1988, p. 7). Ainda sobre o pai, como mencionado um antropólogo, concluímos que ele contribuiu para que Diegues viesse a fazer uso da “antropologia” para as representações do mundo social (e a eufemização das idéias políticas), haja vista as diversas referências dele à antropologia em seus filmes, tanto em declarações públicas como no próprio conteúdo dos filmes. Isto se soma aos vínculos familiares alagoanos, como percebemos nos temas e nos argumentos cinematográficos, que se aproveitaram de relatos familiares, como os de seu avô que serviram para a elaboração da estória de *Joanna Francesa*, filme de 1973 (DIEGUES, 1984, p. 106).

Neste sentido, verificamos em Diegues uma influência cultural do pai relativa ao seu percurso de pesquisador universitário, diferentemente daquela de Joaquim Pedro de Andrade, que lhe proporcionou relações diretas com integrantes – ou oriundos – de vanguardas estéticas, os quais lhe transferiram esquemas estetizantes ao gosto pessoal em torno das expressões artísticas. Não obstante, ambos ocuparam posições em redes de relações pessoais que lhes facilitaram a mobilização de recursos, inclusive para sua indicação ao exercício de funções superiores no interior de espaços institucionais do Estado brasileiro. Mais adiante, o pai de Diegues seria importante para o “grupo” em virtude de seu pertencimento a esses espaços, especialmente na condição de secretário da Divisão de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

De família mineira como a de Joaquim Pedro de Andrade, o pai de David Neves, como mencionado, foi engenheiro militar e general do exército, graduado pela Politécnica de Engenharia e pela Escola Técnica do Exército. Luís Neves, portanto, ocupou posição superior no interior das Forças Armadas. Tanto a família da mãe, Alayde Eulálio Neves, como a do pai têm origem em Diamantina. Nesta cidade, no sítio de propriedade da família Neves, entre os diversos freqüentadores se encontrava

Juscelino Kubitschek (NEVES, 2004, p. 11). Das escassas informações apuradas acerca de sua família, uma importante, que diz respeito ao posto ocupado por seu pai no oficialato do Exército, é o fato de ele ter realizado gestões pessoais no sentido de atenuar os possíveis e efetivos efeitos da repressão sob a ditadura militar pós-1964. Isso não evitaria que os cinemanovistas fossem presos ou sofressem constrangimentos morais e mesmo físicos. De qualquer modo, se com o recrudescimento do regime não foi possível de evitar tais acontecimentos, no seu início era essa a esperança nutrida pelo “grupo” e alimentada pelo próprio David Neves, que postulou acionar o seu pai para a libertação de algum deles em caso de prisão.⁵³ Não obstante, mesmo assim, Luís Neves viria a ser importante inclusive para a preservação de parte do patrimônio cinematográfico estampado em películas que se arriscaram à destruição pelas forças repressivas do regime militar. Afora o fato de ter sido um general inserido em uma conjuntura de ditadura militar, não foram encontrados outros indicadores que pudessem ser examinados às futuras relações de David Neves com as instituições estatais. Mesmo porque, para David Neves, as relações com instituições estatais se estabeleceram em meio civil notadamente em vinculação a integrantes do Ministério das Relações Exteriores, para o qual a facilitação do acesso não se deu por intermédio do pai.

De modo semelhante dependente do setor público, o núcleo familiar de Paulo César Saraceni contava com ascendentes em situação financeira superior à das famílias dos próximos cinemanovistas, à exceção de Glauber Rocha, mas sem o capital de relações associado à inserção em espaços institucionais. Filho do paulistano, despachante em loja de departamentos, Guilherme Saraceni, sétimo filho – entre nove – de imigrantes italianos, e de Maria da Conceição Ribeiro Lima e Castro, mineira radicada desde cedo no Rio de Janeiro. Os avós paternos vieram para o Brasil em

⁵³ ATG. Carta coletiva de Luís Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo Del Rey e David Neves para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 13 de abril de 1964. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 232-5).

função das atividades do avô, Angelo Saraceni, engenheiro milanês incumbido de dirigir a Estação da Luz, em São Paulo, e, depois, a Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Guilhermina Ruggeri Saraceni era sua avó, nascida em Siena. Já os avós maternos compunham “família tradicional mineira”, em que o avô era jurista e a avó “tocava piano muito bem”. A percepção que estes tinham do pretendente de sua filha, “boêmio e jogador”, era portanto negativa. Afastada de sua família pelo pai de Paulo César, sua mãe teve de trabalhar desde cedo no Ministério da Justiça a fim de assegurar os proventos da família. Entre as lembranças de infância de Saraceni, são inventariados o “rigor total” do avô paterno, de quem tinha medo, e as oscilações financeiras de sua família:

[...] um dia [nossa vida] estava lá em cima, champanhe francês, os amigos, Dorival Caymmi; noutro dia, tinha que vender o piano, que [a mãe] insistia que minha irmã aprendesse, apesar de Norma preferir escrever, ou colecionar livros. Era um vaivém do piano, dependendo se o *betting*, o bolo davam ou não, ou ainda se as roletas dos cassinos, Atlântico ou da Urca, fossem favoráveis (SARACENI, 1993, p. 2).

Não se deve confundir, porém, tais variações nas finanças dos Saraceni com escassez de recursos de natureza econômica. Ao contrário, Paulo César teve condição material suficiente para que não se privasse de investimentos em lazer, esporte e a escolha autônoma de uma carreira profissional.

Essas oscilações financeiras, de modo distinto, mas com frequência maior no curso do tempo, verificamos na família de Glauber Rocha. Residiu de início no sertão da Bahia, mais especificamente em Vitória da Conquista, onde nasceu. Seus pais, Adamastor Bráulio Silva Rocha, engenheiro (prático) construtor de estradas, e Lúcia Mendes de Andrade Rocha foram também comerciantes, sendo proprietários das duas principais casas comerciais de sua cidade natal, e, mais tarde, de uma das principais de Salvador. A posição social materna era superior à do pai. Pertencente a “aristocracia” rural baiana, o avô de Glauber Rocha foi grande fazendeiro que não aceitou

positivamente o casamento da filha, embora Adamastor Rocha auferisse ganhos satisfatórios com a construção de estradas. Rocha foi muito beneficiado, sobretudo no início de seu itinerário, por esse capital econômico acumulado em conjuntura familiar favorável, pois um grave acidente sofrido por seu pai, que o impossibilitou para o trabalho, marcou o início do declínio econômico dos Rocha. Não obstante, a família viveria confortavelmente por um período significativo pelo apoio de familiares e em função do acumulado no passado.

Já em Salvador, para onde a família se mudou em 1947, Rocha se relacionaria com integrantes das elites da cidade, sendo-lhe possível de manter um dado nível de consumos onerosos, indicado pela aquisição de um automóvel novo e de uma câmera filmadora (YUTA, 2003, p. 19), com o apoio da sua mãe; ela buscou prover subsistência à família com a abertura de uma pensão de porte médio a grande em Salvador. A mãe também exerceu ascendência sobre Glauber Rocha à posse de capital cultural. Interessada pelas manifestações culturais em geral, quando jovem desejou seguir carreira teatral, sendo impedida pela família. De certo modo, os constrangimentos que lhe foram impostos sublimaram-se mais tarde por meio do estímulo às práticas culturais dos filhos.⁵⁴

Com Rocha já cineasta reconhecido, embora viesse a ter muitos ganhos econômicos com a atividade, as dificuldades financeiras só fizeram se ampliar (não só as dos pais como as suas próprias), como evidenciamos com base em uma carta enviada à sua mãe:

[...] Se eu conseguir acertar minha vida aqui em Paris, ficarei aqui de forma mais fixa. Aí será possível que Paloma⁵⁵ volte e assim a senhora e Adamastor poderão dar um pulo aqui. Para me fixar aqui preciso de dinheiro mas já estou providenciando agora de forma mais concreta. Logo, não se preocupe, agüente mais um pouco que vai chegar bastante dinheiro. Assim seus problemas e de Adamastor estarão resolvidos economicamente. Com a casa e uma rendinha poderão viver tranquilos. Estou contente que Adamastor tenha voltado. Ele nunca teve casa, sempre foi um aventureiro como eu. Ele ganhou

⁵⁴ Com relação ao pai, Rocha faria muitas viagens pelo interior da Bahia, e “conheceria” o sertão em sua paisagem e manifestações culturais.

⁵⁵ Filha de Glauber Rocha com a atriz Helena Ignez, nascida em 1960.

dinheiro mas foi acidentado e roubado. Se ele perder esta preocupação natural com o dinheiro, ele ficará mais feliz. [...] ⁵⁶

Não foi possível concluir o porquê de o pai de Rocha ter sido “roubado”. Fato é certo que a família vivenciou momentos de elevada posse de capital econômico, pelo qual os filhos lograram consumir bens materiais dispendiosos, sendo-lhe percebida, no entanto, apesar de contarem com recursos culturais nada desprezíveis, uma trajetória economicamente descendente.

As dificuldades ou oscilações financeiras, eventuais ou de modo mais constante, verificadas nas famílias de Rocha e de Saraceni, também se deram nas dos dois próximos cinemanovistas cujas famílias são descritas, embora por fatores distintos: Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman. Embora quase uma década separe um do outro em idade, estes têm em comum o fato de virem a filiar-se ao Partido Comunista.

Os pais de Leon Hirszman eram judeus poloneses que fugiram da Polônia em decorrência das perseguições anti-semitas e da ameaça nazista que se vislumbrava. Seu pai perdeu toda a família num campo de concentração. Leon relembriaria que

A presença da guerra, da resistência, era cotidiana em casa e isso deve ter consolidado em mim uma visão antifascista essencial: eu contra a injustiça. Eu sofri pessoalmente a discriminação anti-semita, o que me tornou mais sensível ao racismo com relação aos negros e aos pobres em geral (HIRSZMAN, 1995, p. 14). ⁵⁷

O pai chegou ao Rio de Janeiro em 1933; a mãe, um ano depois; e ele nasceria em seguida, em 1937. Justamente seria a cultura polonesa a grande referência de unidade familiar. Hirszman reconhecia: “*A Polônia é para mim algo muito familiar [...]. O polonês sempre foi a língua de meus pais. Era o código deles. Falo um pouco o polonês, sabia ler com fluência, e numa conversação consigo entender tudo. Mas nunca*

⁵⁶ ATG. Carta de Glauber Rocha para Lúcia Rocha. Paris, 28 de novembro de 1974.

⁵⁷ Esta citação é extraída do livro-catálogo cujo texto corresponde a uma montagem de entrevistas do cineasta, por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil, tendo sido publicado *post mortem*, quando da exibição da Mostra Leon de Ouro em 1995.

cheguei a aprender [...]” (1995, p. 13). O pai sustentava, frise-se, a família como vendedor ambulante por conta própria e risco, paulatinamente gerando as condições para uma estabilidade financeira e, por evidência, social e economicamente melhores do que as havidas quando da chegada ao Brasil. No entanto, diferentemente da totalidade dos cinemanovistas cariocas, que viviam na Zona Sul da cidade, os Hirszman viviam no subúrbio. Isso não chegava a ser um problema para Leon, o que não acontecia com relação aos conflitos provocados pela ortodoxia dos pais. A mãe, pelo viés religioso, ao professar um judaísmo tradicional; o pai, pelo político-ideológico no seio do comunismo. *“Esse conflito dá uma certa complexidade ideológica difícil de suportar sobretudo durante a infância”* (HIRSZMAN, 1995, p. 13). Contudo, Hirszman conseguia desvencilhar-se em certa medida das tradições dos pais, investindo em leituras e no futebol de rua, embora viesse a ter alguma iniciação religiosa, cuja prática não daria consecução, e não escaparia da filiação comunista adiante, ainda na adolescência.

A família de Nelson Pereira dos Santos era influenciada por imigração recente. Sua mãe, Angelina Binari dos Santos, “pais italianos da região do Veneto, bisneta, neta, filha e irmã e mulher de alfaiate”. O pai possuía uma alfaiataria no centro de São Paulo. Era maçom, atingindo o grau mais alto, e sendo fiel aos postulados maçônicos, anticomunista e simpatizante de partidos de centro-direita. Não obstante, exerceu certa atividade política junto a sua categoria profissional, tornando-se diretor da Associação dos Alfaiates do Estado de São Paulo. Exerceu muita cumplicidade com o filho, em especial com relação ao seu envolvimento com expressões culturais; só se desgostou quando Santos iniciou relações com a Juventude Comunista que foram seguidas de seu efetivo engajamento no Partido Comunista. A mãe, por outro lado, era “católica convicta”:

Eu fui muito brava para meus filhos, muito rígida. Criei meus filhos mais pobres do que eram. Fui uma mulher de fibra, sou uma mulher de valor. Porque eu trabalhei, meu marido ficou sempre junto, mas os filhos, nunca ninguém soube de nada, nem a minha família. Porque se soubessem, ninguém mais ia mandar fazer roupa. E a gente ia fazer o quê, hem? Calada, quieta, fazendo todo o serviço da casa, e também ajudando ele na alfaiataria, eu criei meus filhos.⁵⁸

Seu pai não chegou a introduzi-lo na maçonaria, como o fora seu irmão mais velho, mas contou o lado materno, tendo sido coroinha na igreja de São Francisco. Por outro lado, seus pais foram importantes para a incorporação prática, na esfera do consumo, da experiência cinematográfica. Com efeito, para uma família com menor posse de capital econômico e que percebia oscilações financeiras em função das conjunturas macroeconômicas que lhe traziam prejuízo, seus consumos culturais foram orientados para os de produtos que lhe exigiam a posse de escasso capital econômico, como o cinema.

O pai de Roberto Farias também foi comerciante, mais especificamente açougueiro em Nova Friburgo, Rio de Janeiro. Mas, de modo distinto dos dois últimos genitores, que tiveram engajamento sindical ou partidário, não possuía preocupações ou interesses de natureza política. Farias esclarece que certa visão de mundo que lhe foi incorporada e que o permitiu reconhecer questões sociais, empregadas, por exemplo, em um filme como *Assalto ao trem pagador*, tem a gênese na influência de um tio comunista “muito importante” na sua vida, que também morava em Nova Friburgo. “*Eu não sou comunista, mas ele foi a pessoa que mais me abriu os olhos para o mundo, para as coisas.*”⁵⁹ Ressaltamos, então, o fato de o pai não ter portado interesses políticos, muito menos da opção comunista:

Meu pai não queria nem saber disso. Ele não tinha nada a ver com isso. Meu pai era uma pessoa que só cuidava do trabalho, não pensava em outra coisa, e politicamente ele não era uma pessoa...só muito mais tarde, com 60, 70 anos, foi que ele começou a ter muito mais informação das coisas. É claro, ele

⁵⁸ SANTOS, Angelina Binari dos. Entrevista concedida a SALEM (1987, p. 25).

⁵⁹ ERF.

tinha as suas opiniões, mas não uma posição política assim tão radical quanto a de um comunista.⁶⁰

Todos os filhos ajudaram o pai no açougue até a idade dos 18 ou 19 anos, inclusive aqueles que seguiriam carreira artística: o ator Reginaldo, o produtor Riva, bem como o diretor e produtor Roberto Farias. Em parte, combinando-se isto às relações de amizade com profissionais do setor cinematográfico, esta quantidade de membros de uma mesma família laborando em indústrias culturais deve ser creditada ao hábito de assistir filmes desde tenra infância.

Singular é a dinâmica familiar de Gustavo Dahl, nascido na Argentina e que teve a sua criação assumida com quase exclusividade por sua mãe. Brasileira de São Gabriel, Rio Grande do Sul, sua família – dependente da agropecuária – encontrava-se em situação de decadência econômica. Por razões familiares, cresceu e se educou no Uruguai, onde conheceu o pai de Gustavo, argentino e filho de dinamarqueses. Casaram-se, Dahl nasceu em 1938, e se separaram “por volta”⁶¹ de 1941.⁶² Embora sua mãe trabalhasse como secretária, estudou filosofia e era simpatizante do Partido Comunista “na fase carioca, na legalidade”, e ainda fora freqüentadora do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Dahl observa que, além das experiências culturais, ela antecipava tendências, mesmo para a subsistência, a que, por exemplo, decidiu ministrar aulas de inglês em momento no qual esse idioma não tanto se evidenciava. A propósito, o conhecimento de idiomas seria de grande valia para Gustavo Dahl na sua inserção internacional futura, recurso que lhe foi transmitido pela mãe.

⁶⁰ ERF.

⁶¹ EGD.

⁶² Dahl e a mãe residiriam depois durante três anos em Montevidéu, de onde partiriam para o Rio de Janeiro, cidade em que ficariam até 1947, para daí seguirem para São Paulo, onde, enfim, Dahl permaneceria até 1960, ano em que partiu para Roma a fim de estudar cinema.

A despeito de eventuais dificuldades e variações individuais, como verificamos, as famílias dos cinemanovistas ocupavam posição social relativamente superior, levando em conta a estrutura social brasileira do período em tela. Isso tornou possível, para a maioria deles, retaguarda material que assegurasse o investimento na carreira cinematográfica. A estabilidade financeira dessas famílias em alguns casos pôde ser conservada por meio de processo migratório. Para estabelecerem-se, a cidade escolhida, quase sempre, foi o Rio de Janeiro. Ao passo que era a capital do país, concentrava os equipamentos culturais e a infra-estrutura de produção cinematográfica.

2.3 O espaço geográfico do Rio de Janeiro

A cidade do Rio de Janeiro era núcleo urbano que se destacava com relação a outros na oferta de equipamentos para a produção e para o consumo de filmes: a infra-estrutura cinematográfica carioca contava com os principais estúdios produtores do país e com as principais salas de exibição. É neste espaço geográfico que viriam a se concentrar os cinemanovistas, influenciados pelas transformações culturais e políticas aí verificadas, isto é, notadamente a expansão da indústria cultural.

A infância, adolescência e mesmo a fase adulta – para os realizadores com mais idade – foram vividas no período em que Getúlio Vargas esteve à frente do governo do país. Incentivou-se nesse período a modernização e a industrialização, ao passo que se as revestiu de um discurso nacionalista. Não obstante, talvez mais importante tenha sido a escolarização dos mesmos nesse período. Deles, quatro indivíduos viveram intervalo importante de escolarização sob o governo Vargas em sua fase ditatorial; os outros cinco restantes pouca ou nenhuma influência direta tiveram dela.

Neste sentido, Roberto Farias, nascido em 1932, justifica que não se engajou em atividades políticas de qualquer espécie em virtude de ter crescido sob o Estado Novo, o

que as tornavam um investimento “impossível”.⁶³ Porém, há que se relativizar tal afirmação, pois Nelson Pereira dos Santos, nascido em 1928, e que teria muito mais presente os efeitos políticos da ditadura de Vargas do que Farias, inclusive tendo sido preso, militou no Partido Comunista, clandestinamente à época. Nestes casos, percebemos, mais importante do que a experiência de escolarização sob uma ditadura, o grau de politização dos pais e a intensidade de relações sociais associadas a algum tipo de engajamento político: Santos estudou em estabelecimento com intensa atividade da Juventude Comunista.

Esta conclusão parece evidenciar-se quando observamos que o pai e a mãe de Paulo César Saraceni, contemporâneo de Roberto Farias, respectivamente prestista anti-varguista e varguista, por meio de suas posições políticas favoreceram a mobilização eleitoral dos filhos Paulo César e Sérgio. O pai

[...] detestava autoritarismo, era amigo dos humildes e, até 1946, foi prestista. Rompeu com o Cavaleiro da Esperança porque o grande líder comunista brasileiro se aliou a Getúlio Vargas, ao sair da prisão. [...] Minha mãe continuava getulista. Com Sérgio e meu primo Ceci aprendi a amar a política e distribuí cédulas de Luís Carlos Prestes, candidato a senador, e deputados comunistas em 1946. Comecei a gostar de ler [...]; *O Cavaleiro da Esperança*, [de Jorge Amado, era um dos livros] (SARACENI, 1993, p. 2).

Mesmo assim, a atividade política de Saraceni, em seus anos de adolescência, pouco deixaria a de ser um espectador dos acontecimentos políticos.

Os cineastas mais jovens, por outro lado, perceberiam um governo Vargas nacionalista e em fase democrática, e a comoção provocada pelo suicídio do Presidente da República. Na biografia de Carlos Diegues, por exemplo, uma das lembranças mais marcantes registradas da infância é o choro de sua mãe junto ao aparelho de rádio, ouvindo a “voz alterada” de Heron Domingues nas edições extraordinárias do *Repórter*

⁶³ ERF.

Esso, na Rádio Nacional, e a explicação do pai, “emocionado mas discreto”, da confusão nas ruas em virtude da morte de Getúlio Vargas (DIEGUES, 1988, p. 7ss.).⁶⁴

De outro modo, Gustavo Dahl nutria na infância, a partir de lembranças da vida familiar, percepção positiva de Getúlio Vargas:

[...] em casa, Oswaldo Aranha, Getúlio, eram personagens da vida cotidiana. Eram da turma: meu avô era amigo de Oswaldo Aranha. Então, no Rio Grande, na Revolução de 30; até a preparação da Revolução de 30 estava tudo meio embotado; a Revolução de 30 arrebanhou [...] Então tinha isso. O clima da família era muito getulista, num certo sentido.⁶⁵

Tabela 4 – Variação temporal (em anos) da escolarização sob ditadura de Getúlio Vargas e idade dos cinemanovistas ao fim da mesma, em 1945

| Cinemanovista | Variação temporal sob ditadura | Idade em 1945 |
|---------------------------|---------------------------------------|----------------------|
| Nelson Pereira dos Santos | 11 | 17 |
| Roberto Farias | 7 | 13 |
| Joaquim Pedro de Andrade | 7 | 13 |
| Paulo César Saraceni | 6 | 12 |
| Leon Hirszman | 2 | 8 |
| David Neves | 1 | 7 |
| Gustavo Dahl | 1 | 7 |
| Glauber Rocha | - | 6 |
| Carlos Diegues | - | 5 |

Com a ascensão de Vargas, em 1930, o cinema tornar-se-ia instrumento de difusão da ideologia nacionalista. A modernização requeria construir uma identidade

⁶⁴ Algo semelhante se verificava no seio da família do cineasta Walter Lima Jr., do círculo cinemanovista. Cf. MATTOS. (2002, p. 29): “No dia da volta dos pracinhas, as barcas não davam conta do movimento rumo à avenida Rio Branco. [...] Se o deixassem, o sr. Walter [pai do cineasta] romperia o isolamento para abraçar, não exatamente os soldados da FEB, mas o próprio Getúlio, empoleirado no palanque presidencial. Gegê dividia as emoções da família, embora ninguém tivesse carteirinha do PTB. Da casa da avó Dina podiam-se ouvir os gritos dos presos do Estado Novo no quartel da Polícia Especial, ali ao lado. Mesmo assim, no dia em que o Repórter Esso noticiou o tiro que mudou a história, o sr. Walter chorou feito criança, como aliás três em cada quatro brasileiros. Até o filho choraria, movido pela consternação geral.”

⁶⁵ EGD.

nacional, “imprescindível” à industrialização e à constituição do mercado (SIMIS, 1996, p. 92ss.). Esse movimento seria percebido pelos cinemanovistas em sua fase adulta como emancipatório, revolucionário à época de Vargas, uma vez que teria sido com ele “*que nasce no Brasil a idéia de uma nação, que é o primeiro passo à libertação nacional.*”⁶⁶

No período varguista, a regulação do cinema pelo mercado deu lugar a um intervencionismo estatal, orientado a todas as suas etapas – produção, distribuição, importação e exibição – de acordo com reivindicações setoriais e corporativas,⁶⁷ em que se instituiu como “árbitro” por sobre os diversos interesses particulares. A “ação governamental” sobre os filmes viera sendo subsidiada por integrantes de “setores ligados à questão educacional” desde os anos 20. O Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado em 1937, sobremaneira a executaria; seus integrantes, juntamente com os do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), a partir de 1939, desempenhariam um papel central na institucionalização dessa ação. Apesar de o Decreto 21.240/32 ter instituído a obrigatoriedade de exibição para os filmes educativos, Anita Simis conclui que a redação legislativa deixava “em aberto tanto a possibilidade da obrigatoriedade de outros gêneros cinematográficos, que não o educativo, como a inclusão do filme de longa-metragem na mesma obrigatoriedade de exibição”.⁶⁸

Por outro lado, na prática, mantiveram-se os conflitos no “campo” cinematográfico, os quais seriam do conhecimento de Getúlio Vargas: ele recebeu um memorial e um projeto de lei fruto das articulações de integrantes da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB) em função das “pressões” dos

⁶⁶ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 51).

⁶⁷ As reivindicações eram pontuais, portanto aquém do conteúdo de um projeto global para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Cf. SIMIS (1996, p. 88-130 passim).

⁶⁸ Cf., para a redação legal, SIMIS (1996, p. 108): “*Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.*”

importadores de filmes estrangeiros sobre exibidores, que obstaculizariam a veiculação dos filmes nacionais. A exibição compulsória dos longa-metragens brasileiros seria imposta pelo Decreto-lei 1.949/39, definindo um período mínimo de sete dias por ano em cada sala de cinema lançador, seguido dos circuitos que lhes estavam vinculados. Beneficiaria as empresas já capitalizadas, especificamente a Brasil Vita Filmes, a Cinédia, a Sonofilme, e a Atlântida, todas com sede no Rio de Janeiro e encabeçadas, respectivamente, por Carmen Santos e Antônio Seabra, Adhemar Gonzaga, Wallace Downey e Alberto Byington Jr., e Moacir Fenelon.

Por aí fica claro que a cidade do Rio de Janeiro seria importante para o investimento na carreira cinematográfica. À exceção de Nelson Pereira dos Santos e Gustavo Dahl, vivendo em São Paulo, e de Glauber Rocha, na Bahia, a maioria dos integrantes do núcleo-duro do Cinema Novo cresceu aí, desenvolvendo sua adolescência nesta cidade no período posterior ao ano de 1945, em que nela já se encontrava uma base semi-industrial de produção cinematográfica instalada. Ao passo que esta data corresponde ao término da Segunda Guerra Mundial, relaciona-se ao início de um período democrático no país que duraria até 1964. Por conseguinte, a referência dos mais jovens a regimes ditatoriais era algo distanciado das experiências imediatas, diferente e novamente de Pereira dos Santos, o mais velho do “grupo”, que teve uma iniciação precoce na Juventude Comunista ainda durante o período do Estado Novo.

Em contraste, a propósito, Carlos Diegues, o mais jovem, reproduzindo percepção comum aos mais jovens, recordaria que, para ele, “*o nazismo era uma coisa dos livros, como a ditadura, Napoleão ou a abertura dos portos. Guerra mesmo era a da Coréia, todo dia nos jornais [...]*” (DIEGUES, 1988, p. 8). Recordaria também que só passou a “conviver” com a cidade onde cresceu a partir da adolescência:

O Rio de Janeiro era uma cidade que me fascinava muito. Eu vim de Maceió para morar no Rio, no bairro de Botafogo, que na época era muito tranquilo,

não era Copacabana nem Ipanema. Todas as férias grandes de verão eu voltava para Maceió. Então só fui conhecer o brilho do Rio de Janeiro, fascinante, o centro da cidade, Copacabana, Flamengo, Ipanema, com quinze anos. Em toda minha infância e adolescência, sempre foi uma cidade misteriosa. Longínqua, na qual eu vivia, mas com a qual não convivía (DIEGUES, 1984, p. 36).

A cidade, com efeito, representava a possibilidade de acessar de modo mais fácil e direto equipamentos culturais, e espaços de sociabilidade e de engajamento cultural ou político. Especificamente com relação ao cinema, já na juventude dos cinemanovistas, o bairro de Botafogo (ANEXO A), onde moravam três do núcleo central em análise, Carlos Diegues, David Neves, e Glauber Rocha quando se mudou da Bahia, além de Arnaldo Jabor e Júlio Bressane, logrou destaque e foi o “território” em que se concentrou a interação cinemanovista. A propósito de Diegues e de Neves, foi a partir da amizade travada no bairro que deram início às suas primeiras experiências – artesanais – de produção de filmes:

Meu primeiro amigo verdadeiramente cinéfilo foi o David Neves. Nós nos conhecemos em meados dos anos 50, quando ele foi morar na Rua São Clemente, em frente à Rua da Matriz. Nós íamos juntos ao cinema, muitas vezes deixávamos de fazer os programas da turma para ir ver um filme e depois passar horas discutindo o que tínhamos visto. Um dia ele apareceu com uma câmera 16mm de dar corda, uma Paillard Bolex que havia ganho de presente do pai, e aquilo passou a ser a coisa mais importante de nossas vidas (DIEGUES, 2004, p. 21).

Além de possibilitar amizades duradouras ao cinema, em Botafogo está instalado o colégio jesuíta Santo Inácio – em que três deles estudaram – e encontrava-se o laboratório da Líder Cinematográfica, principal empresa brasileira responsável pela revelação dos filmes e que viria a incentivar os jovens realizadores no início das suas carreiras. Soma-se a isso o fato de que em frente a esse laboratório existia um bar no qual os cinemanovistas travaram conhecimento e inteiravam-se sobre novas produções: passaria a ser um dos centros de reunião do “grupo”.

O bar da Líder foi legendário na história do Cinema Novo. Situado no início da rua Álvaro Ramos, em Botafogo, reunia nos fins de tarde toda a turma que durante anos batalhou para criar um movimento cinematográfico coerente. [...] o espírito gregário do grupo foi por ele regado e até que deu bons frutos.

O bar foi documentado cinematograficamente por Joaquim Pedro de Andrade no documentário “Cinema Novo” (no original da TV Alemã: “Improvisiert und Zielbewusst”) e por mim mesmo em outro filme curto: “Colagem”. Além do ponto de encontro com cenografia aconchegante, era fonte inspiradora de idéias e trabalhos. E lembrava a atmosfera do [filme] *Alice’s Restaurant*, de Arthur Penn (NEVES, 1993, p. 19).

A propósito, enquanto espaço de interação, o bar da Líder não se restringiria ao círculo exclusivo cinemanovista.⁶⁹ Era também freqüentado por intelectuais e jornalistas, especialmente críticos de cinema, como Ely Azeredo, que ajudaram na divulgação do “grupo”.

A verdadeira história **técnica, artística e econômica** do “cinema nôvo” do Brasil está escrita na Rua Álvaro Ramos, 71 – no Laboratório Líder Cinematográfico. Lá é que residem os problemas. Jamais um representante do GEICINE o visitou: mas foi ali, entre discussões agitadas, entusiasmo vivo e responsabilidade profissional, que François Truffaut e Louis Marcorelles descobriram, com olhos de franceses cartesianos, a juventude que espanta pela interrupção [*sic*] do pensamento criador e pela qualidade surpreendente do trabalho (ROCHA, 1963, p. 147; grifos nossos).

A partir daí que o “movimento” era visto, em que *“todo mundo se reunia. Dali a gente via o pessoal saindo do laboratório, uns contentes, outros meio cabisbaixos. Isso era nosso termômetro”*.⁷⁰ Em 1962, no interior do bar, David Neves apresentaria aos cinemanovistas Truffaut, presença que corroboraria, ainda em uma conjuntura de gênese do “grupo”, a acentuar-se a localização como um espaço de reflexão sobre a produção cinematográfica brasileira.

Em retorno ao período da ditadura varguista, destacaram-se na produção carioca de filmes,⁷¹ em especial, a Cinédia e a Atlântida, responsáveis pela produção basicamente de chanchadas. Resguardadas as devidas afinidades ou dissonâncias com

⁶⁹ Freqüentavam outros bares, como o Alcazar, o Vermelhinho e o Amarelinho; todos na “rota” dos equipamentos culturais da cidade.

⁷⁰ LUTFI, Dib. Entrevista concedida a NICOLAS, Isabella Souza. *O Cinema Brasileiro no século XX – Depoimentos*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2004, p. 66.

⁷¹ SIMIS (1996, p. 119): “A maioria das dez maiores produtoras estava sediada no Rio de Janeiro, a única exceção era a Rossi-Rex de São Paulo.”

relação ao sistema de produção e o gênero da filmografia realizada, a preponderância destas produtoras seria melhor percebida no início da carreira de Nelson Pereira dos Santos, então não mais em São Paulo, e de Roberto Farias. No entanto, ao passo que Santos teria sua iniciação cinematográfica por meio de tarefas definidas pelo Partido Comunista, Farias começaria a atuar na Atlântida como empregado nas funções de fotógrafo de cena e de assistente de direção.

Apesar de a Atlântida ser uma empresa que já tinha um mecanismo industrial, de fazer um filme atrás do outro, a função de assistente não estava muito definida. Às vezes os filmes tinham, ou não tinham. Os assistentes, geralmente, eram futuros diretores, e não assistentes para serem assistentes mesmo. O fato é que em dois anos eu trabalhei em quatro filmes na Atlântida. Uma sorte para mim, porque dos 18 aos 20 anos eu ajudei em quatro filmes. A partir do segundo filme, eles disseram: “Esquece a fotografia, e você vai ser só assistente.”⁷²

Mesmo que a acessibilidade a essa infra-estrutura de produção fosse necessária ao início da carreira dos mais velhos,⁷³ terem assistido filmes desde a infância também contou, e esse consumo não esteve restrito ao Rio de Janeiro. O pai do paulistano Nelson Pereira dos Santos, cinéfilo que levava toda a família para assistir os filmes hoje considerados clássicos, muito o influenciou. “O Nelson ia desde bebê, mamãe levava até a mamadeira dele para o cinema.”⁷⁴ De fato, tal como na família de Santos e as dos demais cinemanovistas, dada a popularidade do meio à época, Farias também muito freqüentaria sala de cinema, especialmente por estímulo materno:

Eu me lembro que [...] a minha referência do meu crescimento físico foi no cinema. Primeiro eu sentava no colo da minha mãe, depois sentava no braço da cadeira, depois ocupava uma cadeira sozinho. [O cinema era] muito popular. Então, depois de um certo momento, eu não podia mais ir ao cinema com ela por causa da impropriedade dos filmes; então ela ia ao cinema, mas quando chegava tinha que me contar o filme. E depois, quando eu fiquei adolescente, eu ia muito mais ao cinema do que ela. Daí eu que tinha que contar os filmes. E ela não admitia que eu contasse os filmes sumariamente. Tinha que contar os filmes detalhadamente. Isso foi aumentando a minha atenção com respeito aos filmes, aos personagens, às histórias, à dramaturgia. Então eu queria que ela sentisse a mesma coisa que eu sentia ao ver o filme. Eu tinha que fazer as pausas... Tinha que contar de modo que ela se

⁷² ERF.

⁷³ Os mais jovens se beneficiaram da invenção de equipamentos portáteis e, portanto, que não requeriam estruturas industriais.

⁷⁴ Entrevista de Nino, irmão de Nelson Pereira dos Santos, a SALEM (1987, p. 29).

emocionasse. Às vezes ela se entusiasmava tanto que ia ver o mesmo filme no dia seguinte. Aí quando voltava...”não gostei do filme, gostei mais de como você contou”...⁷⁵

Por outro lado, todavia, há que se desfazer possível interpretação acerca das influências da família como determinantes da profissionalização de Farias e os irmãos na atividade cinematográfica. Isto mais foi influenciado pelas relações de amizade, ainda em Nova Friburgo, com integrantes de estabelecimentos produtores de filmes no Rio de Janeiro.

Da sua parte, a iniciação cinematográfica de Gustavo Dahl, também externa ao Rio de Janeiro, apresentou componentes singulares. Dahl foi introduzido ao cinema por sua mãe, freqüentadora do Museu de Arte Moderna, de São Paulo, ao passo que começava a relacionar-se com o meio cinematográfico paulistano por meio de um colega de colégio, nesse mesmo espaço:

Então eu [...] tive contato, de um lado com a turma do Biáfara, e, através da minha mãe, que freqüentava o Museu de Arte Moderna, o barzinho do Museu de Arte Moderna, onde tinha a filmoteca do Museu de Arte Moderna, na 7 de Abril, e onde tinha também o MASP (era lá o museu). Por aí eu comecei também a freqüentar o ambiente da filmoteca, onde estava Caio Scheiby, Rudá de Andrade e também Paulo Emílio Salles Gomes. E eu me aproximei primeiro do Rudá, depois do Paulo Emílio e daquele ambiente cultural.⁷⁶

Então a iniciação de Dahl foi favorecida por relações baseadas na interação com atores sociais herdeiros do movimento modernista e orientados à atividade cinematográfica, notadamente Paulo Emílio Salles Gomes, crítico e fundador da Cinemateca Brasileira, e Rudá de Andrade, cineasta e filho de Oswald de Andrade. Não se restringiu a interação com o modernismo a Dahl. Ao contrário, em medida variada, influenciou a aquisição de repertórios culturais e de esquemas de apreciação da grande maioria dos cinemanovistas. A gênese social do “grupo”, como verificamos no presente capítulo, deu-se em conjuntura política e econômica de intervencionismo estatal iniciado no governo de Getúlio Vargas. Para o desencadeamento desse processo,

⁷⁵ ERF.

⁷⁶ EGD.

contribuíram os diferentes sentidos em disputa na geração dos anos 20 para a definição do nacionalismo. Por ela influenciado, o “grupo” Cinema Novo” também buscava elaborar um “projeto” para o Estado brasileiro, o que corresponderia, para seus integrantes, à “missão” de intelectuais tal como fora a dos modernistas. É por meio do modernismo que o cinema passa a ser problematizado culturalmente no Brasil. Antes disso – e mesmo nos primórdios do movimento, de modo mais usual, o cinema era considerado mera técnica – ou pouco além – de registro realista de imagens, em atividade orientada primeiramente a ganhos econômicos, ou seja, um signo do progresso técnico e social na ordem capitalista do século XX.

Por conseguinte, descrevemos, no próximo capítulo, o modernismo como movimento – muito influenciado pela atividade política – que introduz a problemática cultural ao cinema e, como consequência, condições para que o mesmo seja mais e melhor percebido daí em diante como manifestação artística, autoral, ou intelectual.

3 LEGADO DOS MODERNISTAS E SUAS REDES

Compreender a importância do modernismo para a existência do “grupo” Cinema Novo mediante uma descrição que evidencie relações entre este e aquele é o objetivo do capítulo. Isto implica apreender o “movimento” modernista como origem, a partir dos anos 20, da estruturação de condições para a elaboração de problemáticas e o desempenho prático dos atores sociais que se tornariam cineastas. Para tanto, foram mobilizados recursos simbólicos em função da formulação de problemáticas, pelos modernistas, que imbricavam questões culturais e políticas: a legitimação cultural do cinema, por um lado, e a circulação de diferentes definições para o sentido atribuído ao nacionalismo, por outro. Ao passo que os recursos materiais utilizados basearam-se na organização de espaços de incorporação prática de experiências eruditas relacionadas ao cinema e de espaços institucionais ocupados por intelectuais modernistas que foram cooptados pelo Estado.

Para tanto, a difusão das idéias modernistas e dos sentidos para a definição do nacionalismo contou com revistas, que foram as tecnologias de expressão coletiva de maior prestígio. Além de fazerem circular idéias, foram espaços de interação por meio dos quais os intelectuais modernistas, para além de possíveis outras relações que lhes rendessem influência política, estreitaram seus laços de amizade, de solidariedade e de articulação política. Neste sentido, Rodrigo Melo Franco de Andrade, pai de Joaquim Pedro de Andrade, possuía ascendência sobre intelectuais que delas participavam, tais

como Vinícius de Moraes, Plínio Sussekind Rocha e Octávio de Faria, estes também atuantes na crítica cinematográfica, contribuindo para a ampliação ao cinema do conceito de arte.

A partir de meados dos anos 40 para os 50, o estatuto cultural do cinema já se consolidara na redação das críticas. Em torno dessa época, “despontariam” Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Vianny, tanto pela militância orientada à atividade política como à cultural, contribuindo para a transformação e a valorização do “campo” cinematográfico brasileiro. No mesmo período, os investimentos no “campo” cultural não se restringiram ao eixo Rio-São Paulo. Empreendimentos culturais foram realizados na Bahia, os quais possibilitaram condições às práticas cinematográficas. A fim de que isso fosse possível, surgira uma “elite modernizante”, encabeçada por Edgard Santos e da qual fez parte Walter da Silveira. Como consequência desse processo, por meio de congressos, buscou-se um “projeto” integrador ou unificador de cinema, que viria a influenciar a geração dos cinemanovistas a orientar-se à atividade cinematográfica sob o signo do engajamento.

Destarte, a estruturação de redes e das condições para a gênese social dos cinemanovistas deu-se em um período que se estende dos anos 20 ao início dos 60. Neste, constatamos a produção das condições objetivas e subjetivas para que, com efeito, valesse a pena aos cinemanovistas o investimento no trabalho de acionamento de redes historicamente consolidadas. Desde então, o modernismo foi, conforme reconhece Glauber Rocha, fonte do “compromisso de verdade” que notabilizou o Cinema Novo: “[verdade do] próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político” (ROCHA, 1981, p. 30). Da sua parte, tendo em conta que essa discussão política implicava também a inclusão ao debate do problema da criação de uma “estética nacional”, uma vez pacificado o sobre a importância da

“temática nacional”,⁷⁷ Carlos Diegues esclarece que o modernismo foi o primeiro marco de referência cultural aos aspirantes a cineastas:

Quando nós começamos a fazer filmes, como queríamos fazer um cinema de ruptura com a história mais recente da chanchada carioca e da Vera Cruz paulista, procurávamos, até por instinto, uma tradição à qual pudéssemos nos ligar, como, de certo modo, a *Nouvelle Vague* se ligou a Jean Renoir, como espécie de luz iluminando a ruptura que queriam. Nós não tínhamos isso, então ficamos perdidos, pois na história da cultura não existem rupturas sem uma tradição. Naquele momento não conhecíamos Mário Peixoto e muito pouco Humberto Mauro. Então, o Cinema Novo foi um movimento feito a partir de uma outra tradição, a cultural literária, sobretudo a literatura modernista brasileira, à qual todos nós nos ligávamos por tendência histórica ou por êxtase estético. Esta literatura era a de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e, na sua seqüência, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, todos esses grandes escritores dos anos 20, 30, 40. [...]⁷⁸

Esta ruptura associada à tradição modernista, em síntese, foi possível, em apreensão de conjunto referente à nossa descrição, pela estruturação de redes e pela mobilização de [1] a problemática do nacionalismo; [2] as relações interpessoais com modernistas integrantes ou próximos ao Estado; [3] a legitimação cultural do cinema; [4] a organização dos espaços dos cineclubes; [5] a crítica e a circulação de idéias.

Os movimentos modernistas muito se distinguiram entre si, embora partilhassem o questionamento da “herança cultural recebida”. Eles foram as “vanguardas históricas” que se caracterizaram pela pesquisa estética permanente e pela qual se valorizaria a linguagem da arte, como tema e objeto, e a insatisfação do autor com a expressão consagrada. Apesar de as experiências formais dos modernistas do início do século XX terem se esgotado, seu legado, que influiu em manifestações expressivas posteriores, como o Cinema Novo (XAVIER, 1978, p. 268), tem sido o da “atitude cultural de crítica permanente” (HELENA, 1989, p. 6-7).

⁷⁷ Cf. DEBS (2006, p. 223-224).

⁷⁸ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a NICOLAS (2004, p. 61).

Apesar de o “perfil do artista moderno” ter encontrado, no início do século XX, “repercussão profunda entre os intelectuais boêmios cariocas”,⁷⁹ o modernismo brasileiro teve em São Paulo o centro de uma ação organizada de vanguarda. Não obstante, a fim de que afastemos a possível ilusão de um movimento monolítico, devemos atentar para as distinções presentes no interior dessas vanguardas e de suas diferentes denominações – “futurismo”, “primitivismo”, “desvairismo”, “nacionalismo”, “espiritualismo”, etc. Nessas, não raro, se amalgamavam, de modo contraditório e sutil, a proposta da mudança com a da conservação, da liberdade popular com a do elitismo.

Primeiramente, devemos atentar ao fato de que a preocupação com a legitimação cultural do cinema não necessariamente correspondia a uma preocupação relacionada ao “cinema nacional”. Ao contrário, esta especificidade, ao Brasil, não foi a tônica, o que nos leva a isto considerar como um paradoxo, pois muitos dos intelectuais que se esforçavam para que o cinema viesse a ser culturalmente legítimo, sem vislumbrá-la à produção brasileira, eram os mesmos que disputavam sentidos para a definição de nacionalismo. Além disto, os princípios culturais que fundamentavam as formulações modernistas estavam em tensão com concepções e esperanças de parcela não desprezível dos intelectuais; notadamente, no que diz respeito à popularização da expressão cinematográfica e à influência do positivismo entre os mesmos: o cinema era ao mesmo tempo produto e signo da técnica (esta percebida como “fonte de um progresso” – material e ilimitado) e “símbolo do poder da humanidade em geral” (XAVIER, 1978, p. 24). Esta concepção se sustentava no “credo de fé na ciência positiva”. No entanto, desta surgia um impasse na medida em que corresponderia a um

⁷⁹ Cf. VELLOSO (1996, p. 31-32): Os intelectuais cariocas se mostram rebeldes à “idéia do moderno enquanto movimento literário. Refutam a existência de uma literatura moderna em oposição marcada às correntes literárias anteriores. Quando convidado a participar do movimento paulista de 1922, Manuel Bandeira argumenta que não poderia fazê-lo porque era simbolista e, para ele, o simbolismo era moderno [...]. Assim, no Rio, não houve propriamente um movimento de vanguarda organizado em torno da idéia de moderno. O moderno é construído na rede informal do cotidiano [...].”

“elogio à civilização burguesa, enquanto corporificada na técnica, e sua extrema negação, enquanto modelo ‘mascarado’ de relações humanas e sociais” (p. 28). Portanto, o “credo” positivista fazia exigir uma idéia de consenso social ao passo que entrava em choque com as propostas de ruptura e de transformação social dos modernistas.

A conjuntura política nacional e internacional, anterior a 1922, favoreceu a ação das vanguardas: em 1917, aconteceu a greve geral de São Paulo, núcleos anarquistas foram formados nesta cidade, acirraram-se os problemas de política interna, e a Revolução Russa também produziu impacto no Brasil. Nesse período de turbulência, os intelectuais “heterodoxos” retomaram o debate nacionalista que punha em questão a dependência cultural. Na sociedade brasileira, e especialmente na paulistana, os jovens intelectuais de vanguarda já faziam, em 1920, uso intenso da expressão “futurismo”: Mário de Andrade, tachado de “futurista” por Oswald de Andrade,⁸⁰ rechaçou a classificação a fim de resguardar suas distâncias com relação aos matizes político-ideológicos – fascistas – incorporados pela corrente posteriormente.

Antes da Semana de Arte de 22, o movimento não possuía sequer obra significativa que o representasse. Com esse intuito, de indicar a existência dela, embora em processamento,⁸¹ é que foi lançada, em 1922, *Paulicéia Desvairada*: a homenagem a São Paulo, não obstante, não excluiu, da sua representação, o peso das matrizes de percepção cultural importadas, em especial as originárias da França.

As novas propostas estético-políticas da geração modernista eram, porém, rechaçadas. Em um primeiro momento, não ocorreu a absorção – tampouco a legitimação – das expressões modernas. Um exemplo de rejeição foi a retaliação sofrida

⁸⁰ ANDRADE, Oswald. Meu poeta futurista (*Jornal do Comércio*, São Paulo, 27 de maio 1921). In: BRITO (1971, 3ª ed., p. 227-231).

⁸¹ Semelhante inexistência de uma obra, e o reconhecimento de ela estar em processo, verificou-se nos primórdios do Cinema Novo, embora seus integrantes, já identificados como pertencentes ao “movimento”, fizessem uso da denominação para estabelecer as devidas distâncias com relação aos seus demais pares.

por um dos líderes do movimento, Mário de Andrade, que perdeu alunas de música oriundas de famílias que não aceitavam o seu engajamento modernista. No entanto, como afirmamos acima, os modernistas não chegaram a romper com as tradições. Ao contrário, manifestaram posições conservadoras e ufanistas. A aparente contradição presente nas relações de força e de sentido no espaço de poder, de uma sociedade em processo de urbanização, representou parte das incertezas programáticas de muitos modernistas, que optaram por “apenas” atualizar, nas expressões e análises, os cânones oferecidos pela tradição, operando para tanto assimilações, adaptações, sincretismos ou hibridações desde “estoques” culturais já definidos. Isso excluiria os modernistas brasileiros de uma concepção estrita de vanguarda, construtora para si de um “sistema alternativo” desde sua exclusão dos espaços de circulação e difusão legítimos para a sua produção simbólica.⁸²

A definição do modernismo, por outro lado, era disputada por diversas tendências: catolicismo, comunismo, integralismo, etc. Em uma classificação geral, o modernismo se constituía como o produto de tendências universalistas (em que se destacou o grupo em torno da revista paulistana, *Klaxon*, que viria a ser de grande importância para o desenvolvimento do cinema autoral no Brasil), e as tendências primitivistas, portadoras de significativas distinções internas. Ao passo que o pólo comunista colocava em tela a problemática do nacional, o grupo liberal, da *Terra Roxa*, em que participava Sérgio Buarque de Holanda, também o valorizava, preocupado com o fenômeno da imigração. Por outro lado, os integralistas, liderados por Plínio Salgado e os participantes da *Anta*, retomavam-no de acordo com fundamentos ufanistas e hierarquizantes. Opunham-se a esses primitivistas, porém, tendências espiritualistas católicas, de perspectiva universalizante, em que se destacava a elaboração teórica da revista *Festa*.

⁸² Cf. BÜRGER (1987, p. 62-70).

Lucia Helena (1989, p. 13) postula como hipótese que “em meio a toda uma suspeita e acusação dos efeitos da vanguarda no Brasil, vai-se modulando uma consciência favorável à criação de um Estado forte.” Toma como referência um texto atribuído a Martins de Almeida, publicado em *A Revista* – e abordado adiante – em que o autor refletia sobre os perigos de dissolução como ameaça aos objetivos modernistas. Se, por um lado, de modo menos contundente, no interior das vanguardas modernistas, outras correntes reivindicavam a promoção da integração nacional, com base na discussão das grandes “questões da nacionalidade”, por outro, esta acabaria por enveredar, em muito, em perspectivas de interpretação autoritárias e conservadoras para o nacionalismo.

A partir do centro urbano do país, a ação dos “jovens turcos” (MARTINS, 1978, p. 13) das vanguardas modernistas, de início “percebida como elemento de distúrbio pelo público e pela crítica” (FABRIS, 1994, p. 23) em decorrência do modo como foi divulgada, regionalizou-se. Tal destacamos, por suas marcas no cinema das décadas posteriores, com o seu desenvolvimento no Estado de Minas Gerais e na região nordeste. O movimento modernista teve repercussão no nordeste por intermédio de Joaquim Inojosa que viria a colaborar com revistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, e com o Centro Regionalista do Nordeste, encabeçado por Gilberto Freyre, também responsável pela dinamização do movimento, mas com feição diferenciada.

Mesmo aí, em especial no Estado de Pernambuco, houve a oposição entre duas tendências básicas: “modernistas” e “regionalistas”. Os primeiros difundiam suas idéias, próximas às paulistanas, vinculando-se ao Presidente Epitácio Pessoa por meio da família Pessoa de Queirós. Os segundos, em prol do fortalecimento e unidade regional. De fato, as divergências culturais indicariam as lutas das oligarquias locais, em partidos opostos, para o controle político do Estado. Além destas, destacou-se a influência do catolicismo articulado com as vertentes regionais. Despontou nesse processo o

pensamento de Jackson de Figueiredo e de Tristão de Ataíde, por meio do Centro Dom Vital e da revista *A Ordem*. Ainda, nesta tendência, José Lins do Rego publicaria, na revista paraibana *Era Nova*, texto em que defendia Gilberto Freyre e Jackson de Figueiredo como intelectuais que podem “refazer” o Brasil e despertar nos jovens o “espírito de ordem” (FABRIS, 1994, p. 49).

3.1 Do modernismo das revistas ao Chaplin-Club

A difusão das idéias modernistas coube especialmente a revistas especializadas. À época, no espaço intelectual brasileiro, foram as mais importantes tecnologias de expressão coletiva. A difusão de idéias-guia ocorria, especialmente, na forma de manifestos. Especificamente para o espaço do cinema, ao serem assimiladas naquilo que implica elevação cultural das produções e das práticas associadas a assistir filmes, estimularam a criação de cineclubes cujo primeiro foi o Chaplin-club. Além disso, contribuíram para a reprodução de retóricas de consenso, sobretudo naquilo afeito ao nacionalismo. Acerca disto, não muito tempo depois e com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, seria a própria tecnologia do cinema que desempenharia papel preponderante a tal retórica de consenso.⁸³

O estímulo à atuação dos intelectuais para a “dignificação” estatutária do cinema teve origem na importação do conteúdo de manifestos modernistas europeus, entre os quais o primeiro foi o “Manifesto das Sete Artes”, publicado em Paris, em 1911, por Ricciotto Canudo, e considerado o marco histórico do cinema como arte. Na medida em que se intensificaram as ações de vanguarda das diversas tendências modernistas, verificou-se uma ascendência do futurismo e a “convergência entre a ideologia futurista e aspectos básicos de uma ideologia cinematográfica que, paralelamente, caminharia na

⁸³ Para a atenção devotada ao cinema por agentes estatais (sobretudo relacionada à educação e à difusão do nacionalismo), desde período anterior a 1930, ver SIMIS (1996, p. 25-66).

França e ganharia um caráter mais sistemático alguns anos depois” (XAVIER, 1978, p. 38-39). Especialmente dedicado ao cinema, em 11 de setembro de 1916 no jornal *L'Italia Futurista*, seria lançado um manifesto, encabeçado por Filippo Tommaso Marinetti, em cujo conteúdo encontramos a oposição entre o que os futuristas consideravam “passadista” (e. g. o livro) e “futurista” (e. g. o cinema). Disto, a sociedade futurista deveria substituir a passadista. Não obstante, para esta substituição, o manifesto afirmaria um projeto sócio-político pelo qual se revela um belicismo nacionalista que anteciparia o havido a partir da ascensão do fascismo.

Como efeito desse “projeto”, os modernistas brasileiros importaram o seu ideário não sem uma série de diferentes usos da noção com relação às intenções dos europeus, que na seqüência acarretaria constrangimentos na medida em que os integrantes “moderados” ou “de esquerda” do modernismo se conscientizaram da opção de “extrema-direita” dos futuristas italianos. Tanto para a adesão ao futurismo quanto para desvincular-se dele ou rechaçá-lo, os modernistas brasileiros também se utilizaram com freqüência da publicação de manifestos. Para tanto, bem como para a circulação das diferentes concepções definidoras do modernismo, os veículos de maior prestígio foram as revistas.

A primeira revista do modernismo brasileiro foi *Klaxon*,⁸⁴ editada entre maio de 1922 e janeiro de 1923, em São Paulo. Sua importância, para o nosso estudo, é salientada por sua assimilação e defesa do cinema como arte e pela consistência de seus artigos, especialmente os de Mário de Andrade. À época, no Brasil, o cinema era percebido por aqueles que assistiam aos filmes como mero entretenimento. No entanto, com relação a este, também manifestaria impasses do movimento modernista haja vista

⁸⁴ Não obstante, antecipando-se ao modernismo que eclodiria, ao menos duas revistas seriam precursoras de tendências que se desenvolveriam em torno do movimento: *A Tela* (1918-1920) teria orientação católica pela qual se definia um cunho moral à crítica cinematográfica que, então, deveria realizar a análise do “fundo moral” dos filmes; *Palcos e Telas* (1918-1920, provavelmente), secularizada, orientava-se à educação estética do leitor e a legitimação cultural do cinema. Além destas, foi editada, na Bahia, *Artes e Artistas* (1920-1923), que também mencionamos em tópico adiante.

não excluir a importância do divertimento de massas. Não obstante, tendo em conta a colocação em causa do estatuto cultural do novo meio expressivo, destacar-se-ia de suas páginas Paulo Emílio Salles Gomes, que viria a engajar-se na militância cineclubista das décadas seguintes, notadamente após seu exílio europeu e a incorporação dos princípios da arte cinematográfica naquele continente. Tornou-se a partir de então, mediante suas elaborações teóricas, um dos inspiradores do Cinema Novo. Além dele, participaram em *Klaxon* Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Rubens de Moraes, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e Manuel Bandeira, entre outros. Pela composição dos colaboradores, deduzimos seu ecletismo universalizante. De fato, esteve voltada ao intercâmbio internacional, tendo representantes na França, Bélgica e Suíça, e textos publicados em italiano e francês. A representação carioca da revista era liderada por Sérgio Buarque de Holanda, e a do Recife, por Joaquim Inojosa.

Na publicação do primeiro número, em 15 de maio de 1922, um editorial-manifesto definiu sua linha, caracterizada pela procura do atual, a recusa da arte como cópia da realidade, o culto ao progresso, e, especificamente para nosso estudo, a incorporação das conquistas do cinema emergente. O texto, no que a isto tange, foi atribuído a Mário de Andrade, apesar de ser assinado pela “redação”. Podemos apontar nele, além do mencionado, a recusa da retórica passadista para a definição da modernidade, que seria um processo de construção coletiva; o nacional correlacionado ao internacional; o elogio ao progresso sem a negação do passado; a presença do cientificismo novecentista, pela valorização das conquistas científicas e, em especial, da psicologia experimental; a autonomização do grupo em face do futurismo; e, como mencionado, a incorporação da representatividade do cinema às artes em geral. Portanto, o conceito de arte foi ampliado ao cinema, como detalhamos adiante, a partir da literatura. A contribuição do cinema a esta, por meio de novos recursos de

composição nas narrativas e poesias, teria retorno, na geração seguinte, nos suportes audiovisuais.

Espécie de continuidade de *Klaxon*, no Rio de Janeiro (mas sem o seu perfil polêmico, eclético e internacionalista), *Estética* foi publicada, entre setembro de 1924 e março de 1925 (tendo três números, apenas), por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, que tinha como primo Vinícius de Moraes, que o sucederia na Censura Cinematográfica, como representante do Ministério da Educação (MORAES, 1991, p. 29). *Estética* propunha um “nacionalismo estético”, contando com a colaboração, entre outros, de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Aníbal Machado. Este estabeleceria relação com Vinícius de Moraes, que se tornaria crítico de cinema e se relacionaria com o grupo integrante do Chaplin-club e da revista *Fan*, como Plínio Sussekind Rocha e Octávio de Faria. A propósito, foi Faria quem apresentou Moraes para os chaplinianos e estreitou os vínculos de amizade entre eles e a rede de relações na qual Rodrigo Melo Franco de Andrade detinha a ascendência sobre os demais intelectuais, como pontificou Vinícius de Moraes:

[...] nunca a nenhum de nós passou fazer nada importante sem antes consultar Rodrigo e ouvi-lo a respeito. Manuel Bandeira disse dele [...]: “o amigo perfeito”. Rodrigo é isso: o mais digno, fiel e fatal de todos os amigos (1991, p. 29).

Do apreço manifestado por Moraes a Melo Franco de Andrade, podemos concluir que não só o de *Estética* mas também os demais espaços de organização e produção das demais revistas modernistas, além de fazerem circular idéias, foram espaços de interação por meio dos quais os intelectuais modernistas estreitaram seus laços de amizade e de solidariedade, que se estendiam aos respectivos espaços das revistas “concorrentes”, as quais não raro eram integradas por intelectuais que atuavam em mais de uma revista, cada qual, não obstante, pondo em circulação problemáticas que se distinguiam das demais.

Neste sentido, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, que integravam *Estética*, cujas formulações acerca do nacionalismo foram elaboradas principalmente em termos culturais, também integravam *A Revista*, que mais as empregava em termos políticos para a definição do sentido atribuído ao nacionalismo. A importância de *A Revista*, editada de julho de 1925 a janeiro de 1926 em Belo Horizonte, foi a conjugação da tradição com a modernidade, por meio do engajamento nacionalista. Foi dirigida por Drummond de Andrade e Martins de Almeida, com a participação de Emílio Moura, Gregoriano Canedo, Mário de Andrade, Pedro Nava, João Alphonsus, Ronald de Carvalho, Milton Campos, Godofredo Rangel e Onestaldo de Pennafort.

O seu nacionalismo foi explicitado nos editoriais “Para os céticos” e “Para os espíritos criadores”, apresentados, respectivamente, no primeiro e no segundo números. Destacamos aqui o último, escrito por Martins de Almeida e publicado em agosto de 1925, em virtude da concepção mais diretamente formulada em termos políticos, pela exigência de uma “solução imediata”, e em sua defesa de um Estado forte e autoritário (“...sentimos a necessidade do governo ser a função de uma vontade forte, de um espírito dominador”), e centralizador:

[...] Se o poder for se tornando periférico em vez de centralizar-se, teremos a dispersão das forças latentes do país. No momento atual, o Brasil não comporta a socialização das massas populares. Só uma personalidade inflexível dirigida por uma boa compreensão das nossas necessidades pode resolver os problemas máximos da nacionalidade. Nas relações exteriores do país, as nossas condições momentâneas estão exigindo uma posição, não dizemos estratégica, mas, pelo menos, tática das classes dirigentes em relação ao elemento estrangeiro. Não podemos dispensar o seu concurso. Aí está a imigração que, acolhida em massa englobada, é perigosíssima à formação atual de nossos caracteres. Poderá perturbar ainda mais o estado da nossa mestiçagem psíquica [...] (ALMEIDA, 1925, s. p. In: TELES, 1978, p. 278).

Podemos dizer que o projeto embutido na advertência polêmica de Martins Almeida seria contemplado na década seguinte, a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Com efeito, o regime do Estado Novo (1937-45), que o levaria a cabo, teve “como uma de suas maiores preocupações construir uma nova estratégia político-

ideológica, capaz de legitimá-lo frente à opinião pública” (VELLOSO, 1982, p. 71). Para tanto, seria incorporada ao Estado a elite intelectual, a quem coube “a produção e a manipulação das representações que conformam o discurso estado-novista” (p. 78). Fazendo uso, por um lado, do cinema como veículo de propaganda às massas, competiria ao órgão oficial do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), *Cultura Política*, por outro, a difusão das idéias legitimadoras do regime autoritário elaboradas em suas páginas pelos “grandes intelectuais”: formularam uma “ideologia” que enfatizava o consenso social, deixando nisto trair o caráter de força e arbítrio próprio do Estado Novo. Por aí, o interesse de legitimação deste (que exigia o trabalho dos intelectuais e portanto sua cooptação, especialmente por meio da ocupação de altos cargos em órgãos estatais, o que contemplava o interesse de muitos deles em tornarem-se funcionários públicos).

Não obstante, antes dessa conjuntura, na década de 20 ainda era possível a diversidade de concepções sobre o Estado e a nação. Por conseguinte, neste sentido, diferentemente de *A Revista* com seu nacionalismo autoritário, *Terra Roxa e Outras Terras* propôs um enfoque não-polêmico e matizado pela idéia de “brasileirismo”. Publicada em São Paulo, de 20 de janeiro a 17 de setembro de 1926, abordou a formação intelectual brasileira, aspectos regionalistas e um nacionalismo moderado, também diverso ao que veio a ser propugnado e tratado pelo ufanismo do grupo Verde-Amarelo. No entanto, a moderação implicou a ausência da problematização do cinema haja vista a associação do cinema como algo importado, colidindo então com o “brasileirismo”, que bem poderia ter sido concepção que avalizasse a reflexão dos integrantes da revista a propostas para o desenvolvimento das condições infra-estruturais à produção cinematográfica nacional, o que não houve.

De fato, ao invés da moderação, ocorreu uma gradual radicalização nos conteúdos discursivos à medida que a década de 20 se encaminhou ao seu fim. A

propósito, no limite, a proposta de *A Revista*, no editorial “Para os espíritos criadores”, receberia, ao final da década, “atualização” (além da varguista) de Plínio Salgado, que formulou os princípios do integralismo no início dos anos 30.⁸⁵ Em tempo, entre a defesa do Estado forte por *A Revista* e a emergência da Ação Integralista Brasileira (AIB), teve-se a publicação, em 17 de maio de 1929, no *Correio Paulistano*, órgão oficial do Partido Republicano Paulista (PRP), do manifesto “Nhengaçu verde-amarelo”, que contou com as assinaturas – além da, por óbvio, de Plínio Salgado – de Menotti del Picchia, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho. A figura do índio, neste texto, foi tratada de modo ufanista, representando-o como símbolo nacional, de uma sociedade “livre de preconceitos”, e cuja força “reside na sua capacidade sentimental”:

[...]

O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental. E de ação prática, sem desvios da corrente histórica. Pode aceitar as formas de civilização, mas impõe a essência do sentimento, a fisionomia irradiadora da sua alma. Sente Tupã, Tamandaré ou Aricuta através mesmo do catolicismo. Tem horror instintivo pelas lutas religiosas, diante das quais sorri sinceramente: pra quê? Deram-lhe uma casaca da Câmara dos Comuns, durante mais de meio século, e a República encontrou-o igualzinho ao que já era no tempo de D. João, ou no tempo de Tiradentes.

Não combate nem religiões, nem filosofia, porque toda sua força reside na sua capacidade sentimental. [...] (SALGADO; PICCHIA; RICARDO, 1929, s. p. In: TELES, 1978, p. 302-303).

Esse sentimentalismo dava suporte a uma redação que combinou a defesa do “conservadorismo transformado”, isto é, a manutenção das “[...] instituições conservadoras, [por meio das quais, a partir do seu interior, deveria ser feita] a inevitável renovação do Brasil [...]” (p. 307), com o incentivo ao engajamento da sua geração, mesmo que a ação acarretasse erros.⁸⁶ Por outro lado, esse engajamento, de natureza política, estaria aquém das concepções de seus símiles futuristas na Europa, pois não necessariamente implicaria preocupação de elevação cultural do cinema. Ao contrário, verificamos uma “descontinuidade” entre, por exemplo, a atividade literária

⁸⁵ Cf. TRINDADE (1979, p. 42-69).

⁸⁶ Aqui o discurso muito assemelharia ao adotado por Germano Machado, do CEPA, em que Glauber Rocha militou. Machado, a propósito, foi um grande admirador de Plínio Salgado.

de Menotti del Picchia, que não escrevia sobre cinema, e seu vínculo profissional com sua produção. Neste sentido, Xavier (1978, 150-151) evidencia que

[...] na década de 20, seu irmão era dono de uma produtora, a Helios, da qual Menotti participava, seja na realização de contatos comerciais pelo interior do Estado, seja na elaboração de argumentos [...]. As características da produtora, voltada para os filmes ditos de “cavação” [levam a concluirmos que o] cinema era apenas uma atividade comercial, uma forma insólita de ganhar dinheiro no Brasil.

Com efeito, os futuros integralistas no mais das vezes dissociaram sua produção estética das questões políticas por eles priorizadas, apesar de que a redação destas apresentassem estetização literária, como percebemos na forma do manifesto acima mencionado. Neste sentido, embora haja imbricação político-cultural que dificulta a individualização das orientações em seus manifestos e artigos, avaliamos que a estetização das questões políticas entre os integralistas corresponde ao que Sigal (1996) constata entre intelectuais argentinos, mas com “sinal” invertido: não raro as posições destes nas contendas próprias ao “campo” cultural assumem a forma de problemáticas políticas. Para estas questões, que importam ao nosso estudo em virtude das diferentes versões sobre o nacionalismo, o conservadorismo dos integralistas não deve ser entendido como adesão automática dos subscritores do manifesto a referências fascistas. Neste sentido, Mário da Silva Brito (1966, p. 151) relata a recepção hostil⁸⁷ na capital paulista, endereçada a Marinetti, um dos líderes do futurismo italiano, como efeito de suas idéias estéticas e a sua ligação, como “arauto”, ao fascismo. Porém, passado algum tempo, durante a Campanha da Abissínia, Marinetti voltou a São Paulo, agora recebido por “entusiástica ovação”.⁸⁸

⁸⁷ Ao entrar no Teatro Cassino Antártica, na Rua Anhangabaú, foi “recebido por assobios, gritos, apupos, apitos, urros e berros. Buzinas fonfonam e gaitas e cornetas tocam. De repente, estouram bombas na sala. O poeta italiano, que se mantivera impassível, comenta ironicamente, aproveitando um minuto de silêncio: “Estive em Carso. Lá as bombas eram verdadeiras!...” (BRITO, 1966, p. 151).

⁸⁸ Marinetti, no mesmo teatro em que outrora fora hostilizado, “[...] riu-se a valer, sob os brados de *anauê* dos integralistas, de braço direito estendido saudando o líder fascista, que vinha narrar os ‘grandes’ feitos italianos contra o povo do Negus. Marinetti tirava a sua forra, vingava-se e ria, afrontosamente, da sua atual platéia.” (Ibid., p. 153).

Como contraponto a essa tendência conservadora, a importância da *Revista de Antropofagia*, publicada em São Paulo (no período de maio de 1928 a fevereiro de 1929, para a primeira “dentição”, e de março a agosto de 1929, para a segunda), sobretudo pelo papel desempenhado por Oswald de Andrade. Porém, em virtude de seu protagonismo e sua pessoa estar associada à militância comunista, não devemos conferir a esta revista tal perfil. Ao contrário, em sua primeira fase (ou “dentição”, na terminologia antropofágica) era bastante eclética, comportando ativamente figuras como a de Plínio Salgado. Outro aspecto que merece destaque é que, de modo similar ao empreendimento de *Klaxon* no estabelecimento de um intercâmbio com outros artistas e intelectuais, mas internacional, a *Revista de Antropofagia* procurou estabelecê-lo de modo intenso com os escritores das diferentes regiões do país, como os do nordeste. Por outro lado, o ecletismo da primeira fase se deslocou para a radicalização e a polêmica, na segunda, em que seriam explicitadas as contendas e disputas entre os diferentes grupos que constituíram o modernismo brasileiro.

Neste sentido, as lutas entre os modernistas tinham como baliza a revista, refletindo o “impasse” a que chegara o “projeto” inicial do movimento. Com efeito, Lucia Helena (1989, p. 63) atenta à contradição ocorrente na tentativa de conciliação entre a “pesquisa estética” permanente e a tradição; na definição do que é “material importado”, se os valores estrangeiros – historicamente legitimadores das expressões locais – ou as vanguardas; na demarcação das “fronteiras entre o regional, o nacional e o universal” somada à definição da noção de “brasilidade”. Inerente a esse impasse, de fato, havia a tentativa de entendê-lo a fim de que fossem encontradas justificativas para as opções advindas do movimento, as alianças a serem feitas bem como aquilo que devesse ser rechaçado. Este deveria ser o “papel” da antropofagia:

A antropofagia faz, diante desse quadro, uma opção bem nítida. A de explicitar – dura, irônica e agressivamente – as contradições, das quais nenhum grupo esteve isento. [...] Em larga margem, os antropófagos fazem soar um alerta valioso: é preciso trazer à tona o caráter ambíguo das noções e,

até, interesses que se cruzam sob o rótulo do *nacional* e das relações complexas entre o intelectual e a sociedade (HELENA, 1989, p. 63).

Para a compreensão do “impasse”, devemos retornar ao “Manifesto Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, e perceber os desdobramentos apresentados pelo mesmo autor no “Manifesto Antropófago”. O primeiro foi publicado no *Correio da Manhã*, de 18 de março de 1924, propondo em essência o fundamento duplo da cultura brasileira na imagem da “floresta” e da “escola”. Esta relação visava articular a tradição próxima da distante. Próxima está a escola herdada da colonização; distante, a floresta do Brasil pré-colonial. Com as vanguardas, surgiria uma escola do presente que propõe uma nova perspectiva, cultural. A preocupação originária da articulação parte da valorização dos “estados brutos da cultura coletiva”, a decomposição dos suportes intelectuais da cultura legítima de modo paródico e irônico, para, enfim, associar a cultura nativa com um novo tipo de postura intelectual engajada brasileira, isto é, a conciliação da floresta com a escola.

O segundo foi publicado, em 1º de maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. Nele, há o questionamento da estrutura – política, econômica e cultural –, herdada com a colonização, sobre a qual se organizou a sociedade brasileira; do patriarcalismo e os padrões de comportamento social que dele se engendraram, das influências da metrópole colonizadora, imitadas, mas não digeridas; e do indianismo romântico e ufanista (que será potencializado pelos integralistas). Oswald de Andrade propôs a antropofagia como metáfora, diagnóstico e medida terapêutica.⁸⁹ Metáfora daquilo que deveria ser repudiado pelos brasileiros, mas assimilado e superado em direção à independência cultural. Diagnóstico do legado social da repressão promovida por uma colonização predatória no Brasil; e medida terapêutica porque permitiria reagir eficazmente à violência praticada pelo processo colonizador.

⁸⁹ Cf. NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald (1978b, p. XXV-XVI), em que se encontram a fonte e o desenvolvimento desta interpretação da antropofagia.

O modo como esses problemas foram abordados e articulados, encontra correspondência no de Glauber Rocha, na “Estética da Fome” (1965). No entanto, neste texto, muito influenciado pela crítica do colonialismo de Frantz Fanon, a antropofagia foi subsumida pela violência como reação à ação colonialista ainda presente.⁹⁰ A propósito, seria importante a inflexão empreendida pelos modernistas, e, notadamente por Mário de Andrade a partir de 1923, de pesquisa – para a construção – da identidade nacional, com base nas suas feições de origem “popular, afro-brasileira e regional” (AMARAL, 1994, p. 95). Isto, para que propiciassem, em retorno, na dimensão internacional, a contribuição cultural do país para a humanidade, e o reconhecimento do potencial artístico e intelectual brasileiro. Sem tencionarmos as analogias, tentou-se algo muito similar no “projeto” cinemanovista, anterior e posterior ao manifesto de Rocha. Apesar de que o intercâmbio com – ou reconhecimento de – a dimensão internacional, propugnado pelos cineastas, também visasse a abertura de um mercado para a colocação de seus filmes.

Não obstante, o “sentido retórico” do nacionalismo modernista seria reforçado, segundo Carlos Zílio (1994, p. 117), pela orientação social da segunda fase do movimento. A obra de Portinari serviria de medida para tal posicionamento, porque o endosso de Mário de Andrade – em discurso proferido no Itamaraty, em 1942 – trai, na autocrítica, “solução conservadora para as contradições modernistas”. Pois, de fato, Portinari na prática fora o egresso “brilhante” da Escola Nacional de Belas Artes, tendo em sua obra uma atualização dos ideais acadêmicos. Paradoxalmente, o movimento modernista tenderia a uma “modernização conservadora” (p. 117), que serviria ao menos para desenvolver o sistema de produção e circulação dos bens artísticos e o debate acerca do seu valor. Debate que, por sinal, esteve muito voltado, desde os

⁹⁰ Mesmo assim, a partir da fase próxima ao “fim” do Cinema Novo, abordada no capítulo 6, os cineastas fariam em seus filmes referências explícitas ao modernismo, em geral, e à antropofagia, especificamente. Apenas a título de um único exemplo, *Como era gostoso o meu francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos.

primórdios do modernismo brasileiro, não sem contradições, à discussão da influência do cinema na sociedade.

A atividade cinematográfica teve início no Brasil, no Rio de Janeiro, em 1896,⁹¹ pouco tempo depois da invenção do cinema, na França, em 1895. Em 1897, a família Segretto investia no negócio, na mesma cidade. Orientado ao mercado e à maximização das receitas e do lucro, nesses primeiros tempos o cinema era tratado essencialmente como entretenimento ao lado de outras formas deste. Ao passo que o tipo de orientação à produção, por um lado, intensificou a frequência às salas de cinema, tornando-a prática familiar como verificado nas famílias dos cinemanovistas, por outro, necessariamente não colocou em causa o estatuto cultural do cinema. Este seria propugnado pelos líderes da geração modernista nos anos 20. Para tanto, as revistas, especialmente *Klaxon* e *Fan*, seriam a tecnologia de expressão coletiva de maior prestígio para a circulação de idéias orientadas à legitimação cultural do cinema. Em pólo oposto às dos intelectuais modernistas, críticos mais próximos à produção orientada prioritariamente por princípios mercantis participavam da revista *Cinearte*, “Resultado do desenvolvimento do comércio cinematográfico, divulgadora dos interesses da grande indústria de fora, [sendo], como marca das contradições do processo, [...] palco de campanhas nacionalistas em nome do cinema brasileiro” (XAVIER, 1978, p. 138).

Não obstante, Mário de Andrade, da parte dos modernistas, asseverava em *Klaxon* que “A cinematografia é uma arte. [...] A cinematografia é uma arte que possui muito poucas obras de arte” (apud FABRIS, 1994, p. 105). Por meio deste posicionamento, Andrade constatava no cinema a possibilidade de sua elevação ao estatuto de “arte pura”. Naquele momento, porém, restringia-o, no que traía seu discurso, a ser instrumento de “registro técnico” (ESCOREL, 1993, p. 173), que liberava

⁹¹ Cf. GOMES (1980, p. 39): “Ignora-se o nome do empresário, mas a máquina chamava-se *Omniographo*, sendo que as exibições desenrolaram-se numa sala da Rua do Ouvidor [...]”

as outras artes da “imitação naturalista” (FABRIS, 1994, p. 102), e, como meio de documentação, capaz de retratar as práticas nacionais. Andrade foi um dos principais colaboradores de *Klaxon*, que expressou, desde o seu manifesto de apresentação, a importância devotada pelos modernistas ao cinema na “constituição de uma estética contemporânea” (p. 102), considerando-o a criação artística mais representativa da conjuntura na qual participavam.

Neste sentido, por meio do seu potencial de gerar novos modos de percepção e de comportamentos, opunha a concepção de mundo moderna ao modo de pensar do século anterior. O movimento e a simultaneidade do novo tempo encontravam, no meio técnico, o “específico do filme”, defendido por Andrade e pelos modernistas em geral. Vislumbrar o “específico do filme”, encontrado no filme mudo, significava então a conservação do cinema no interior “dos meios que lhe são próprios” (apud FABRIS, 1994, p. 105). Não obstante, antes dessa especificidade que o aproximaria da “arte pura”, a concepção modernista acerca do cinema encontrada em *Klaxon*, de modo semelhante à endereçada às artes em geral, valorizou sua dimensão humanista, que encontrou guarida, no modo como ele foi concebido pela revista-jornal *Fan*, publicação do Chaplin-club, primeiro cineclub do Brasil.⁹²

O Chaplin-club foi fundado em 13 de junho de 1928, no Rio de Janeiro, por Plínio Sussekind Rocha, Octávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello, jovens intelectuais católicos. Esta vinculação religiosa, bem como o itinerário político de Faria – relacionado ao integralismo, não deveria influir, ao menos formalmente, na organização do cineclub, criado com um estatuto de 197 artigos, entre os quais se afirmava a desvinculação política e religiosa:

⁹² Os cineclubes surgiram na França, em 1921, com a criação do Club des amis du septième art. O hábito de assistir filmes nesses espaços, em que se promoviam debates sobre temas relacionados às obras e à cinematografia em geral, foi estimulado por revistas como *Cinéma*, *Photogénie*, e *Cinéma et Cie*. Destacaram-se nessa conjuntura Ricciotto Canudo, que lançou em 1911 o Manifesto das Sete Artes, e Louis Delluc, participante de realizações da vanguarda francesa na mesma época.

- art. 16 – O club não tem opinião política. Respeita o regimen estabelecido e com elle se conforma.

- art. 17 – O club não tem opinião – religiosa. Respeita toda e qualquer religião, sem preferênciã por nenhuma (apud XAVIER, 1978, p. 206).

A redação destes artigos, não obstante, acarreta nossa consideração da existência de uma descontinuidade formal entre as militâncias cultural e política de Octávio de Faria, como abordamos adiante. A importância dele e a de Plínio Sussekind Rocha para o “grupo” Cinema Novo decorre especialmente da atividade cineclubista de Sussekind Rocha (físico, professor de Joaquim Pedro de Andrade), que teria continuidade além da experiência do Chaplin-club, e da presença em instituições estatais além das relações de amizade⁹³ de Faria com Paulo César Saraceni, influenciado por um catolicismo definido em torno da idéia de humanismo. O humanismo – entendido como a complexidade da alma humana – defendido pelos chaplinianos, e o dos integrantes de *Klaxon*, encontrava, similarmente, desde o nome do cineclube, sua representação em Charles Chaplin. Todavia, o humanismo não implicou secundarização do “específico do filme”.

Ao contrário, este foi examinado de modo aprofundado em *Fan*,⁹⁴ que também se distinguia de *Cinearte* pela exigência em capital cultural necessário à compreensão do seu conteúdo. Ao passo que a primeira publicação constituía-se de ensaios críticos, embasados teoricamente, a segunda oferecia apelo gráfico, de fácil consumo, por meio de fotos glamourosas de atores e atrizes, filmes e publicidade (VIEIRA, 2000, p. 119). Para o “específico do filme”, na importância conferida às películas silenciosas, Plínio Sussekind Rocha formulou a noção de “nova sensibilidade”, pela qual o sentido do filme decorreria mais da relação entre duas ou mais imagens, isto é, da justaposição entre planos diferentes, do que do conteúdo de um único plano. Entretanto, o cineclube viria a dissolver-se em 1931 em decorrência da percepção dos seus integrantes acerca do triunfo do cinema sonoro.

⁹³ Mais do que uma amizade, pois Faria atuou, do que concluímos da biografia de Saraceni, como uma espécie de mentor ou preceptor dele.

⁹⁴ Teve nove números publicados, entre agosto de 1928 e dezembro de 1930.

Contudo, podemos apontar que a importância de sua existência está associada ao deslocamento desde o cinema como imposição de problemática para a sua efetiva promoção ao estatuto cultural, por certo desde uma posição elitista, manifestada de modo mais explícito e contundente por Octávio de Faria, que não raro subestimava a experiência de assistir filmes do espectador brasileiro:

É incrível a ignorância do nosso meio em matéria de cinema. Todo mundo fala de cinema. Todo mundo vai ao cinema. E no entanto todo mundo pensa que foi “ao cinema” quando foi ver e rever a incrível opereta de Maurice Chevalier. A dificuldade no Brasil é sobretudo essa: não há público que entenda de cinema. Em Paris há. Por isto também há sete ou oito “salas especializadas” onde se exhibe cinema (apud XAVIER, 1978, p. 209).

No entanto, esta posição de Faria não decorria de disposição à mera reprodução das “palavras de ordem” dos intelectuais europeus, nisto coincidindo com Sussekind Rocha, tampouco implicava desatenção à produção nacional, para a qual acreditava na obrigação da crítica a fim de influenciá-la. Nossa interpretação, com relação à posição de Faria, toma como evidência o seu seguinte texto:

A afirmação, expressa no art. 10, de que o club não deve favorecer systematicamente cinema nacional, diz respeito apenas à parte theorica da questão, isto é: crítica de filmes, opiniões sobre artistas, etc. Pelo contrario é com a maxima sympathia que o Club vê o movimento cinematographico brasileiro e elle proprio não pensa ser senão uma parte desse movimento, dentro do qual se colloca. Reune os seus esforços aos de todos os que lutam pela criação de uma **nova** cinematographia: a brasileira. Mas, como é sua opinião que uma crítica sincera pode vir a ser de grande utilidade, dá aos seus membros plena liberdade para criticar como bem lhes parecer o movimento cinematographico nacional. E encontra a justificativa da sua política na idéia de que não há nada mais pernicioso do que o elogio incondicional ou systematico e nada mais util do que o apontar um defeito, a censura de um erro (apud XAVIER, 1978, p. 209; grifo nosso).

Faria elaborou este texto como um esclarecimento, a partir da impressão positiva gerada por dois filmes brasileiros lançados em 1929: *Braza Dormida* e *Barro Humano*, respectivamente de Humberto Mauro e de Adhemar Gonzaga. O artigo de Faria nos leva a concluir que, na prática, o estatuto do Chaplin-club, que procurava afastar possíveis influências da religião e da política, não lograria ultrapassar o formalismo jurídico, ao menos se considerarmos Faria singularmente. Pois, por um lado, o sentido do

“humanismo” ao cinema possuía definição que incorporava idéias postas em circulação pela Igreja Católica, como a “complexidade da alma humana”, que implicava concepção estética do crítico em tela orientada a uma “metafísica da redenção” (que em medida não desprezível se verificaria na filmografia de seu pupilo, Paulo César Saraceni, que a atualizaria). Por outro, pelo engajamento político de Faria, em que podemos evidenciar o sentido que punha em circulação para a definição do nacionalismo.

Com efeito, participava em revista que integrava conjunto de periódicos “cujos dirigentes e colaboradores eram simpatizantes ou engajados em movimentos de extrema-direita” (TRINDADE, 1979, p. 100). A publicação denominava-se *Revista de Estudos Jurídicos e Sociais*, dirigida por estudantes da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. No âmbito da revista, Faria participaria, em setembro de 1929, de uma comissão⁹⁵ constituída pelo Centro de Estudos Jurídicos com o intuito de “realizar um inquérito sobre a sociologia brasileira, tendo como centro de interesse o ‘problema da formação da nacionalidade’” (p. 101). O relatório de Octávio de Faria, apresentado em maio de 1931, criticava a Revolução de 30 e elogiava as tendências políticas autoritárias e nacionalistas:

[...] a Revolução se debate em vão, em face de seus próprios problemas. Seja pela ausência de fundamento ideológico forte, seja pela derrocada do princípio da autoridade [...]. Felizmente, porém, já se esboça um movimento de reação, caracterizado pelas afirmações nacionalistas, pelo combate ao mimetismo pernicioso que já tanto tem desgraçado este pobre país, pelo desenvolvimento dos estudos brasileiros, por toda uma mentalidade nova, cheia de fé e entusiasmo (apud TRINDADE, 1979, p. 102).

Faria daria prosseguimento à crítica da Revolução de 30 em artigo publicado, em 1932, na revista *Política*, no qual analisava a excessiva banalização e superficialidade das idéias nacionalistas no Brasil. A idéia de nacionalismo estaria desmoralizada em virtude da Revolução ter provocado “a atenção do *grande número*, da nossa massa, para os problemas políticos e sociais” (FARIA, 1932 apud TRINDADE, 1979, p. 103), que

⁹⁵ Sua presidência cabia a Américo Lacombe, tendo Hélio Vianna, como secretário, e Santiago Dantas, como relator.

acarretava o extremismo da salvação do país. Por conseguinte, o Brasil teria “acordado” moderno, isto é, a Revolução massificara a atuação política, em que não importariam os meios desde que realizassem a finalidade de “*Salvar o Brasil fosse como fosse [...]*” (p. 103). Portanto, o artigo evidencia o elitismo de Faria, haja vista nele verificarmos implicitamente o fundamento da sua oposição à Revolução: a colocação em causa da ordem estabelecida da República Velha ou, mais especificamente, da sua estrutura sócio-política.

Destarte, o itinerário de Octávio de Faria exemplificaria outros, como o dele, que combinavam a atividade cultural com a política. Porém, não podemos confundir sua liderança junto aos chaplinianos com a hipótese de uma homogeneidade das posições dos integrantes do cineclube. Inclusive existiram divergências entre eles, constatada, com relação ao cinema, na polêmica entre o elitismo antiamericanista de Faria e a popularização antieuropeísta de Plínio Sussekind Rocha. Não obstante, as diferenças de opinião acabavam por convergir a um nacionalismo e, daí, para a atividade política, para a qual, como observamos, Faria assumiu liderança com relação aos demais integrantes do Chaplin-club. Portanto, não podemos concordar com a hipótese de Xavier (1978, p. 263), abaixo, pois nosso estudo não a confirmou; foi construída a partir da problematização da “prática da isenção ideológica” dentro do cineclube:

A omissão frente a conflitos e valores enraizados no mundo extracineamatográfico, mesmo quando é reconhecida a sua presença nos filmes, torna sedutora a hipótese de que os jovens do *FAN* não teriam a mínima motivação para gastar seu tempo com engajamentos em questões ideológicas ou aproximações críticas frente aos valores dominantes no contexto social.

Ora, basta nos basearmos no que expusemos acima para que seja possível a exclusão da hipótese de Xavier. Concluímos que ele a elaborou em função dos materiais por ele coligidos: ao compulsar documentos relacionados ao modernismo, ele se deteve àqueles relacionados ao cinema, sem necessariamente cotejá-los com informações

sobre, especialmente, a atividade política no período. Com efeito, devemos abordar esta relação, uma vez que o movimento modernista, desde 1922, constituiu-se como uma “ruptura política” no seio do “campo intelectual” surgida em conjuntura de “crise da hegemonia oligárquica”. Por conseguinte, neste sentido, concordamos com Miceli (2001) de que a importação dos modernistas do ideário de vanguardas européias não deve esmaecer a compreensão sobre a sua “vitória política”:

A nova hierarquia de legitimidades que acabaram por fazer prevalecer teve, de início, o respaldo do trabalho político-ideológico que desenvolveram em favor da burguesia paulista e, em seguida, por força de seu envolvimento nos aparelhos do Estado durante o período Vargas. Não fosse tal papel político, o “destino” social e intelectual dos modernistas poderia ter sido semelhante ao dos simbolistas brasileiros, relegados no campo intelectual a despeito da importação de um novo paradigma poético (MICELI, 2001, p. 67).

Esta compreensão de Miceli, não implicando analogia, nos auxilia a respaldar interpretação relacionada ao sucesso político do “grupo” Cinema Novo cerca de meio século depois da eclosão do modernismo dos anos 20. Ao fim desta década, tendo sido omitida a política pouco além das páginas de *Fan* e do seu estatuto, junto a outras propostas elaboradas pelos modernistas, a especialização da crítica pelo Chaplin-club daria origem no Brasil ao “cineclubismo” e elevaria culturalmente a crítica cinematográfica. Dito de outro modo, os chaplinianos foram além da inspiração modernista, em se tratando do cinema-arte restrito à idéia; tencionaram torná-lo efetivamente prática, ou propulsor de práticas.

Para tanto, o investimento simbólico consistia na crítica cinematográfica regular; a exibição de filmes pelo cineclubes, seguida por debates; e, inclusive, a possibilidade artística da realização de filmes: como mencionado, *Limite* (1930) obra-prima de Mário Peixoto, muito ligado aos chaplinianos, em especial de Octávio de Faria, teria sido o resultado mais eloqüente das atividades do cineclubes. Afim aos seus postulados acerca do “específico fílmico”, *Limite*, com efeito, seria exibido pela primeira vez em 1931, em sessão promovida pelo Chaplin-club.

Em síntese, retomando o conjunto da descrição realizada neste tópico, esse processo “deflagrado” pela crítica cinematográfica teve origem nas revistas modernistas. Além de fazerem circular as idéias do movimento e sentidos para a definição do nacionalismo, foram espaços de interação por meio dos quais os intelectuais modernistas estreitaram seus laços de amizade e de solidariedade. Neste sentido, Rodrigo Melo Franco de Andrade, pai de Joaquim Pedro de Andrade, possuía ascendência sobre intelectuais que delas participavam, tais como Vinícius de Moraes, Plínio Sussekind Rocha e Octávio de Faria. Assim, na medida em que contribuíram para a legitimação cultural do cinema ou, noutros termos, ampliaram-lhe o conceito de arte, contribuíram para o surgimento de revistas especializadas na “nova arte” – como *Fan* –, de cineclubes – como o Chaplin-club –, e do fomento à produção cinematográfica de ambições artísticas e, portanto, autorais – como a de *Limite*.

Por conseguinte, o investimento nas práticas associadas a um cinema de arte, em substituição à simples idéia para ele orientada, possibilitou itinerários que se singularizaram no espaço de relações cinematográfico, como os de Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Viany, destacados por virem a tornar-se fundamentais para a gênese social do “grupo” Cinema Novo.

3.2 Cinema na imbricação entre cultura e política: Salles Gomes e Viany⁹⁶

A partir de meados dos anos 40 para os 50, o estatuto cultural do cinema já se consolidara no conteúdo das críticas cinematográficas. No Rio de Janeiro, os críticos reuniam-se na Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC), que agregava, entre outros, Pedro Lima, Moniz Viana, Hugo Barcelos, Jonald e Van Jafa. Em São Paulo, havia o Clube de Cinema de São Paulo, fundado em 1946, que

⁹⁶ As informações acerca destes dois críticos cinematográficos foram extraídas fundamental e prioritariamente das biografias elaboradas por AUTRAN (2003) e SOUZA (2002).

congregava os principais críticos e estudiosos de cinema da cidade, tais como Benedito Junqueira Duarte, Rubem Biáfora e Francisco Luiz de Almeida Salles. Em medida variada, Paulo Emílio Salles Gomes, baseado em São Paulo, e Alex Viany, no Rio de Janeiro, se relacionariam com esses críticos, empreendendo, não obstante, práticas singularizadas. Estas se caracterizaram tanto pela militância orientada à atividade política como à cultural, pela qual contribuiriam para transformar e valorizar o “campo” cinematográfico brasileiro. Neste sentido, Salles Gomes e Viany, bem como Walter da Silveira, foram “despertadores”, no sentido definido por Jean-François Sirinelli, de uma geração de novos cineastas engajados para as lutas em torno do cinema no Brasil:

O termo “despertador” (“*éveilleur*”) [caracteriza] homens que, sem serem necessariamente muito conhecidos ou sem terem sempre adquirido em sua vida uma reputação com relação a seu papel real, foram, em diferentes setores da vida intelectual [...], um fermento para as gerações seguintes. [...] [U]ma influência intelectual, às vezes com incidências políticas, que se exerce sobre jovens, por sua vez chamados a virem a ser intelectuais (SIRINELLI, 1988, p. 274-275).⁹⁷

Paulo Emilio Salles Gomes, nascido em 17 de dezembro de 1916, pertencia à elite paulista e integrava o círculo de relações dos intelectuais modernistas. Aventou a possibilidade de cursar medicina, atividade exercida por seu pai, mas fora muito indisciplinado nos estudos. Lia muito, tanto obras da literatura brasileira⁹⁸ como livros cujo conteúdo se orientava à atividade política.⁹⁹ A incorporação individual de bens simbólicos distintos coexistia, em 1935, com as experiências relacionadas à

⁹⁷ Para detalhamento da noção de “despertador”, cf. SIRINELLI (1985a e 1985b).

⁹⁸ Priorizou a “literatura social pós-30”, em que a realidade do Nordeste se imbricava com a revelação política, e o “modernismo”. Entre os escritores, destacam-se Eça de Queiroz, Machado de Assis, Jorge Amado e José Lins do Rego, entre outros.

⁹⁹ Cf. SOUZA (2002, p. 21-2). Destacam-se, entre outras obras e quase sempre no idioma francês, “*Les Questions du léninisme*, de J. Stalin, das Editions Sociales et Internationales”; *Oeuvres Complètes de Lénin*; *Marx: homme, penseur et révolutionnaire*, de Riazanov; *História do socialismo e das lutas sociais*, de Max Beer; destoando do repertório leninista-stalinista, dois livros de Trotski, em edição francesa, um Lenine, de 1925, e *La révolution défigurée*, de 1929. Por outro lado, devemos atentar para Alberto Torres, cuja leitura fora estímulo de Roland Corbisier, chefe do Departamento Universitário do integralismo paulista.

aproximação com o modernista Oswald de Andrade e do grupo “Quarteirão”.¹⁰⁰ Este não prosperou em virtude de disputas entre tendências comunistas que acabaram por exaurir o envolvimento dos seus participantes.

Alex Viany, nascido em 4 de novembro de 1918, não pretendia “misturar” a política ao cinema. No entanto, influenciado por Vinícius de Moraes que se afastara do integralismo, aproximou-se da esquerda e filiou-se ao PCB. No “campo” cultural isto implicava adesão ao jdanovismo, ou seja o “realismo socialista” de vertente stalinista.¹⁰¹ Gradativamente, no entanto, distanciou-se desta posição. Variaram, por sinal, suas leituras, que incorporaram críticos europeus e as suas distinções teóricas, desde a referência ao neo-realismo e “outras formas do realismo socialista” (AUTRAN, 2003, p. 74).¹⁰² Há que se destacar, entre as influências intelectuais em Viany, a obra de Georges Sadoul para a redação da *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), diferenciando-se do historiador francês quanto à concepção para o cinema de “maturidade triunfante” (p. 24). Para Viany, esta dependeria, no caso brasileiro, da capacidade de industrialização ainda não atingida, e da assimilação da experiência histórica, tanto para as políticas orientadas à industrialização como para os objetivos culturais a serem concebidos pelos cineastas.

Especificamente quanto ao engajamento político, os dois críticos em tela além de não terem interagido diretamente um com o outro, exceto na maturidade, realizaram percursos diferenciados. Paulo Emílio Salles Gomes, antes de intensificar as relações com o espaço intelectual modernista, em meados dos anos 30, militou na esquerda, na qual o Partido Comunista já exercia dominância após o declínio anarquista. Não

¹⁰⁰ Contava, entre outros, com Mário de Andrade, Anita Malfatti, Guillermo Hohagen, Victor Brecheret e Lasar Segall.

¹⁰¹ Viany freqüentou, no início da década de 50, os “cursos Stalin”, pelos quais os dirigentes do PCB investiram na homogeneização da formação ideológica dos seus quadros ou aderentes em potencial.

¹⁰² Destaca-se a leitura de *Storia delle Teoriche del Film* (1951), do marxista e teórico cinematográfico, Guido Aristarco que, por sua vez, é influenciado pela problemática estética em Lukács e Gramsci. As posições de Aristarco o oporiam às do neo-realista Cesare Zavattini.

obstante, buscou empreender um itinerário distanciado do stalinismo, única opção oferecida pela ortodoxia deste partido, e do integralismo – emergente desde um pólo de produção simbólica também ocupante do espaço de relações modernistas. Por outro lado, contraditoriamente, iniciou a militância política, na Juventude Comunista (a “Jota”), embora logo dela se afastasse justamente por não estar disposto a aceitar ou a engajar-se em qualquer forma de ortodoxia. Capaz de “conhecer e entender tendências antagônicas do país” (SOUZA, 2002, p. 10), ao passo que fizera amizade com o comunista Eduardo Maffei, fora amigo, por outro lado, de integralistas, como Francisco Luis de Almeida Salles, secretário do Chefe Provincial da seção paulista da AIB e que viria a ser de importância significativa para a trajetória do cinema brasileiro.

Seu primeiro artigo político foi publicado em setembro de 1934, na *Vanguarda Estudantil*, como resposta à publicação no jornal integralista, *A Ofensiva*, da “Segunda carta aos camisas-verdes”, de Plínio Salgado. Nela, Salgado levantara a hipótese de que, caso fosse vivo, Euclides da Cunha poderia ter aderido ao integralismo, o que para Salles Gomes seria um ultraje à memória do escritor. O incremento de seu engajamento político de esquerda, em oposição ao fascismo e ao integralismo, se facilitara com a relação, como “simples aderente”, à Aliança Nacional Libertadora (ANL). Postulou a luta contra o imperialismo, posição mitigada e revista em prol de uma concepção nacionalista, pela qual excluiria “o significado rígido de um complô internacional para se apossar do país, buscando nas nossas fraquezas políticas as razões para a perda da soberania diante dos países desenvolvidos” (SOUZA, 2002, p. 29).

A crise do fechamento da ANL deslocou suas atenções ao advento da peruana APRA,¹⁰³ intensificadas desde a relação de interconhecimento com o jornalista Guillermo Renan Hohagen, iniciada no círculo de Oswald de Andrade. Continuaria a

¹⁰³ A APRA, Aliança Popular Revolucionária Americana, foi fundada, em 1924, por Victor Haya de la Torre, tendo como plataforma a independência política, econômica e cultural dos países latino-americanos por meio de uma ação política que estabelecesse uma aliança entre a burguesia local e os trabalhadores urbanos em oposição, principalmente, aos interesses imperialistas norte-americanos.

difundir o discurso aprista mesmo na prisão, em que permaneceu durante quatorze meses. Esta decorreu por haver sido percebido pelas autoridades brasileiras como “comunista”. Em virtude de suas opiniões políticas e de a fracassada Intentona de novembro, foi enquadrado pelo relatório final do DOPS na Lei de Segurança Nacional, o que acarretou seu encarceramento em 5 de dezembro de 1935, e uma vez livre, seu auto-exílio na França, de 1937 a 1939.

Em dezembro de 1939, desembarcou no Brasil em decorrência do início da Segunda Guerra. Em 1940, participou da fundação do Clube de Cinema de São Paulo, considerado por seus criadores (Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza) a “continuação” do Chaplin-club carioca. O engajamento político, por outro lado, orientou-se a atividades culturais. Quando da participação na produção de *Clima*,¹⁰⁴ revista paulistana de prestígio, aproximou dela ex-integralistas, com destaque a Almeida Salles e a Roland Corbisier (rechaçados por Lourival Gomes Machado, Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, para quem, “apesar de inteligentes”, continuavam integralistas).

No entanto, manifestar-se-ia por meio de uma “Declaração”, de 25 de agosto de 1942, idealizada e redigida por Salles Gomes, e dirigida ao integralismo e os “quintacolumnas”, percebidos como os inimigos internos; por outro lado, refutava a linha da Terceira Internacional, considerando-a ultrapassada, embora os esforços de guerra do povo russo tivessem produzido admiração de todo o mundo. José Inácio de Melo Souza (2002, p. 194-195) observa que, na Declaração,

há uma proposta clara de pacto entre a sociedade e a ditadura, onde os pontos programáticos são: 1) contra os fascismos interno e externo; 2) pela anistia. Deve-se lembrar, [...] das incompreensões ao manifesto, que os comunistas ortodoxos, os seguidores da CNOP e de Prestes, somente um ano depois, com a assim chamada “Conferência da Mantiqueira”, de agosto de 1943, defenderiam a união nacional em torno do governo, contra o fascismo internacional, posição assumida de forma “incondicional” em relação à

¹⁰⁴ O primeiro número é de maio de 1941 e o último de novembro de 1944. O jornalista português Novais Teixeira, correspondente de *O Estado de S. Paulo* na Europa nos anos 50 e 60 e contato importante para o Cinema Novo brasileiro nesse continente, colaborou com a revista.

ditadura Vargas. Portanto, em julho/agosto de 1942, a proposta de *Clima* era palatável ao esfrangalhado PCB daquele momento, desde que fosse, é claro, bem lida.

Nesta época, na Faculdade de Filosofia da USP, em que ingressou em 1942 e se formou em 1944 (tendo sido o orador da turma), começaria a delinear, com outros parceiros como Antonio Candido, o Grupo Radical de Ação Popular (GRAP), de estudo e reflexão política, tendo sido o “ponto de partida para que participasse da rede clandestina de luta pela redemocratização” (SOUZA, 2002, p. 202). Esse processo de articulação deu origem à Frente de Resistência antivarguista, constituída em muito por estudantes da Faculdade de Direito e pelos da Faculdade de Filosofia. Participante “desencantado” da Esquerda Democrática (ED), ele a percebeu como, ao fim e ao cabo, um sustentáculo da UDN no espaço político. Em razão disso, adotaria posição pragmática, que o distanciaria das tomadas de posição radicais, em apoio à campanha eleitoral do Brigadeiro Eduardo Gomes para a presidência.

Por seu turno, Alex Vianny, mantendo-se afastado de atividades políticas, atuava somente no jornalismo, no qual começou a trabalhar em 1934, aos dezesseis anos de idade, no *Diário da Noite*, da imprensa comercial. Trabalharia em veículos de comunicação até a sua viagem aos Estados Unidos, e seriam destes o seu meio fundamental de subsistência nos interregnos das iniciativas de orientação cultural e/ou política. A relação com Vinícius de Moraes produzir-lhe-ia uma nova e gradual inflexão intelectual que implicaria seu engajamento à atividade política. Se, de início, houve uma recusa em combinar política com cinema, realizaria gradual incorporação da mesma, ou ao menos a de uma postura política na crítica cinematográfica.

A opção, como mencionamos, induzi-lo-ia à adesão ao PCB e ao seu realismo socialista de viés jdanovista, partido e concepção estética dominantes no espaço das escolhas intelectuais de esquerda para o engajamento político organizado e sistematizado. Sua conversão formal ao comunismo do “Partidão” coincidiu com o

período em que trabalhou como técnico na produtora Maristela, de São Paulo (AUTRAN, 2003, p. 58). Nesta cidade, relacionou-se com pecebistas importantes para o desenvolvimento do cinema, como Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Carlos Ortiz, entre outros. Uma série de publicações dava suporte na primeira metade dos anos 50 para a circulação das idéias do PCB; na revista *Fundamentos*, Viany teve participação importante.

Antes disso, no itinerário de Viany, destacamos o fato de ele de modo significativo ter assistido de início filmes de matriz norte-americana, a ponto de ele mudar o nome, “americanizando-o” (seu nome de registro civil é “Almiro Viviani Fialho”). Como ilação, a alteração do nome no início da carreira pode indicar não só o objetivo geral de distinguir-se no espaço de relações constituintes do cinema, mas o específico de manter a devida distância da indignidade estatutária atribuída aos bens simbólicos originados do espaço de produção brasileiro.

Destarte, viajou para os Estados Unidos em 1945, onde permaneceu até 1948, com o intuito de adquirir conhecimentos acerca da produção cinematográfica. Para tanto, foi correspondente de *O Cruzeiro* e tradutor de filmes para o português. Em Hollywood, conheceu, junto com Vinícius de Moraes, Adolpho Bloch que se tornaria o financiador, em 1949, da revista *Filme*, dirigida pelos dois e cujo público-alvo eram críticos, cinéfilos e cineclubistas. O Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC) incorporar-lhe-ia como seu órgão oficial em agosto de 1949. Percebemos a relação da revista com o Chaplin-club não só na presença de Vinícius de Moraes, mas também na colaboração de Plínio Sussekind Rocha, e mesmo na foto de Charles Chaplin que estampou o seu primeiro número. Todavia, uma vez não tendo sido formado um público consumidor cultivado suficiente para a aquisição deste tipo de veículo, não passou do segundo número.

Com a iniciativa malograda, restou a Viany a inserção em *A Cena Muda*, em que mantinha coluna semanal desde o mesmo agosto de 1949. Comparativamente, sua experiência no estrangeiro diferir-se-ia daquela de Salles Gomes, que na sua primeira estada em Paris já dispunha de razoável capital econômico, cultural e de relações, bem como iniciara o seu engajamento político no Brasil com continuidade no exterior: Viany, diferentemente, possuía limitação de recursos econômicos (com dificuldade, já casado, tomou empréstimo de familiares para ele e sua esposa realizarem a viagem). Portanto, comparativamente a Salles Gomes, Viany podia contar com limitada posse de capital econômico, ao passo que sua origem de carioca suburbano – de Cascadura – possibilitou-lhe de início o estabelecimento de relações pessoais pouco diversificado, embora trabalhasse na imprensa desde os dezesseis anos de idade. Não obstante, retornou de sua estada norte-americana consciente da necessidade de conhecer os espaços de produção existentes no Brasil.

[...] confesso, com vergonha e arrependimento, que só pisei duas ou três vezes em estúdios brasileiros antes de partir para o exotismo de Hollywood. Entregue desde 1934 às lides da imprensa cinematográfica, nem posso pensar agora nas ocasiões perdidas: quantas preciosas entrevistas, quantas importantes observações, quanto material que nunca mais me chegará às mãos! (VIANY, 1959, p. 13).

Com efeito, identificara, em entrevista publicada em todos os veículos dos *Diários Associados*, a “crise do cinema americano”, em cujas razões se incluía o peso da orientação mercantil na produção cinematográfica dos Estados Unidos. No entanto, além de relacionar-se em Hollywood com a produção industrial aí originada, freqüentou cursos de cinema, nos quais teve professores como “Edward Dmytryk, Adrian Scott, Herbert Biberman e Paul Ivano. Mas as amizades lá feitas foram os motores principais das transformações, destacando-se as relações com Hans Winge” (AUTRAN, 2003, p. 30), comunista e colaborador do dramaturgo Bertolt Brecht e de Vinícius de Moraes, à época vice-cônsul em Los Angeles.

Diferentemente do americanismo de Viany, Salles Gomes era “francófilo até o último fio de cabelo” (SOUZA, 2002, p. 111). A experiência política, anterior à primeira permanência na Europa (1937 a 1939), implicou sua aproximação à *Front Populaire* francesa, cuja chegada ao poder coincidiu com a sua estada em Paris. Nessa conjuntura eram realizados na cidade diversos congressos internacionais, nos quais participou: Escritores; Juventude Comunista; Juventude Católica, etc. Colaborou com as revistas *Essais et combats*, antistalinista, da Federação Nacional dos Estudantes Socialistas, e *Combat*, da direita católica e dirigida por Jean de Fabrègues e Thierry Maulnier; e se relacionou com o Clube dos Amigos da Frente Popular e o Comitê contra a Guerra e o Fascismo, círculos de debates políticos.

Travou contato no “Quarto Internacional” (Referência à Quarta Internacional, fundada por Trotsky, para o dormitório de Salles Gomes) com estudantes e intelectuais de vários países, entre eles Di Cavalcanti. A convite deste, Salles Gomes passou a trabalhar no serviço em língua portuguesa da Radio Paris Mondial. Sobrecarregado, Di Cavalcanti sugeriu o nome de Plínio Sussekind Rocha para auxiliar Salles Gomes. À exceção do interesse pelo trabalho de Charles Chaplin (elemento principal de identificação com os “chaplinianos” cariocas), o cinema teve pouca importância em sua vida até esta primeira ida à Europa, quando assistiu dezenas de filmes. O encontro em Paris com Plínio Sussekind Rocha, que freqüentava o cineclubes *Cercle du Cinéma* – uma criação de Henri Langlois e Georges Franju, permitiu-lhe completar sua educação cinematográfica; juntos assistiram filmes russos que falavam sobre o período revolucionário (SOUZA, 2002, p. 127-9).

Em 1946, retornaria à França, decepcionado com o ascenso integralista no período democrático a partir de 1945, o que lhe viabilizou, porém, assistir muitos filmes de arte, tornando-o elemento de ligação entre as fontes européias e o processo brasileiro de constituição de uma cinematografia culturalmente legítima. Ademais, obteve da

Embaixada da França uma bolsa para estudar estética cinematográfica no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), seguindo os seus cursos nos anos de 1946 e 1947. Também em 1946, tornou-se correspondente de *O Estado de S. Paulo* nos festivais internacionais de cinema. Nesta segunda estada parisiense, seu endereço tornou-se um dos pólos para onde mais afluíam os “exilados” brasileiros. Entre aqueles que o visitavam, encontravam-se nomes antagonistas como “Carlos Lacerda, Cláudio Abramo, Samuel Wainer e Júlio de Mesquita Filho” (SOUZA, 2002, p. 276), e o amigo e parceiro na freqüência às salas de cinema, Plínio Sussekind Rocha.

Em sua função como correspondente de *O Estado de S. Paulo*, Salles Gomes percebeu o ascenso do cinema europeu, representado em boa medida pelo neo-realismo italiano, frente ao cinema americano. Articulou-se a outros críticos cinematográficos e cinéfilos para a organização de um festival de cinema de prestígio internacional. Almeida Salles, aliado entre outros de Vinícius de Moraes, lideraria então, desde 1951, o empreendimento do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, que se realizaria em 1954 e que seria fundamental para a “conversão” definitiva de Paulo César Saraceni ao cinema como profissão (SARACENI, 1993, p. 18-20).

Assistir filmes na Cinemateca Francesa e conversar depois com Henri Langlois foram as atividades prioritárias de Salles Gomes em Paris (SOUZA, 2002, p. 357). O Embaixador brasileiro na França, Paulo Carneiro, pai de Mário Carneiro que seria parceiro cinematográfico de Saraceni a partir da gênese do Cinema Novo, gestou junto ao Embaixador em Londres, Muniz de Aragão, a participação dele na Conferência da Unesco de 1946. Destacaram-se entre os encaminhamentos do brasileiro no evento o apoio do organismo das Nações Unidas aos cineclubes e a instituição de um Prêmio Internacional de Cinema. Além disso, entre as resoluções da conferência, criou-se um programa de bolsas para o intercâmbio de estudantes a partir de 1947 (disponibilizado aos brasileiros desde 1950).

Em 1947, tornou-se representante na Europa do Clube de Cinema paulistano – refundado no ano anterior. Na condição de seu correspondente oficial, nomeado por Almeida Salles, participou do Congresso Internacional de Cineclubes, em Cannes. Intermediou a aquisição de películas junto à Cinemateca Francesa, mais estreitando suas relações com o secretário-geral da instituição, Henri Langlois. A Federação Internacional de Acervos de Filmes (FIAF) admitiria a Filmoteca do Museu de Arte Moderna, em abril de 1948, com Salles Gomes como seu representante oficial. Neste mesmo ano foi assinado o acordo entre a Federação Internacional dos Cineclubes (FICC) e a FIAF, no Congresso de Roma, em que ele seria eleito um dos vice-diretores desta última. Esse período no estrangeiro, enfim propiciou a Salles Gomes publicação de um livro – considerado importante pela crítica internacional, *Jean Vigo* – pelas Éditions du Seuil, em 1957, em momento de seu itinerário em que já se encontrava de novo no Brasil. Para a publicação, contou com o apoio, entre outros, de François Truffaut nos *Cahiers du Cinéma*, de André Bazin e, em especial, Chris Marker.

A necessidade de promoção das cinematecas, implicou a “tarefa educativa”¹⁰⁵ de Salles Gomes, que nela percebia um meio de desenvolvimento das “elites”, em que se incluíam os cineastas, pela via da cultura cinematográfica. O objetivo era a criação de “quadros” para a elevação do gosto e das exigências do “povo” em relação ao cinema. A Cinemateca Brasileira fez circular um acervo de filmes, a partir de 1957, entre cineclubes, que ao fim da década se disseminaram por todo país, em que se destacavam o Centro Dom Vital, no Rio de Janeiro e o Cineclube Pro-Deo, em Porto Alegre. Essa expansão, por conseguinte, implicou processo de formação de quadros por intermédio do I Curso para Dirigentes de Cineclubes, promovido pela Cinemateca e realizado em 1958. Deste, despontaria, entre outros, o nome de Gustavo Dahl, expressivo para a história da cinematografia brasileira subsequente.

¹⁰⁵ Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. “Uma situação colonial?”. Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 18 de novembro de 1960. Reproduzida em GOMES (1981, vol. 2).

Do itinerário de Salles Gomes e Viany, Sylvie Debs aponta que, ao passo que o primeiro adotou em seus estudos historiográficos do cinema um “ponto de vista comparativista”, com relação a cinematografias estrangeiras, os do segundo foram primordiais, justamente porque são “[...] o primeiro esboço de uma história do cinema brasileiro e que deve muito a seu amigo Adhemar Gonzaga. Além disso, essa história é abordada de um ponto de vista puramente nacional [...]” (DEBS, 2006, p. 221). No entanto, consideramos que esta interpretação deva ser relativizada, pois, por um lado, como mencionamos, para a elaboração do seu livro “clássico” de 1959, foi influenciado especialmente por Georges Sadoul, historiador do cinema já então consagrado. Todavia, por outro, como é de se esperar, a constatação do elemento “puramente nacional” na abordagem dele, temos em conta, deve afastar o risco da sua substanciação à produção crítico-cinematográfica de Viany, ou mesmo de Salles Gomes. Dito de outro modo, compreensão semelhante sobre a necessidade de investimentos no “campo” cultural brasileiro não esteve restrita ao eixo Rio-São Paulo, onde eles despontaram e que, em meados dos anos 40 para os 50, o estatuto cultural do cinema já se havia consolidado no conteúdo das críticas de cinema: destacaram-se também, entre outros, os empreendimentos realizados no Estado da Bahia, os quais possibilitaram condições às práticas cinematográficas de Glauber Rocha.¹⁰⁶

3.3 O espaço cultural baiano e Walter da Silveira

É no Estado da Bahia que surge Glauber Rocha, daí incidindo sobre os centros do país e internacionais. Para que isso fosse possível, ou ao menos estimulado, foram necessárias condições específicas na sociedade baiana. Antonio Risério constata o surgimento de uma “elite modernizante”, liderada por Edgard Santos, que percebeu,

¹⁰⁶ Cf. RISÉRIO (1995, p. 26): “[...] Se era possível tomar conhecimento de Brecht e Godard, na Escola de Teatro ou no Clube de Cinema da Bahia, o que estas entidades ministravam era a informação – a influência sobre a obra glauberiana é retrazável, diversamente, ao ‘teatro épico’ e à *nouvelle vague* [...]”

como reitor da Universidade da Bahia entre 1946 e 1962, a possibilidade de uso do espaço universitário para a convergência do “Poder Econômico e o Poder Cultural”. Tal percepção acarretou a concretização de diversas iniciativas no “campo” cultural baiano (RISÉRIO, 1995, p. 22). Santos valeu-se de sua posição para reunir talentos, alguns estrangeiros, nas diferentes manifestações artísticas: Lina Bo Bardi (arquiteta), Hans Joachim Koellreutter, Walter Smetak e Ernst Widmer (músicos), Agostinho da Silva (africanista), Yanka Rudzka (bailarina) e Martim Gonçalves (teatrólogo), entre outros. Além disto, financiou não só espaços de elaboração e de realização de atividades culturais, mas também os de sua divulgação, como as revistas, da “esquerda universitária”, nas quais Glauber Rocha fez parte, *Ângulos* e *Mapa* (p. 62).

O recrutamento de um número não desprezível de estrangeiros poderia parecer uma contradição, se levado em conta o nacionalismo cultural institucionalizado a partir do Estado Novo, que, na prática, absorveu o modernismo, isto é, cooptou os líderes do movimento para a causa do nacionalismo. De fato, um maestro como Koellreutter, alemão, chegou a ser discriminado, no centro do país, por músicos brasileiros que condenavam a sua presença no país por ser estrangeiro. Não obstante, Edgard Santos, apesar de filiar-se ao nacionalismo, promoveu as condições para a fixação desses produtores culturais na Bahia. Para tanto, pôde contar com apoio político, ao menos no início do empreendimento¹⁰⁷ – sobretudo partindo do governador Juracy Magalhães, e financeiro, para o qual foi capaz de mobilizar integrantes de instituições diversas aptos a facilitar o envio de recursos para as iniciativas culturais. Por exemplo, a Escola de Teatro dirigida por Martim Gonçalves, que muito contribuiu à aprendizagem de dramaturgia de Glauber Rocha (tal reconhecido por ele em diversas ocasiões), foi apoiada pela Fundação Rockefeller.

¹⁰⁷ Adversário de Jânio Quadros, caiu em 1961. Chegou a sofrer intimidação militar, pela qual canhões e tanque de guerra da 6ª Região Militar foram estacionados em frente ao Teatro Castro Alves.

Risério compreende Edgard Santos como “expressão” do “*momento modernista* da história política e cultural do Brasil” (1995, p. 32 – itálicos do autor), no qual, ao longo da década de 20, houve intensa renovação do pensamento brasileiro, cuja combinação do tenentismo, integralismo e getulismo, situou “ideologicamente” Santos. A propósito de Getúlio Vargas, Santos seria por ele nomeado para assumir a pasta do Ministério da Educação e Cultura, em 1954, não muito antes de se suicidar.

A renovação da produção cultural na Bahia foi caracterizada pelo recrutamento de artistas reformuladores das formas de expressão. Assim, para a dinamização do espaço cultural baiano, Edgard Santos, haja vista a seleção operada na escolha de intelectuais e artistas, procurou não recrutar produtores culturais que pudessem “instalar rotinas de há muito fixadas” (1995, p. 48). Essa transformação, como conseqüência, influenciou uma nova geração – à época entre a adolescência e a juventude, de aspirantes ao ingresso no espaço cultural, em que se destacariam Glauber Rocha, mencionado, bem como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa, Waly Salomão, entre outros.

[...] Para além do detalhe, da notícia específica, da informação “x” sobre o filme “y”, o compositor “w” ou o movimento “z”, interessa sublinhar a formação de uma personalidade geral, de uma *disposição* especial para encarar o mundo dos processos e dos produtos culturais. E o tom dessa *disposição* é dado pela abertura mental e pelo gosto para a invenção – “inovar no sentido de ampliar o campo do conhecimento através de uma forma de arte”, como bem resumiu Caetano (p. 137; itálicos de Risério).¹⁰⁸

É nesta conjuntura que ascende Walter da Silveira. Nasceu em 22 de julho de 1915, graduando-se em Direito em 1935, na Universidade da Bahia. Foi comunista, embora tenha vivido “todas as experiências do Estado Novo” e as “contradições da sociedade brasileira e internacional” (DIAS, 1978, p. II), que o levaram a admirar Mussolini, apesar de ser um “libertário” (p. III). Apesar de estas, Glauber Rocha, que recorrentemente fazia menção a Silveira, valorizando-o, resumiu, na *Revisão crítica*

¹⁰⁸ O depoimento de Caetano Veloso foi dado a Augusto de Campos, e reproduzido em *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 200.

do cinema brasileiro, a eficácia da atuação do crítico para o desenvolvimento do cinema brasileiro:

Walter da Silveira, ativamente participante da vida intelectual e política da Bahia, desde a ditadura getulista, perseguiu um cinema brasileiro nos caminhos de uma produção barata e de um compromisso ético. Seus ensaios e sua atuação frente ao Clube de Cinema da Bahia contribuíram, decisivamente, para o florescimento do atual cinema baiano (ROCHA, 1963, p. 77).

Por conseguinte, a partir do seu engajamento político, Silveira liderou o movimento cineclubista baiano, dando ensejo à criação do Clube de Cinema da Bahia (CCB).¹⁰⁹ Nesse engajamento, ao passo que se relacionava com a vanguarda dos anos 50, tinha em conta que, de fato, uma “atitude” moderna orientada ao cinema, apesar de ter sido modesta, já tinha sido iniciada cerca de três décadas antes das iniciativas de Edgard Santos. Neste sentido, Silveira reivindicaria o pioneirismo da crítica de cinema na Bahia:

Sem acesso às fontes historiográficas de outras regiões, ousou valorizar o pioneirismo da manifestação crítica de *Artes e Artistas*. Editada em Salvador de outubro de 1920 a abril de 1923, nos seus 130 números semanais se esboçou, embora ingenuamente, com uma visão primitiva, a análise dos filmes. Tirava por vezes segundas edições, com milhares de exemplares. Ao longo de suas vinte páginas, defendia o direito do cinema ser arte, nele reconhecia um meio de educação popular, insurgia-se contra os rigores da censura, sendo significativo que Arézio Fonseca e seus colaboradores soubessem distinguir e exaltar na época a importância de Griffith, Abel Gance, Von Stroheim e Chaplin (SILVEIRA, 1970, p. 126).

Esta preocupação com os fatos da história, combinada à diversificação das relações de Silveira quer seja na esfera cultural como na política, acarretou ao crítico em tela o afastamento do sectarismo jdanovista do realismo socialista, mesmo ele sendo filiado ao PCB. Ao contrário, aceitava o diálogo com as experiências “cosmopolitas” e “existencialistas”, que influenciaram Glauber Rocha, um “iniciado” no cinema por intermédio do crítico: Silveira exibiu filmes, que foram assistidos por Rocha, alemães

¹⁰⁹ Fundado em maio de 1950, sob inspiração dos cineclubes franceses, e formalmente instalado em 27 de junho do mesmo ano, no auditório da Secretaria de Educação e Saúde, tendo como secretário Anísio Teixeira.

(Murnau, Fritz Lang), franceses (Godard), russos (Eisenstein) e do neo-realismo italiano. Rocha, aliás, reconhecia a importância de Silveira para a possibilidade de um “cinema nacional”:

Sem Walter o cinema brasileiro não seria a realidade que hoje é. Sua contribuição foi decisiva em todos, pois sempre voltou suas atividades como crítico para a defesa intransigente dos interesses do cinema nacional, cujos caminhos orientou não só através de seus livros e artigos como da sua participação em congressos e festivais.¹¹⁰

Seria a partir do Clube de Cinema da Bahia que jovens futuros realizadores se empenhariam na pressão junto ao governo federal para a liberação do filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus*, então censurado (1956). Por outro lado, o engajamento político de Silveira se fundava na crença de que o filme “representa o processo mais imediato de captar e comunicar a face e o espírito de um povo em transformação e desenvolvimento como o [brasileiro]”, e no caráter da arte como “representação ideológica de um meio e de um tempo definidos, podendo, assim, na inevitável transformação histórica, redimir-se daquela degradação e adquirir uma nova autenticidade” (SILVEIRA, 1978, p. 126).

Por conseguinte, Silveira orientou-se a tornar viável a realização de filmes, e, como conseqüência, à “formação” (DIAS, 1978, p. X) de cineastas: “Havendo indústria cinematográfica baiana, cineastas baianos, incorporação da Bahia à história universal do cinema, iremos ter filmes *da* Bahia e não filme *na* Bahia. E é o que importa.” (SILVEIRA, 1978, p. XVIII). A partir de então, com efeito, Silveira, integrante da “elite modernizante” incentivada por Edgard Santos, não mais se restringiria à crítica cinematográfica ou ao cineclubismo, passando a agir em espaços como os dos festivais internacionais. Além destes, no Brasil, de modo especial, nas conferências e congressos cinematográficos.

¹¹⁰ ROCHA, Glauber. *Jornal da Bahia* (coluna “Alça de Mira”), 7 de novembro de 1970.

3.4 Os congressos como espaço de circulação de idéias

Walter da Silveira encontra-se com Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes no espaço das convenções e congressos. Nesse “encontro”, constatamos razões de agir para a organização das condições possíveis para a consolidação de um cinema nacional. Portanto, havia clara intenção de atuação para a diminuição ou para a eliminação dos problemas que impunham limitações à atividade cinematográfica no país. Neste sentido, interpretamos o engajamento dos críticos em tela como a tentativa de efetivação de um projeto integrador ou unificador de cinema. Ou seja, a ação dos críticos sobre o mundo cinematográfico não mais se pautaria, necessariamente ou de modo restrito, na participação à produção de algum filme (Viany), sua difusão por meio de um cineclubes (Silveira), ou sua conservação em cinemateca (Salles Gomes). Agora, esses intelectuais se desapegariam das iniciativas esparsas ou isoladas, à procura de um “projeto” articulado de cinema nacional. Esta *démarche* encontraria repercussão junto a jovens que estavam a meio caminho entre a crítica cinematográfica e a realização prática de filmes. Entre estes, atentamos a Nelson Pereira dos Santos, disciplinado pelo PCB, mas buscando construir alternativas para a atividade político-cultural independente das ortodoxias partidárias,¹¹¹ que interagiu nesses espaços de circulação de discursos com os três críticos mencionados.

Para entendermos a iniciativa da organização dos congressos, devemos ter em conta a conjuntura na qual eles surgiram: no início da década de 50, Getúlio Vargas – à época contando com a oposição do Partido Comunista ao seu governo – encarregou o cineasta Alberto Cavalcanti, consagrado internacionalmente, para a elaboração do

¹¹¹ No espaço do PCB, o periódico de orientação cultural *Para Todos* romperia com a ortodoxia stalinista em alinhamento às posições hegemônicas relatadas no XX Congresso do Partido Comunista soviético. Nele, Alex Viany participaria, a partir de 1956, embora também colaborasse com a ainda jdanovista *Fundamentos*. Nessa conjuntura, Nelson Pereira dos Santos também escreveria artigos para essas publicações.

anteprojeto de criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Esta nomeação teve forte oposição da Associação Paulista de Cinema (APC), muito orientada pelas concepções formuladas por integrantes do PCB, entre os quais Alex Viany, por relacionar o nome do cineasta ao da Vera Cruz, que o havia contratado.

Os associados organizariam uma mesa-redonda, realizada entre os dias 30 de agosto e 1º de setembro de 1951, para avaliar o conteúdo do documento. No entanto, a maioria pecebista, incluindo Viany, posicionou-se contra o projeto do INC, comparando-o ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo. O debate havido aí se reproduziria no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, realizado entre 15 e 17 de abril de 1952. José Inácio de Melo Souza (2005, p. 20), que classifica as teses deste evento como “de caráter econômico”, “técnicas”, e “políticas e ideológicas”, sintetiza as últimas por sua abordagem a quatro problemas principais: “a definição de filme nacional (extensão da problemática levantada nas Mesas-Redondas da APC), medidas de proteção ao cinema brasileiro, formas de arregimentação e defesa do trabalhador no cinema e maneiras ideológicas de expressar o Brasil nos filmes brasileiros” (p. 27). Ao congresso, no que se reporta aos críticos em tela, foram identificadas três teses de autoria de Viany [“Responsabilidades e direitos do escritor de cinema ou Da responsabilidade do escritor de cinema”; “A missão do crítico de cinema”; “Problemas da produção à exibição ou Problemas do cinema brasileiro – Da produção à exibição”], e uma de Nelson Pereira dos Santos [“O problema do conteúdo no cinema brasileiro”] (p. 77-8).

Destas, destacamos a de Nelson Pereira dos Santos, por “ajustar-se” quase à perfeição à problemática da comunicação, por nós analisada no capítulo 6, que visaria incorporar uma combinação entre literatura e história brasileiras, em atendimento ao nacionalismo e ao patriotismo propugnado pelo regime militar ao início dos anos 70. Esta constatação fica patente nas recomendações finais da tese, em que Santos

reivindica o aprimoramento de temas brasileiros pelos cineastas brasileiros, por meio da literatura (Machado de Assis, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado) e fatos da história (Retirada da Laguna, Inconfidência Mineira, Abolição da escravatura, Guerra de Canudos), bem como nos temas do folclore, das lendas e da tradição popular.

Não obstante, José Inácio de Melo Souza (2003, p. 31-32) bem sumariza, com outro propósito, a importância de sua redação, constatando nela (1) o “cerne da problemática ideológica”, muitas vezes apresentada em outros textos teóricos de modo confuso, aí colocada de modo sistematizado; (2) o fortalecimento da “idéia de um cinema voltado para o mercado interno”, haja vista a dominação estrangeira no país; (3) o investimento em um “tipo de filme médio” pelo qual se priorizassem as “características básicas de um conteúdo nacional”, baseadas nos “signos visíveis para o espectador brasileiro” ao invés tão-somente da técnica.

No I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro entre 22 e 28 de setembro de 1952, Alex Viany participou, na condição de secretário, tendo apresentado teses similares as já apresentadas no congresso paulista e lendo, no encerramento, a declaração de princípios e as resoluções, em companhia de Walter da Silveira, relator. Neste congresso, debateu-se a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), sendo nomeada comissão da qual fez parte para discutir o tema na Comissão de Cinema da Câmara Federal.

No II Congresso Nacional, em São Paulo, entre 12 e 20 de dezembro de 1953, Walter da Silveira, vice-presidente, apresentou a tese intitulada “Da contribuição dos escritores brasileiros para o cinema nacional”. Viany, da sua parte, apresentou a tese, de repercussão tanto no evento quanto na imprensa, “Limitação de Importação e taxaço do filme Estrangeiro por Metro Linear”. Sob o efeito da crise dos grandes estúdios paulistas, sua tese propunha a limitação da importação de filmes estrangeiros e a definição da quantidade máxima de filmes a serem importados – “Lei do Contingente” –

após a contabilização da capacidade anual de absorção do mercado brasileiro. Portanto, a proposta orientou-se por princípios econômicos.

À época, coincidindo com a morte de Stalin e a crise do stalinismo, Viany problematizaria o “realismo” e o “nacional”. Esta problematização, por um lado, foi influenciada pelo fracasso da Vera Cruz que colocou definitivamente em xeque o modelo industrial para a produção de cinema. Embora devesse continuar na iniciativa privada, dependeria da ação intervencionista estatal (Portanto, um modelo “puramente” liberal seria incompatível com a economia do cinema brasileiro). Além disto, por outro, pelo prestígio de Nelson Pereira dos Santos com *Rio, 40 graus* que, para Viany, teria tido êxito ao “adaptar” o neo-realismo italiano à “verdade brasileira”. Esta estaria relacionada a temas que abordassem favoravelmente o “povo”, seu sofrimento, que constitui a realidade brasileira. Não obstante, as “narrativas sertanejas”, o “campo”, remanesciam como o suporte ideário do “tom nacional”. Neste sentido,

[...] é necessário realçar a total conjunção no pensamento de Alex Viany entre o popular, o nacional e o realismo. Essas três características tornam-se indissociáveis, pois o realismo seria a chave estética que permitiria demonstrar a vida do povo e – seguindo-se o axioma ‘só é nacional o que é popular’ -, por consequência, a própria nacionalidade. De forma tautológica, somente através da representação do nacional e do popular é que o realismo estaria concretizado (AUTRAN, 2003, p. 103-104).

Como consequência, esta concepção teria influência junto aos integrantes do “grupo” Cinema Novo. O temário viria a ser retomado, com outras inflexões, no ano de 1960, quando lograria peso no espaço de relações do cinema a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, realizada entre 12 e 15 de novembro, em São Paulo. Walter da Silveira nela defendeu uma tese “melancólica, algo desesperada”, que “reclamava da crítica tanto quanto dos cineastas o dever de assimilar a experiência artística e literária brasileira em seu processo de autonomia como saída para a crise estética do cinema brasileiro” (DIAS, 1978, p. VII-VIII). Proposta que seria implementada na prática, nesta mesma década, pelos cinemanovistas. A este propósito, o tema-guia da convenção foi

“crítica cinematográfica perante a indústria, o comércio e a cultura cinematográfica brasileira”.

Plínio Sussekind Rocha percebeu no evento a estruturação de delineamentos no âmbito da “cultura cinematográfica”, reproduzindo o *continuum* iniciado pelo Chaplin-club,¹¹² ao passo que reconheceu a posição de liderança de Salles Gomes no período em tela, por sua trajetória nos trinta anos subsequentes à iniciativa em que militara.

No evento, Salles Gomes apresentou a tese, intitulada “Uma situação colonial?”, que influiria aos fundamentos doutrinários que dariam ensejo ao Cinema Novo. Nela defendeu a pertinência do “exame em bloco” das diferentes questões relacionadas à atividade cinematográfica, cujo “denominador comum” a que chegaria seria o da constatação da “mediocridade” relacionada à “marca cruel do subdesenvolvimento”. De modo semelhante à definição das regiões mais pobres do país pela observação imediata da paisagem e dos seus habitantes, o “definhamento intelectual” dos atores sociais envolvidos de algum modo com o cinema se reconhecia à primeira vista. Mesmo para aqueles que conquistaram prosperidade nos negócios, esta representaria uma situação colonial, uma vez que não era condicionada ao “processo de emancipação e enriquecimento da comunidade”, mas “alienada”, pois suas idéias e projetos se limitavam em função de uma situação que lhes era externa.

Através do exame de condição dos distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial. Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas co-produções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados.

[...]

[...] Como para o público ingênuo, o cinema também é *outra coisa* para o intelectual especializado. Atacando com irritação, defendendo para encorajar ou nortear pela consciência de um dever patriótico, o crítico deixa transparecer sempre o mal-estar que o impregna. [...] (GOMES, 1960, s. p.).

Por aí, o crítico antecipava a perspectiva da autocrítica intelectual, relativa ao desempenho deste no percurso entre os espaços da cultura e da política. Neste sentido,

¹¹² Cf. SOUZA (2002, p. 400).

os cinemanovistas, na conjuntura posterior ao golpe de 1964, tentariam realizar tal autocrítica. Não obstante, Gomes, por outro lado, de modo denegado, fez reforçar a concepção do papel do intelectual como mediador político-cultural, pois se esperaria algo dele além do que o oferecido pelo “público ingênuo”. No entanto, as referências culturais daquele intelectual giravam “progressivamente na órbita de um mundo cultural distante”, que também o faziam afetar-se pelos “sintomas da alienação”. Além da crítica ao intelectual por meio da observação das práticas do crítico cinematográfico, verificamos em Salles Gomes concepção semelhante à de Walter da Silveira, na medida em que este reivindicava o cinema “da” – ao invés de “na” – Bahia, ora ampliada à dimensão nacional. Essa concepção acabava por reforçar novamente, concluímos, a posição do intelectual como aquele que faz a mediação entre o mundo da cultura e o da política.

Críticos como Paulo Emílio Salles Gomes, Almeida Salles e Vinícius de Moraes (e mesmo em alguma medida Alex Viany e Walter da Silveira) herdaram o pensamento do Chaplin-club, apesar de não terem recaído na ortodoxia dos seus líderes ao negarem o cinema sonoro, do qual, para os chaplinianos, apenas Hollywood se beneficiava. De modo semelhante, por aí, também não recaíam, no “radicalismo elitista” (SOUZA, 2002, p. 177) dos chaplinianos. A despeito deste entendimento do biógrafo de Salles Gomes, concluímos que ele deva ser matizado, pois o desapego dele, bem como o de Viany e de Silveira, de um cinema elitista não acarretou o abandono de um sentido de “missão” para a sua militância político-cultural, que foi influenciada por diferentes tendências do modernismo e por diferentes versões para a definição do nacionalismo. Mesmo que não tenham abandonado posição de esquerda, aceitaram a convivência com formas de pragmatismo político. Influenciaram, não obstante, uma nova geração a orientar-se à atividade cinematográfica sob o signo do engajamento. Com efeito, após a

débâcle da experiência da Vera Cruz, de acordo com Glauber Rocha, houve “uma crise” que, ao invés de desânimo, mais estimulou a organização dos aspirantes a cineastas:

Em 1959-1960, com a falência dos independentes desamparados e engolidos pelas grandes empresas e com a franca vitória da chanchada [*sic*], houve realmente uma crise. Mas era apenas lenha na fogueira de uma nova geração, que beirando e passando pouco dos vinte, surgia bem formada por críticos como Alex Viány, Salles Gomes ou Walter da Silveira; saía dos clubes de cinema com o impacto do cinema clássico soviético e do moderno cinema italiano; acreditava na produção independente e tinha “Rio, Quarenta Graus” como bandeira: inquieta, confusa, imatura, iconoclasta, nervosa e impetuosa, esta geração começaria a gritar em 1961 (ROCHA, 1963, p. 79).

Assim sendo, tendo em vista as experiências diversas, com características em comum, dessa geração, que acarretaram em medida variada as “propriedades” que lhes definiu Rocha, concluímos ser necessária a descrição dos espaços em imbricação entre “cultura” e “política” a partir dos quais seus integrantes deram início à militância. Apesar das singularidades, os indivíduos que seriam conhecidos como cinemanovistas souberam se articular de modo coeso em tal medida que as diferenças se esmaecessem. Por conseguinte, procuramos compreender uma fase inicial desse processo social, do itinerário individual ao engajamento coletivo, no capítulo que segue.

4 SOCIABILIDADE POLÍTICA E ADAPTAÇÃO À DITADURA

O objetivo do capítulo é descrever o processo de socialização dos cinemanovistas pelo qual, de modo semelhante, adquiriram ou reforçaram um aprendizado político-cultural e inseriram-se em redes as quais seriam acionadas para mobilização de recursos. Isto foi possível por terem freqüentado certas escolas, atuarem ou estarem próximos de atividades jornalísticas, participarem de cineclubes e da militância estudantil, que em medida variada se referiram a “pólos” de influência católico e comunista. Esta socialização acarretou ou reforçou politização acompanhada, em medida variada para cada cinemanovista, de engajamento político e/ou cultural, que lhes abriu caminho para atuarem e disputarem definições de problemáticas postas em circulação a partir do Centro Popular de Cultura (CPC), espaço de lutas político-culturais de maior prestígio ao início dos anos 60. Especificamente, procuraram a definição do cinema legítimo por meio do emprego de noções políticas. Esta participação, combinada com as idéias associadas à sua filmografia, forneceu-lhes reconhecimento político que seria de utilidade para os mesmos na conjuntura de crise que culminou com o golpe de Estado de 1964. Apesar de as dificuldades e incertezas causadas por este acontecimento, a adaptação ao regime militar foi facilitada por vínculos junto àquelas redes. Por conseguinte, as relações interpessoais foram imprescindíveis em diferentes momentos. Neste sentido, a manutenção econômica, da atividade artística e da integridade moral e física foi possível por meio do seu

acionamento. Com efeito, nas relações em torno da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), do Banco Nacional de Minas Gerais, e da constituição da DIFILM, empresa corolária das relações próximas à comissão e ao banco. Outrossim, por meio daquele acionamento, intensificaram-se as relações com o estrangeiro.

Este processo de socialização política que sumarizamos acima foi condicionado pela “convergência” dos cinemanovistas a temas em comum que definem, segundo Pécaut (1990, p. 184-5), uma “cultura política” pela qual os segmentos intelectualizados da sociedade avalizaram uma política nacional-popular. Esta “cultura política” foi resultante de “um fenômeno de sociabilidade política e uma adesão implícita a uma mesma leitura do real”. Com efeito, os cinemanovistas compreenderam o “campo” cinematográfico como integrante de um “projeto” de nação. Para tanto, a adesão a uma concepção de mundo nacionalista foi favorecida pelo processo de comunicação desencadeado nos espaços de interação mencionados (escolas, jornais, cineclubes, etc.), em que se formularam sentidos comuns às idéias em circulação e, portanto, um senso comum com relação à adesão às idéias nacionalistas.

Deste modo, estas foram fundamento para que os cinemanovistas estabelecessem o “encontro” com a geração modernista, não só no que diz respeito às representações do espaço político e social, mas também ao cultural. No entanto, a problemática da legitimação cultural do cinema pela geração dos anos 20 implicaria, para a geração de cineastas dos anos 60, a necessária incorporação das problemáticas político-ideológicas. Dito de outro modo, para o prestígio cultural do cinema, no novo momento histórico, os cineastas não poderiam limitar-se ao “específico do filme”. Ao contrário, deveriam incorporar as problemáticas político-ideológicas em circulação na sociedade como fator de justificação cultural de seus filmes e de suas razões de agir. Neste sentido, evidenciamos que esta “incorporação” foi facilitada pela sociabilidade política mencionada. Por sua vez, ela “reencontrou” a combinação de “percursos em

sentido contrário” de integralistas, católicos e comunistas, os quais definimos como os pólos de influência católico e comunista, oposição verificada desde o advento do movimento modernista, que contribuíram para o processo de socialização dos cinemanovistas. Por conseguinte, também fazemos coro a Pécaut (1990, p. 107), para quem não se deve identificar nenhuma corrente intelectual ou instituição com uma orientação estável e unificada, haja vista deslocamentos, superposições e combinações.

Não obstante, a fim de que possamos compreender a sociabilidade política dos cinemanovistas combinada à adesão às concepções de mundo nacionalistas, descrevemos a experiência escolar dos mesmos por concluímos que ela foi, afora as influências familiares, fundamental para o desencadeamento do processo de socialização pelo qual acederam àquela “cultura política”.

4.1 Freqüência a escolas tradicionais

Abordando os estabelecimentos de ensino secundário, podemos dizer que uma das características na escolarização dos cinemanovistas é a freqüência deles a escolas tradicionais sejam elas confessionais ou laicas, privadas ou públicas. Neste sentido, há um quase-equilíbrio na distribuição dos mesmos por tipo de estabelecimento escolar, isto é, pouco menos da metade deles freqüentou escolas confessionais, e pouco mais da metade, escolas laicas, uma vez que aqui contabilizamos por duas vezes a pessoa de Glauber Rocha já que ele cursou tanto estas quanto aquelas. Optamos por esta classificação, por outro lado, em virtude de que nela percebemos, ao menos entre as famílias com maior posse de capital econômico, sua própria herança religiosa, a qual pôde ter contribuído para influenciar em alguma medida os engajamentos futuros ou as representações que os estimularam.

Tabela 5 – Distribuição dos cinemanovistas por tipo de estabelecimento escolar

| Nome | Confessional | Laico | |
|---------------------------|--------------|---------|---------|
| | | Público | Privado |
| Carlos Diegues | X | | |
| David Neves | X | | |
| Leon Hirszman | X | | |
| Glauber Rocha | X | X | |
| Roberto Farias | | X | |
| Nelson Pereira dos Santos | | X | |
| Joaquim Pedro de Andrade | | | X |
| Paulo César Saraceni | | | X |
| Gustavo Dahl | | | X |

Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl cursaram escolas laicas privadas. Respectivamente, o Colégio Andrews e o Liceu Francês, no Rio de Janeiro, e o Colégio Paes Leme, em São Paulo. Podemos dizer, no entanto, que, antes do espaço escolar, foi, para Andrade e Dahl, o familiar que contribuiu para a incorporação de esquemas de apreciação de expressões culturais eruditas. Na consecução de sua instrução formal, as primeiras escolhas profissionais de nível superior seriam abandonadas em favor do investimento na atividade cinematográfica: Andrade, graduado em física pela Faculdade Nacional de Filosofia – FNFfi e trabalhando nesta área, a abandonaria, vindo a cursar cinema na França, Reino Unido e Estados Unidos; Dahl, matriculado no curso de direito da faculdade Mackenzie, também o abandonaria para cursar cinema na Itália.

No entanto, para Dahl, a escola cumpriria uma função importante na constituição de seu capital de relações. Foi nela que conheceu Reinaldo Andreucci, ligado, por meio de um tio, ao círculo dos cineastas Rubem Biáfara e Walter Hugo Khoury: *“E nós descobrimos que gostávamos de cinema. Uma vez eu o vi lendo um artigo, e ficamos*

*amigos. E num certo sentido, aí eu comecei a freqüentar [...] a turma do Biáfora.”*¹¹³

Essa função aditiva de capital de relações orientadas à atividade cinematográfica, por meio da escola, também ocorreria na trajetória de Roberto Farias. Dito de outro modo, tanto para Dahl quanto para Farias a escola serviu para a interação com colegas que possuíam algum tipo de relação com o cinema e que lhes facilitaram de algum modo o acesso a agentes ligados à produção cinematográfica.¹¹⁴ No caso de Farias, foi colega de Dickson Macedo, por meio do qual conheceu seu irmão, Watson Macedo, diretor da Atlântida.

No que diz respeito às escolas públicas freqüentadas por cinemanovistas, caracterizaram-se pelo prestígio – e orientação curricular voltada a disciplinas da área das humanidades – do curso “clássico”. Com efeito, este foi realizado por Nelson Pereira dos Santos no Colégio do Estado Presidente Roosevelt, em São Paulo,¹¹⁵ e por Glauber Rocha no Colégio Central da Bahia, em Salvador. Ambos apresentaram, a partir desses espaços, engajamento político e cultural. Os dois cursariam direito em universidades públicas, USP e UFBA, tendo Santos o concluído e Rocha o abandonado. A propósito, antes do clássico, que durante o qual seria “descoberto” pelo Círculo de Estudos, Pensamento e Ação (CEPA), Rocha cursou escolas confessionais.

Destarte, à exceção de Glauber Rocha, presbiteriano, e Leon Hirszman, judeu, os demais integrantes do grupo em tela, com freqüência a escolas confessionais, são católicos. Merece destaque o pertencimento de Carlos Diegues ao colégio jesuíta Santo Inácio. Isto porque, além de o estabelecimento ser reconhecidamente uma das referências à reprodução social das elites do Rio de Janeiro, dele seriam egressos Arnaldo Jabor e Julio Bressane. Este, mais jovem, tornar-se-ia cineasta em um momento “posterior” do Cinema Novo, em conflito com o “movimento”. Aquele, contemporâneo,

¹¹³ DAHL, Gustavo. Entrevista concedida. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 2005 (EGD).

¹¹⁴ A propósito, Gustavo Dahl teria como colega de colégio Maurice Capovilla, cinemanovista surgido posteriormente ao “grupo” constituinte do núcleo central. Algo similar aconteceria com Carlos Diegues e Arnaldo Jabor, que teriam como colega, no colégio Santo Inácio, Julio Bressane.

¹¹⁵ A escolarização pregressa de Nelson Pereira dos Santos também se deu em escola pública.

embora não faça parte do núcleo central cinemanovista, participou desde o colégio em discussões sobre cinema e política. Com efeito, o estabelecimento, que possuía cineclube próprio e se caracterizava por formar lideranças, teve em Diegues e Jabor não só exemplo de militância cultural por meio do cinema, mas também política. De início, ela se deu no movimento estudantil, empreendida desde o interior de *O Metropolitano*, jornal da União Metropolitana dos Estudantes do Rio de Janeiro (UME), que teria sobrevivido no interior da PUC-RJ. Em tempo, a este estaria somado David Neves, estudante do colégio marista São José. Notadamente, em Neves e em Diegues mais proximamente percebemos a influência da herança religiosa familiar, católica, numa tentativa de conciliação entre catolicismo e engajamento político de esquerda no interior do espaço de posições que deu origem à Ação Popular (AP).

O judeu Leon Hirszman teria sua militância no Partido Comunista sob influência do pai. No entanto, a frequência à escola Scholem Aleichem foi-lhe também importante:

A escola israelita Scholem Aleichem, onde eu estudava, era bastante adiantada no plano pedagógico, mas nos fazia participar de situações cruéis para as crianças, se pensarmos na crueldade como um mal absoluto e não como ato de consciência eventual. Dava-nos condições, por exemplo, de tomar consciência, a partir de uma exposição, das atrocidades nazistas (HIRSZMAN, 1995, 14).

A religião da família também seria determinante para a escolarização de Glauber Rocha.¹¹⁶ Foi batizado na confissão presbiteriana e seria educado para exercer o ministério nesta Igreja. Sua mãe dedicou-se a esse intento, o que lhe possibilitou ser alfabetizado antes de seu ingresso na instrução formal. Com sete anos, em 1946, Rocha ingressou na escola. Coursou o primário em colégio católico, em Vitória da Conquista. No ano de 1948, em Salvador, iniciou a frequência ao Colégio Presbiteriano Dois de Julho, estabelecimento de elites soteropolitanas, onde mais intensificaria a educação religiosa.¹¹⁷ À época, com nove anos de idade, escreveu em castelhano a peça teatral, *El*

¹¹⁶ ATG passim / divulgação biográfica: informações fornecidas pelo acervo Tempo Glauber.

¹¹⁷ ATG: divulgação biográfica.

Hijito de Oro, encenada no colégio pelo professor de francês Josué de Castro. Buscar desvelar esta precocidade, a propósito, fez-nos constatar, na infância e pré-adolescência, atitudes pelas quais se percebem princípios de conduta hipercorretivos e ascéticos (LAHIRE, 2004). No entanto, devemos considerar as relações de Rocha com o lado paterno da família, católico, que muito ajudou sua mãe em momentos difíceis e com o qual também teve convívio, além de o sincretismo religioso baiano.

Rocha, não obstante, seria beneficiado, à superação prática de seus princípios hipercorretivos,¹¹⁸ por meio das experiências no interior do CEPA, a partir do qual pôde desenvolver a liderança e o engajamento iniciados noutros espaços de interação. Como esta instituição, “nacionalista”, seu pai também exerceria influência para a incorporação de concepções de mundo “nacionalistas”. Com ele, realizou vários deslocamentos geográficos: viajou pela primeira vez ao Rio de Janeiro em 1943 ou 1945; mudou-se para Salvador em 1947; fez muitas viagens ao interior da Bahia, em que “conheceria” o sertão.

A análise da tabela abaixo permite que constatemos que os únicos integrantes do “grupo” Cinema Novo que não participaram de militância estudantil foram os nascidos entre 1932 e 1933: Roberto Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni. Como abordamos no capítulo 2, Farias alegou que esta seria impossível em virtude da repressão do regime Vargas. No entanto, demonstramos que isto não se justificaria porque Nelson Pereira dos Santos, de fato militou em período de ditadura, mas Farias e os outros dois cineastas em tela, já se encontravam na adolescência e juventude em período de redemocratização. Por conseguinte, atribuímos a não-militância desses cineastas provavelmente pelas seguintes razões: primeiro, a atuação de organizações políticas foi fraca em suas escolas secundárias; segundo, Farias começou a trabalhar e a

¹¹⁸ Cf. WEBER (1992, p. 87), para uma descrição de características do calvinismo, conservadas na Igreja Presbiteriana, associadas a práticas e comportamentos ascéticos que se orientam a uma “vocação”.

profissionalizar-se no cinema ainda muito jovem; segundo, Farias não interagiu com militantes estudantis durante o curso de belas artes; terceiro, Andrade e Saraceni só viriam a aproximar-se de modo efetivo da militância por intermédio da frequência ao cineclube da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), em que a presença de organizações políticas e a militância estudantil foi intensa.

Tabela 6 – Escolas secundárias, cursos de nível superior e militância estudantil

| Nome | Escola Secundária | Curso superior | Militância estudantil |
|---------------------------|---|-----------------------|------------------------------|
| Nelson Pereira dos Santos | Colégio do Estado Presidente Roosevelt, SP. | Direito (USP) | SIM |
| Roberto Farias | Colégio Modelo, Nova Friburgo; RJ | Belas Artes (RJ) | NÃO |
| Joaquim P. de Andrade | Colégio Andrews; RJ | Física (FNFfi) | NÃO |
| Paulo César Saraceni | Liceu Francês; RJ | Direito (UFRJ) | NÃO |
| Leon Hirszman | Colégio israelita Scholem Aleichem; RJ | Engenharia (UB) | SIM |
| Gustavo Dahl | Colégio Paes Leme; SP | Direito (Mackenzie) | SIM |
| David Neves | Colégio marista São José; RJ | Direito (PUC-RJ) | SIM |
| Glauber Rocha | Colégio Central da Bahia, Salvador; BA | Direito (UFBA) | SIM |
| Carlos Diegues | Col. jesuíta Santo Inácio; RJ | Direito (PUC-RJ) | SIM |

Por outro lado, tendo sido realizado um breve delineamento acerca da relação dos cinemanovistas com o espaço escolar, atentamos, com relação à escolarização de nível superior, que é majoritária a vinculação deles a cursos de direito. Como visto no capítulo 2, Nelson Pereira dos Santos optou por cursar direito motivado pela política, haja vista a participação das faculdades de direito, segundo ele, nas grandes questões nacionais. Carlos Diegues (2004, p. 22), da sua parte, “pelo lado humanista de seu currículo”. De um modo geral, os argumentos dos cineastas em tela o relacionam às

humanidades e à política. Apesar de ter existido escasso número de faculdades, na maior extensão do século XIX, que poderia justificar a preeminência do curso sobre os demais, com a ampliação do número de estabelecimentos no século XX, conferindo diplomas em ciências jurídicas e sociais, e a diversificação das carreiras de nível superior, esta não poderia ser uma boa explicação para o número elevado de cinemanovistas frequentando tal curso. Neste sentido, não é de todo improvável que se desse para o caso brasileiro o que Karady (1991, p. 106) verificou para a experiência húngara do século XIX, característica de “sociedades tardiamente modernizadas”, em que o direito tem “predominância real na cultura das elites”. Neste sentido, diferentemente dos especialistas cujos títulos teriam valor em mercados bastante delimitados, o direito viabilizaria o ingresso a quase todas às carreiras de elite bem como lugares de encontro comuns e de sociabilidade para os jovens com pretensões relacionadas à atuação junto ao Estado e/ou à política. Com efeito, estas características do direito evidenciadas pelo autor, bem podem ser levadas em conta quando avaliamos o itinerário dos cinemanovistas. Especialmente porque as faculdades por eles cursadas de fato estão relacionadas à reprodução social das elites. Esta afirmação, que serve para considerarmos a experiência de Santos, egresso da tradicional Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (USP), também serve para os demais cinemanovistas, a exemplo dos mais jovens, egressos da PUC-RJ, em que muito intensificaram a atuação política, inclusive tendo participado da criação da AP, e o estreitamento de vínculos com ocupantes de redes que lhes foram possíveis de serem acionadas.

Todavia, em paralelo à escolarização, o processo de socialização da maioria dos integrantes do “grupo”, que acarretou sua adesão à “cultura política” própria do período entre meados dos anos 50 e 60, também foi influenciado, como mencionamos, pela atividade jornalística e a frequência a cineclubes.

4.2 Da crítica de cinema aos cineclubes

Seguindo um percurso similar às gerações que os precederam, os cinemanovistas, concomitantemente à frequência a cineclubes em que realizaram a incorporação prática da cultura cinematográfica erudita, trabalharam, no mais das vezes como críticos, em publicações especializadas ou da grande imprensa. Dito de outro modo, atuaram tanto no jornalismo especializado, em que aqui incluímos o jornalismo político e o jornalismo cultural (*Fundamentos, Para Todos, O Metropolitano, Movimento, Revista Civilização Brasileira, Sete Dias*), como no jornalismo comercial (*O Estado de S. Paulo, Jornal do Brasil, Jornal da Bahia, Diário da Noite*). Foram críticos de cinema e também profissionais que retiraram da atividade a sua subsistência. A participação nessas publicações facilitaria a difusão de idéias e o reconhecimento dos cinemanovistas, individual e como grupo, no espaço social. Deste modo, propiciaria vantagem comparativa com relação a aspirantes a cineastas que não poderiam dispor desse recurso.

Tabela 7 – Atividade jornalística dos cinemanovistas

| Cineasta | Santos | Farias | Andrade | Saraceni | Hirszman | Dahl | Neves | Rocha | Diegues |
|-------------------------------|--------|--------|---------|----------|----------|------|-------|-------|---------|
| Publicação | | | | | | | | | |
| <i>Jornal do Brasil</i> | ■ | - | - | - | - | - | - | ■ | ■ |
| <i>O Metropolitano</i> | - | - | - | - | - | - | ■ | ■ | ■ |
| <i>Movimento</i> | - | - | | - | - | - | ■ | ■ | ■ |
| <i>O Estado de S. Paulo</i> | - | - | ■ | - | - | ■ | - | - | - |
| <i>Diário da Noite</i> | ■ | - | - | - | - | - | - | - | - |
| <i>Fundamentos</i> | ■ | - | - | - | - | - | - | - | - |
| <i>Para Todos</i> | ■ | - | - | - | - | - | - | - | - |
| <i>Jornal da Bahia</i> | - | - | - | - | - | - | | ■ | - |
| <i>Diário de Notícias</i> | - | - | - | - | - | - | | ■ | - |
| <i>Sete Dias</i> | - | - | - | - | - | - | | ■ | - |
| <i>Civilização Brasileira</i> | - | - | - | - | - | ■ | - | - | - |

Além disso, por meio da análise da tabela, constatamos entre os cinemanovistas mais jovens (Neves, Rocha e Diegues), que à exceção das publicações baianas em que atuou Rocha, houve participação nos mesmos jornais. Isto se deu, por um lado, pela influência dos integrantes do movimento neoconcretista, que lhes facilitaram o acesso ao *Jornal do Brasil*, e do ascenso do movimento estudantil (*O Metropolitano, Movimento*). Por outro lado, pelo grau de concentração desses periódicos de referência, poucos e no mesmo espaço geográfico, que de fato contribuíram como instrumento para os mais jovens realizarem um trabalho de “apresentação de si”. No sentido definido por Goffman (1993, p. 9), por meio desta, “[...] o indivíduo em situações de trabalho habituais se apresenta a si próprio e à sua actividade perante os outros, [tendo em conta] as maneiras como orienta e controla a impressão que os outros formam dele [...]”, o que possibilita o desempenho da função de porta-voz, por exemplo, de um “projeto” ou de um movimento.

Todavia, tão ou mais importante do que a atividade jornalística foi a frequência dos integrantes do “grupo” Cinema Novo a cineclubes. As relações de interconhecimento surgidas, desde o seu interior, possibilitaram o estabelecimento de vínculos entre alguns deles e a sua consolidação àqueles que já se conheciam. Ao passo que os cineclubes reforçaram certos esquemas de apreciação e de percepção propriamente artísticos, não deixaram de ter algum tipo de relação com espaços de engajamento político. Neste sentido, os cineclubes brasileiros, no período em tela, caracterizaram-se similarmente aos “clubes políticos”: cenáculos de reflexão, propostas e formação político-cultural. Seus membros dispunham em comum de um “capital próprio de competências e de saberes, com vistas a um lucro compartilhado, de uma redistribuição igualitária, constitutiva de um patrimônio comum de temas e de referências” (BLONDIAUX, 1988, p. 40). Em razão disso, qualitativamente, o peso de

um clube pode ser medido pela “faculdade de interessar, senão reunir, uma fração significativa de indivíduos que dispõem de certas propriedades sociais (p. 35). Entretanto, mais importante que a homogeneidade – ou a homogeneização –, relativa aos integrantes do clube, de fato é a natureza das trocas que ele permite:

O sentimento de uma competência compartilhada, de uma aptidão comum a tomar distância de um discurso “vulgar” ou de senso comum, constitui com frequência o fundamento mais seguro, o “cimento simbólico” da “ação conjunta” no seio do clube. Assim o clube vem a selecionar um público “à sua imagem”, valorizando explícita ou implicitamente alguns títulos, algumas competências, para um trabalho de homogeneização de sua clientela. Nesta medida, e somente nesta medida, o clube pode funcionar e desenvolver certa forma de “sociabilidade” que o caracteriza. (BLONDIAUX, 1988, p. 38).

Com efeito, a “ação conjunta” se beneficiava do capital cultural acumulado pelos integrantes dos cineclubes e do interesse da aquisição, compartilhada, de novos conhecimentos específicos, isto é, os relacionados ao “cinema de arte”. As noções em torno deste, de modo contínuo e exacerbado, passaram a ser tratadas em termos políticos, sobretudo na medida em que cineclubistas intensificaram militância política. Ademais, a imbricação político-cultural, nos espaços dos cineclubes, não deveria ser surpreendente, haja vista o processo sócio-histórico ao surgimento e desenvolvimento desses espaços, especialmente organizados por agentes integrantes ou simpatizantes de instituições católicas e de comunistas, desde muito antes do nascimento da maioria dos cineastas em tela.

Como abordamos no capítulo anterior, em 1928, tinham início as atividades do Chaplin-club, o primeiro cineclubes do Brasil, cujos integrantes constituíam maioria católica de tendência à direita. Não obstante, haja vista os documentos coligidos, no seu interior estiveram afastados os interesses políticos dos chaplinianos. Porém, em poucos anos, em 1936, foi criado pela Ação Católica Brasileira (ACB) o Serviço de Informações Cinematográficas, que realizava a cotação moral dos filmes. Além disso, a ACB priorizou o enfoque de difusão ideológica – em detrimento do propriamente cinematográfico – articulando aos cineclubes a publicação de livros, apostilas,

promoção de cursos e treinamento de equipes para a reprodução de seu modo de organização (BUTRUCE, 2003, p. 118-119).

Em paralelo, além da constituição, em diversas cidades do país, de outros cineclubes católicos (uma rede em número estimado de quase cem cineclubes), destacaram-se as iniciativas do Centro Dom Vital, em cuja sede paulistana Gustavo Dahl, no início dos anos 60 e antes de sua viagem a estudos para a Itália, presidiria o respectivo cineclubes. Por conseguinte, mudanças de orientação político-ideológica ocorreriam em cineclubes católicos quase ao início dos anos 60, decorrentes da opção à esquerda de parcela da militância da Juventude Universitária Católica (JUC) que deu origem à Ação Popular (AP).

Até o início da década de 60, os católicos representaram a maior tendência no cineclubismo brasileiro (BUTRUCE, 2003, p. 118-119). No entanto, entre os anos 50 e os 60, militantes do Partido Comunista se engajaram em intensa atividade cultural combinada com a política, sobretudo nas faculdades de Filosofia e de Engenharia. Na primeira, no curso de física, estudava Joaquim Pedro de Andrade. Na segunda, Leon Hirszman, filiado ao PCB:

[...] aconteceu uma série de experiências no cineclubismo, como as aulas de arte cinematográfica. O meu imaginário explodiu com os filmes de Eisenstein, Jean Vigo, Jean Renoir, Pudovkin, Chaplin [...]. Nessa época eu lia tudo. Não apenas Eisenstein. Precisava compreender as discussões filosóficas sobre a essência do cinema, o **específico cinematográfico**. Essas discussões eram estimuladas por Plínio Sussekind Rocha que as iluminou com o seu pensamento agudo, crítico, radical. [...] Queria aprofundar-me nas questões da estética em termos sociais. Para isso me vali do instrumental do marxismo, que dava consistência ao pensamento, além de permitir compreender o mundo como um todo [...] (HIRSZMAN, 1995, p. 14-7; grifos nossos).

À época, o ascenso comunista seria importante para a criação do Centro Popular de Cultura (CPC). Destarte, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), fundado em 1954, constituiu-se como o cineclubes próprio da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), com ascendência de Plínio Sussekind Rocha, físico e professor na faculdade e

um dos fundadores do Chaplin-club. O CEC era animado por Mário Haroldo Martins e Saulo Pereira de Mello. Cumpriria função importante, não só como espaço de socialização e de politização, bem como de incorporação teórico-prática de conteúdos cinematográficos, mas também de incentivo à realização de filmes e à criação de outros cineclubes.

Nós tínhamos um conhecido dentro da Faculdade Nacional de Engenharia e o estimulamos a formar um cineclube lá. Esse conhecido era o Leon Hirszman. Tínhamos conhecidos na Fundação Getúlio Vargas e os estimulamos a fazer um cineclube lá. Um chamava-se Marco Faria e o outro, Miguel Borges. Apareceu também um cineclube na Escola de Belas Artes. Depois descobrimos que funcionava um cineclube à noite no [Instituto Nacional do Cinema Educativo] INCE com o qual nós estabelecemos relações. A idéia era que nós freqüentássemos os filmes deles e eles freqüentassem os nossos. Assim nós poderíamos ver mais filmes.¹¹⁹

Além de Hirszman e de Andrade, notadamente freqüentavam o CEC Carlos Diegues, David Neves e Paulo César Saraceni. A FNFi havia se tornado “espécie de escalão avançado do movimento estudantil” (POERNER, 1968, p. 215). Isto se beneficiou do fato de que a FNFi permitia aos estudantes dos diferentes cursos interagirem entre si, inclusive por meio da possibilidade de freqüentarem disciplinas dos currículos de outros cursos, favorecendo com isto um intercâmbio e disseminação de idéias, que se tornavam politicamente radicalizadas¹²⁰ e que engendraram um “engajamento global” (p. 220) a partir do seu interior. Todavia, este engajamento não seria orientado somente à política ou à difusão de idéias; também o foi para a criação de condições para uma produção cinematográfica nacional. Hirszman (1995, p. 27; grifos nossos) resumiria esse processo:

[...] Isso tudo vem a influenciar um grupo de jovens, ligado ao cineclubismo. Eles começaram a sentir que não bastava ficar discutindo idéias. Surge, por **imposição do próprio movimento cineclubista**, uma discussão paralela entre o Centro Popular de Cultura e o Cinema Novo, em que se questionavam as especificidades da produção, da economia e da política cinematográfica, a partir da base comum aos dois movimentos: a **identidade em torno da dramaturgia nacional-popular** e da questão democrática. As posições

¹¹⁹ MELLO, Saulo Pereira de. Entrevista concedida a SIMONARD (2006, p. 72).

¹²⁰ De início em decorrência de demandas propriamente estudantis, especialmente no que se refere a desatualização dos professores. Paulatinamente, associou-se às problemáticas políticas da conjuntura brasileira.

assumidas exigiram do grupo de futuros cineastas uma unidade para desencadear um determinado tipo de ação, voltada para a produção.

Estas discussões não se restringiram ao âmbito do CEC da FNFi. Todos eles eram também freqüentadores do Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), cineclube da União Metropolitana de Estudantes (UME), localizado na Associação Brasileira de Imprensa (ABI)¹²¹ e dirigido por Cosme Alves Netto e Dejean Magno Pellegrin. Com relação a este, especificamente, não foi possível a aferição da medida em que possa ter havido, de fato, uma influência mais nítida de militantes católicos ou comunistas. É claro que a influência se evidenciaria a partir do momento em que Carlos Diegues, que fundou o cineclube da PUC-RJ e antes disto o do Colégio Santo Inácio, começou a atuar na UME e a militar em espaços que mesclavam problemáticas culturais e políticas. Em tempo, a tabela seguinte esclarece, das grades destacadas, o grau concentrado de participação de cinemanovistas em certo número de cineclubes.

Tabela 8 – Participação em cineclubes

| Cineasta | Santos | Farias | Andrade | Saraceni | Hirszman | Dahl | Neves | Rocha | Diegues |
|-------------------------|--------|--------|---------|----------|----------|------|-------|-------|---------|
| Cineclube | | | | | | | | | |
| <i>Filmoteca do MAM</i> | | - | - | - | - | | - | - | - |
| <i>Centro Dom Vital</i> | - | - | - | - | - | | - | - | - |
| <i>GEC/ABI</i> | - | - | | | | | | | |
| <i>CEC/FNFi</i> | - | - | | | | | | | |
| <i>PUC-RJ</i> | - | - | - | - | - | | | | |
| <i>CCB</i> | - | - | - | - | - | - | - | | - |

A propósito, existiram dezenas de outros cineclubes cujos dirigentes ou demais freqüentadores não se vinculavam a alguma daquelas opções político-ideológicas. No

¹²¹ São freqüentes as referências a este cineclube como, simplesmente, “cineclube da ABI”. Cf., por exemplo, NEVES (2004, p. 16-9).

entanto, devemos salientar que os cineclubes nos quais se verificou a frequência dos integrantes do “grupo” Cinema Novo em alguma medida contaram com a influência de um dos pólos mais influentes ao engajamento político-cultural no período em tela, o católico e o comunista.

Não obstante, os cineastas, especificamente, relacionados a esses pólos, bem como de um modo geral os intelectuais que se engajaram em instituições políticas ou culturais e em partidos políticos, obrigaram-se a tomar como referência algum dos sentidos do nacionalismo em circulação. A problemática “nacionalista”, ou seja, sobre o “nacional” e a “identidade nacional”, seria desdobrada à problemática “popular”, ou seja, sobre o “povo” e, no que se reporta ao agrupamento enfocado, a “revolução”. Tanto os militantes no espaço de influência católico quanto no comunista se posicionaram em alguma medida tomando como referência essas noções.

Com relação especificamente aos cineastas em tela, influenciados por um ou outro “pólo” abordado – levando em conta a advertência de Pécaut sobre a instabilidade de orientação das instituições e correntes intelectuais brasileiras –, encontrariam no espaço do Centro Popular de Cultura (CPC) um meio para buscarem mobilizar recursos simbólicos e materiais. Para tanto, ele também foi um espaço de convergência simbólica e de engajamento político-cultural dos cinemanovistas; e de conflito, pelo qual se reforçou a identidade do núcleo-duro do Cinema Novo.

4.3 Os “pólos” de influência católico e comunista

Os cinemanovistas que tiveram influência político-cultural da Igreja Católica assimilaram-na a partir de uma matriz comum originada na Ação Católica Brasileira (ACB), fundada em 1935 (BEOZZO, 1984, p. 29)¹²² com apoio de Dom Sebastião Leme e estímulo do Papa Pio XI. Com o passar do tempo, desta matriz se teria, de início, um “pólo” “à direita” vinculado à defesa de princípios hierarquizantes e de obediência, e, mais tarde, outro, “à esquerda”, vinculado à “missão do cristão” correspondente à tomada de posição no mundo desigual que implicaria luta pela tomada de “consciência das massas”. No âmbito do pólo “à direita”, surgiria o Círculo de Estudo, Pensamento e Ação (CEPA), de que Glauber Rocha foi participante; naquele “à esquerda”, a Ação Popular (AP), de que Carlos Diegues foi um dos fundadores. Tanto um como outro estiveram em medida diferenciada em relação ao movimento estudantil, em que teve peso a Juventude Universitária Católica (JUC).

Nascida oficialmente em 1950, a origem da JUC é encontrada na fundação, em 1928, da Associação dos Universitários Católicos (AUC) (BEOZZO, 1984, p. 17). No começo do século XX, foi organizada, sob a direção do Padre Júlio Maria, a União Católica, que visava a abertura dos meios intelectuais ao catolicismo, tendo como publicação a *Revista Social*. O Centro Dom Vital, “Associação civil para estudo, discussão e apostolado”,¹²³ foi criado por Jackson de Figueiredo, em 1922, que criara no ano anterior a revista *A Ordem*. Substituiu a União Católica. Figueiredo propunha “a ordem”, uma ordem superior, como reação ao recrudescimento dos processos revolucionários, especialmente no que se reportam às idéias socialistas. Para ele, nacionalista antidemocrático (MAINWARING, 2004, p. 46), a renovação da sociedade

¹²² Scott Mainwaring aponta esta data como 1920. Acreditamos, no entanto, na correção de Beozzo por ter se baseado na data de 9 de junho de 1935, da promulgação oficial dos “Estatutos Gerais da Ação Católica Brasileira.”

¹²³ FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* (DHBB). Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001, Vol. 1, 2ª ed. p. 1312.

dar-se-ia pela renovação espiritual que resultaria naquela ordem superior atingindo a esfera da política.

Alceu Amoroso Lima assumiu a presidência do Centro Dom Vital,¹²⁴ com a morte de Figueiredo em 1928. A Juventude Católica Brasileira (JCB), um dos quatro setores¹²⁵ da ACB, absorveu a AUC e sua publicação *Vida*, que deixou de ser editada em 1937 com o advento do Estado Novo. Daí até a redemocratização do país, para a qual concorreu a mobilização do Centro Dom Vital entre 1944 e 1945, os fatos de maior repercussão foram a conversão ao catolicismo do então comunista Gustavo Corção e a fundação no Rio de Janeiro, em 1941, da primeira Universidade Católica brasileira.

A participação do Centro Dom Vital no movimento de redemocratização não deve ser confundida, porém, com oposição a Getúlio Vargas. Os líderes eclesiais, que já apoiavam os presidentes Epitácio Pessoa (1918-1922) e Artur Bernardes (1922-1926), também apoiaram Vargas: o apoio efetivamente existiu apesar de nunca ter assumido forma oficial. Scott Mainwaring aponta o documento “Disciplina e Obediência ao Chefe do Governo” (1942) como o texto que esclareceu de modo sucinto a atitude da Igreja.

O apoio da Igreja Católica se dava não somente pelos privilégios recebidos, mas também em decorrência da afinidade política:

A ênfase que a Igreja atribuía à ordem, ao nacionalismo, ao patriotismo e ao anticomunismo coincidia com a orientação de Vargas. Clérigos destacados acreditavam que a legislação de Getúlio realizava a doutrina social da Igreja e que o Estado Novo efetivamente conseguia superar os males do liberalismo e do comunismo (MAINWARING, 2004, p. 47).

¹²⁴ Expoente no Centro Dom Vital até 1940, Amoroso Lima, originário nos anos 30 da Direita Católica assim como Dom Hélder Câmara, nas décadas seguintes se tornaria um dos líderes da reforma progressista da Igreja. Influenciado por Jacques Maritain e Emmanuel Mounier, afastou-se do autoritarismo em proveito do desenvolvimento da doutrina social católica.

¹²⁵ Os outros três, previstos nos estatutos da Ação Católica que se basearam no modelo italiano, foram Homens da Ação Católica (HAC); Liga Feminina da Ação Católica (LFAC); e Juventude Feminina Católica (JFC).

Não obstante, a partir do final da década de 50, a posição majoritária da JUC se radicalizou acarretando o conflito de seus integrantes com a hierarquia da Igreja. Na conferência nacional de 1959, avocou a ação política como parte do compromisso evangélico. Em 1960, estudantes de ciências sociais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que encabeçavam o Comitê Regional do Centro-Oeste fizeram publicar o documento “Algumas Diretrizes de um Ideal Histórico Cristão para o Povo Brasileiro”, em que o capitalismo era condenado de modo contundente.

Efeito do processo de radicalização, a AP surgiria, similarmente a outras iniciativas havidas no âmbito da ACB, como “movimento de elite”, cuja originalidade correspondeu ao apelo ao sentido de responsabilidade histórica dessa “elite” para com o “povo”; portanto, para que se engajasse na defesa dele e não dos privilégios de classe ou interesses de grupo (BEOZZO, 1984, p. 106).

Por conseguinte, comparativamente, o que mais distinguiu a AP do CEPA, além do peso político da primeira muito maior do que o do segundo, foi a ruptura com a idéia de hierarquia. Para os integrantes da AP, isso implicava a transformação da sociedade com o “povo”. Ao passo que, para os do CEPA, o “povo” continuaria subordinado às iniciativas das elites para o desencadeamento das transformações.

Destarte, uma questão ainda controvertida no processo de engajamento cultural e político de Glauber Rocha trata do período de sua participação no CEPA, em Salvador. Fundado em 1949 por Germano Machado, ganhou notoriedade para além da Bahia desde a afirmação de Rocha, em texto de memórias, em que definiu o CEPA como “aparelho integralista baiano dos jovens Águias-Branças”,¹²⁶ no qual tentara, sem êxito, a montagem da peça teatral de Sartre, *As mãos sujas*. De fato, Rocha permaneceu

¹²⁶ ATG.

vinculado ao órgão de 1953 a 1958, chegando à presidência do mesmo em substituição a Germano Machado (ANEXO B). Portanto, esse espaço de interação passaria a ser genericamente percebido como integralista e Glauber Rocha como um cineasta que teria se deslocado ideologicamente da extrema-direita para a esquerda.

Entretanto, constatamos nesta afirmação de Rocha lutas pela definição do sentido do nacionalismo. Ou seja, o que está em disputa não é primordialmente a noção de integralismo, mas a de nacionalismo. A esta contenda estão relacionados, além de Rocha, ao menos João Carlos Teixeira Gomes e Germano Machado. Todos estes foram ex-companheiros no CEPA. No que lhes diz respeito, sintetizamos nossa interpretação, com base nos documentos coligidos,¹²⁷ sobre o uso de cada um com relação à noção em disputa: 1º Rocha faz uso do vocábulo “integralista” para aludir a uma versão autoritária de nacionalismo; 2º Machado se limita ao uso do vocábulo “nacionalista” para afastar o sentido integralista (e autoritário) que lhe pode estar associado (e vir a engendrar estigmas); 3º Gomes procura afastar ou recusar as lógicas políticas para as relações estabelecidas no seio do CEPA (o que pode ser uma maneira de negar possíveis influências político-ideológicas do Círculo que possam “macular” a biografia dos que nele participaram).

Portanto, Gomes (1997, p. 58-59) afirma ser inverídica a declaração de Rocha, não sendo o CEPA ligado ao Integralismo tampouco aos Águias-Branças, além de nele não haver “o menor resquício de doutrina política”. No entanto, os documentos que compulsamos deixam claro o agregado doutrinário nacionalista difundido a partir do Círculo. Não encontramos, porém, documentos assinados por Glauber Rocha que procurassem tornar pública uma “doutrina” do CEPA. O trabalho de publicização, mais afeito à propaganda, coube a Germano Machado. No entanto, compreendemos que isto não implica desvalorização de Rocha no que se refere ao Círculo, mesmo porque, como

¹²⁷ Cartas de ou para Glauber Rocha e artigos publicados em periódicos por Germano Machado.

mencionamos, ele sucedeu Machado em sua presidência, o que nos leva a concluir que, em meados dos anos 50, ambos tenham tido equivalente importância no CEPA.

Para Machado (2001, p. 7-9), Rocha se ligou ao CEPA sobretudo porque nele “conheceu um jovem chamado Newton Augusto Rocha, que lhe facilitou contatos importantes para a realização do seu programa radiofônico ‘Cinema em Close Up’, na Rádio Excelsior da Bahia.” Isto foi possível pela intermediação de Machado junto ao seu confrade na Congregação Mariana de São Luís, Cleto Araponga. Participaram do programa, além de Rocha, Newton Augusto Rocha, Jamil Bagdede e Maria Eduarda Ribeiro, todos cepistas. Antes disso, em 1953, Glauber Rocha foi “indicado” por Luís Leite, que falou a Machado sobre a existência de Rocha, “inteligente”, que daria para as “coisas” do CEPA.

Leite apresentou-o para Machado, que afirma¹²⁸ que, no encontro, Rocha apenas “tratava de teatro” e da peça que faria no Colégio Dois de Julho. No entanto, ao entrar em “contato com o pessoal do CEPA”, esqueceu “como por encanto a idéia de teatro”: optaria pelo cinema a partir da experiência na instituição.¹²⁹ Ao passo que se iniciava o programa radiofônico, Rocha “insistia no cine-fórum do CEPA”. O pai de uma consócia do órgão comprou uma máquina Terta Sound, tendo Rocha por meio dela exibido filmes que atraíram outros estudantes do Colégio Central da Bahia.

Entre 1957 e 1976, dos documentos apurados, constatamos, entre Glauber Rocha e os ex-cepistas Fernando da Rocha Peres, João Carlos Teixeira Gomes e Paulo Gil Soares, a troca de ao menos três cartas com cada um deles. Não obstante, foram encontradas diversas referências – em geral positivas – a eles e a outros ex-integrantes até o ano de 1978. Portanto, mesmo afastado da Bahia e tendo adquirido projeção internacional, Rocha continuaria a relacionar-se, mesmo que por carta apenas, com seus

¹²⁸ Tanto em contato telefônico conosco, como em seu diário, em data de 22 de agosto de 1981.

¹²⁹ Nessa época, Luís Paulino dos Santos, Jamil Bagdede, José Teles e Vivaldo Cairo preparavam equipe de estudos e debates sobre cinema, tendo Cairo realizado uma palestra sobre o assunto.

companheiros do CEPA e que participaram de MAPA, agrupamento em Salvador que atuou para a realização e divulgação de atividades culturais.¹³⁰

João Carlos Teixeira Gomes, por outro lado, afirma que todo o grupo ao qual Rocha se relacionava à época, no CEPA, já era “de esquerda”; afirmação que Machado relativiza, embora reconheça, de fato, que participaram do CEPA, “com plena liberdade de pensamento e palavra”, parceiros de Rocha com orientação ideológica à esquerda, como Carlos Anísio Melhor, do PCB, e Luís Paulino dos Santos, da Esquerda Democrática. Este, aliás, dirigiria inicialmente *Barravento*, conhecido como a primeira direção de longa-metragem de Rocha, que a assumiria após conflito no interior da produção envolvendo o próprio Paulino dos Santos.

Destarte, Glauber Rocha, de acordo com Machado, foi influenciado pelo CEPA em sua “vinculação nacionalista”. Há que se ponderar, no entanto, a opinião do fundador do Círculo, pois Rocha já exteriorizava posições nacionalistas desde a infância, de início reproduzidas pelas leituras e as viagens com seu pai. Portanto, o CEPA, no máximo, reforçou essas posições a que vinha aderindo desde cedo, ou as sistematizou.

Por conseguinte, importa-nos a tentativa de explicitar os sentidos atribuídos por membros do CEPA ao conceito de nacionalismo, porque poderiam ter influenciado os sentidos apropriados por Glauber Rocha, ou os usos que dele possa ter operado.

Germano Machado publicou artigo, em 1957, no semanário *Sete Dias*, dirigido pelo jornalista comunista Ariovaldo Matos que dava espaço na publicação às posições de oponentes, em que elencou os princípios orientadores da ação do CEPA: o combate “democrata-cristão” a “concepções totalitárias e ditatoriais” para atrair a “juventude a um campo de lutas objetivas”, cuja “ação sócio-política” é o nacionalismo. Como

¹³⁰ Esta troca de cartas com ex-cepistas ao longo do tempo, pode denotar a importância das relações travadas a partir do CEPA.

exemplo, o primeiro circulista, José Teixeira, debateu as “relações entre a [encíclica] *Rerum Novarum* e sua realidade no trabalhismo nacional” (MACHADO, 2001, p. 33).

Os integrantes do CEPA defenderam o controle estatal da Petrobrás, o controle dos “minérios atômicos”, e a liberdade de imprensa. O nacionalismo está definido em seus estatutos e mesmo no seu símbolo “eminentemente nacionalista”: um braço “ másculo e outro feminino, segurando em respectivo um martelo (símbolo do trabalho nacional) e uma Cruz (símbolo do Trabalho da Redenção Humana e o primeiro símbolo nacional)” (p. 34). Tencionava, então, o ingresso no movimento nacionalista de todos os “elementos patrióticos”, independentemente de posição “partidária ou filosófica”, a fim de que fosse revivida a “chama cívica de Rui Barbosa, [...] de um Barão de Rio Branco, de um Euclides da Cunha [...]”:

Importa, entretanto, que não venham os atrasos de mentalidade mentecapta, os aleijões frustrados, os preguiçosos de todos os calibres [...], os eternos [...] medrosos, os chorões enfraquecidos porque covardes, os demissionários da coisa pública, os madraços de atitudes indefinidas, importa que não venham acoimar, taxar [*sic*] o Movimento Nacionalista de comunista ou – quem sabe?! – de fascista, como é de praxe desses imbecis passivos (MACHADO, 2001, p. 34).

Podemos observar, na medida em que Machado incentivou o movimento nacionalista independentemente de posição “partidária ou filosófica”, que ele procurou estabelecer distância ao comunismo e ao fascismo, e, também contraditoriamente, “prescreveu” um modo pelo qual os nacionalistas do CEPA deveriam agir ou orientar suas condutas. Ora, essa “prescrição” revela um sentido elitista ao nacionalismo do CEPA, não necessariamente desvencilhado de tendência autoritária (e antidemocrática, se considerarmos os partidos políticos como necessários à democracia e a negação deles pelo fundador do Círculo).

Esta interpretação também se evidencia quando avaliamos a sua conclamação da juventude. Em período em que eram publicados no *Diário de Notícias* artigos de Carlos Nelson Coutinho, Carlos Cunha e Glauber Rocha, este convidou Machado a escrever

artigo (1961) em que mais uma vez a conclamou para a ação, pela violência revolucionária. Machado nele asseverava que uma “geração que não destrói – não tem moral para construir” (MACHADO, 2001, p. 33), Portanto, propugnou que todos que tivessem responsabilidade com a “terra e a juventude” falassem, porque “há uma revolução batendo e formando-se”. A demonstração mais afirmativa, portanto, seria a dos “jovens de REUNIÃO”, que, se necessário, não estariam impedidos de agir heroicamente com violência:

Sangue borbulhante e estuante de vida, o jovem precisa de oportunidade. Se os necrosados [...], os superados, os que não possuem mais o espírito de missão e sim de demissão, não quiserem ceder por si próprios [...], os invasores, os bárbaros, a força revolucionária, os reacionários feridos contra o corpo ferido de morte, irão destruir, arrasar, dominar...E devem fazê-lo!
A tragédia do Povo e da Raça: a ascensão das massas; o país diante do mundo; a luta contra o subdesenvolvimento; [...] as lutas sociais e políticas (que não coincidem com as dos partidos fragmentados e podres, nem com os políticos carcomidos e exploradores em sua maioria); cosmopolitismo e nacionalismo: civilização de fachada e instintos bárbaros dos caldeamentos étnicos; angústias do pensamento e procura de ação reguladora; tudo isso é a orquestração tumultuária e vibrante que cresce nesses moços [...] (MACHADO, 2001, p. 37-38; maiúsculas de Machado).

Assim, o velho deveria abrir caminho para a direção jovem, sem, no entanto, relegar a importância histórica de brasileiros ilustres, às vezes díspares e que mesmo ocuparam posições antagônicas, mas que possuíam em comum a defesa de algum tipo de ação revolucionária. Cotejados aos revolucionários estrangeiros, por outro lado, teriam tido o êxito que esses não vieram a ter:

Assim tentaram fazer em 22, pretendendo não ver e nem ouvir, Graça Aranha, Raul Bopp, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, Osvaldo [*sic*] e Mário de Andrade, Plínio Salgado e tantos e tantos outros. Conseguiram alguma coisa? Sim, porque esses repeliram a idéia de carregar cadáveres às costas! Marinetti [...] Marx, Sorel, Mussolini, Hitler, Lênine, Trotzki, Riazanov, Pleckanov e outros que ingeriram, em doses cavalares, foram superados, esquecidos, postos de lado...Ficamos nós os tupiniquins [...] (MACHADO, 2001, p. 38).

Pelo que temos analisado em nosso estudo, esse engajamento de uma juventude nacionalista não se restringiria, por óbvio, ao “ideário” do CEPA. Ao contrário, como bem demonstra José Arthur Poerner (1968), ele se intensificou no curso dos anos 60.

Sendo assim, o que pretendemos levar em conta, por um lado, é a possibilidade de influência sobre posições e modos de agir de Glauber Rocha, que acreditamos tenha havido, não necessariamente associados às suas escolhas político-ideológicas futuras. Com efeito, verificamos Rocha recorrer à crítica ao “cinema pseudo-revolucionário” que acarreta a dominação das “elites indecisas” (ROCHA, 1963, p. 71), crítica pela qual o que se transforma no tempo é justamente a idéia de nacionalismo bem como a de revolução. Neste sentido, é bastante nítida a influência do CEPA na conclusão da *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em que Rocha atenta à necessidade de “salvar o cinema independente” e de “construir o cinema brasileiro com os independentes”:

Tudo é muito claro: o que se precisa intensificar é a união dos independentes contra o truste americano – a primeira batalha foi interna contra a chanchada. A segunda é maior, é uma luta igual às outras da indústria brasileira e mais do que nunca, agora, este instrumento fundamental no desenvolvimento cultural e no amadurecimento político de um povo necessita da legenda: ‘o cinema é nosso’, como no caso do petróleo. [...] o cinema é, mais do que a imprensa, a força das **idéias novas** no Brasil; as idéias de independência econômica, política e cultural da exploração imperialista. [...] Torcer a realidade e deixar que a nossa matéria prima – povo-problemas deste povo-paisagem seja fotografada por estrangeiros – que em breve estarão reproduzindo o Amazonas e a Bahia nos estúdios da Fox ou de Cinecittà – é a **mesma coisa que deixar levar as areias monazíticas como já levaram a borracha. Como o petróleo**, o cinema tem de ficar aqui (ROCHA, 1963, p. 146-147; grifos nossos).

Portanto, Rocha alude a campanhas do CEPA (nacionalização das areias monazíticas e do petróleo) para desencadear a “campanha” do cinema brasileiro. Para isto, seriam necessárias “idéias novas” (próprias do “Homem novo”), ou seja, concluirmos, as dos cinemanovistas.

Por outro lado, independentemente da alusão, o “ideário” do CEPA, a despeito das recusas de Machado e de Gomes, esteve mais afim ao que Rocha foi categórico, isto é, sobre a tendência integralista do Círculo. Para assim concluirmos, apoiamo-nos em Trindade (1979, p. 199), que observa que o “estudo global da ideologia integralista

supõe a análise sistemática de cinco níveis principais”.¹³¹ Dele, atentamos que a “ligação entre a filosofia da história e a concepção do homem e da sociedade se estabelece através da idéia da Revolução” (p. 204) e, face à violência, que os integralistas de início não excluíam a possibilidade do seu recurso apesar de que, mais tarde, Plínio Salgado tenha buscado frear o radicalismo do movimento, muito apropriadamente no que reportamos ao CEPA, substituindo Sorel por Cristo. Em suma, ao

reduzir a concepção integralista da revolução a seus aspectos fundamentais, constata-se que a revolução integralista é simultaneamente *ética*, *elitista* e *heróica*. *Ética*, porque um ato moral é subjacente ao processo revolucionário: a busca humana do absoluto. [...] *Elitista*, porque não procede das “**massas**” **sempre inconscientes**, mas do homem excepcional que encarna a **nova idéia** engendrada **pela elite**. O integralismo apela “às forças intelectuais e morais da sociedade com o objetivo de restaurar o prestígio da inteligência e a primazia do espírito” [...] *Heróica*, enfim, porque simboliza “**a força, a juventude e o heroísmo**”: “A Revolução é um ato de força, pois, de juventude. O movimento revolucionário é um movimento de juventude, de eterna juventude de heróis” [...] (TRINDADE, 1979, p. 209; itálicos do autor, grifos nossos).

Neste sentido, a apologia de Glauber Rocha à revolução definiu-se inicialmente pela idéia nacionalista, não de todo afim àquela do *Manifesto de Outubro de 1932* integralista e seus desdobramentos posteriores (TRINDADE, 1979, p. 209-216), mas afim às definições, em parte influenciadas pela ideologia integralista, colocadas em circulação pelo CEPA. Além dessas, de modo redefinido, no manifesto *Uma Estética da Fome* (1965) que, aliás, teve suas diversas edições estrangeiras traduzidas como “A Estética da Violência”.¹³²

O CEPA foi fundado a partir de “cisão” da juventude católica. Para seu fundador, a “Pátria e a Nação são fatalidades”. Daí a defesa do patriotismo e do nacionalismo, de “ser autênticos com a autenticidade da terra”. Para tanto, haveria que

¹³¹ São eles: “[1] os fundamentos doutrinários da ideologia integralista que se elaboram a partir de uma concepção do homem; [2] as características da organização social e política do Estado integral; [3] a definição dos adversários a combater: o liberalismo, o socialismo, o capitalismo internacional e os judeus; [4] a posição dos teóricos integralistas face ao fascismo europeu; e [5] a análise das atitudes ideológicas dos militantes.”

¹³² Cf., por exemplo, ROCHA, Glauber. *L'esthétique de la violence*. *Positif*, nº 73, février 1966, p. 22-24.

se criar uma elite compromissada e “engajada”, para, entre outras ações, “pensar e formar cultura para o povo analfabeto” (MACHADO, 2001, p. 38). Machado pertenceu à Ordem dos Capuchinhos, entre 1939 e 1946, em que ingressou com 13 anos de idade, e, entre 1946 e 1949, pertenceu à Ordem dos Dominicanos. Ocupou cargos nas organizações de juventude da Ação Católica (JEC, JMC e JUC).

As teorias da Ação Católica foram esclarecidas pelo padre Eugênio de Andrade Veiga. Nas reuniões, em que participavam católicos de “alto valor”, analisava-se política nacional, literatura, filosofia, eclesiologia e, em especial, a filosofia de Jacques Maritain. Outra influência seria a de Alceu Amoroso Lima. Além disso, debatia-se a literatura nacional, a filosofia de Nietzsche, Schopenhauer e Bergson, entre outros. Para Machado, o CEPA seria o “método” da Ação Católica de análise dos problemas “pela técnica de VER, JULGAR E AGIR”, pelo qual se definiria o nacionalismo com base no “amor à pátria e ao solo, às tradições, aos homens-chave” (MACHADO, 2001, p. 53-78, grifo do autor).

Glauber Rocha, uma vez integrante do Círculo, direciona-lo-ia à participação no movimento estudantil. Isto pode ser constatado na comunicação assinada por ele e publicada, em 1955, no jornal *A Tarde*:

O Departamento de Arregimentação Estudantil através de seu titular interino, propôs à Diretoria do Círculo de Estudo Pensamento e Ação, CEPA, levar o nome de ilustre colega [Humberto de Carvalho Coloneze] como candidato oficial desta entidade, às próximas eleições ao Grêmio Colégio da Bahia de vez que já o apoiamos no ano passado, e continuamos até hoje com o seu programa de ação, embora o colega não pertença a este movimento social e cristão de raízes democráticas. Assim, depois de cientificar ao colega por meio deste de que é nosso candidato oficial ao Grêmio Colégio da Bahia estaremos prontos a lutar como for estabelecido, independente frisamos de ambições de cargos ou de poder. Nossa posição visa apenas o progresso do Grêmio tão somente (MACHADO, 2001, p. 23).

Entretanto, Rocha abandonaria os estudos, o que lhe propiciou “tempo livre”. Paulo de Marco, outro ex-cepista, atenta para isto como importante para as condições que possibilitaram o investimento na carreira cinematográfica. O seu círculo de

aspirantes a cineasta, de que faziam parte José Teles de Magalhães, Jamil Bagdede e Esdras Tosta (que se empolgaram com o roteiro de Luís Paulino dos Santos e Paulo Gil Soares, “Morena”, que se transformaria em *Barravento*) era de “jovens mal saídos da adolescência”, que tinham de estudar e trabalhar, e, portanto, “não tinham tempo para sonhar tão alto” (apud MACHADO, p. 50).

Mesmo assim, Rocha os liderava, como se deduz das cartas,¹³³ cujo emissário foi Fernando da Rocha Peres, nas quais atribuía a cada um (Alberico Motta, José Teles de Magalhães e João Carlos Teixeira Gomes, entre outros) uma determinada tarefa para que a Yemanjá Filmes¹³⁴ – ou ele próprio – tivesse êxito:

Fernando: organize *Jogralesca*. Organize Revista. Deixe o Cinema com Teles a Alberico. Se eu não levar nada de objetivo, levarei experiência. E meus artigos, saíram, sairão? Quebre lanças – *eu preciso*, ou melhor a Yemanjá precisa desta publicação. [...] Alberico: faça urgentemente carta a Cavaleiro Lima, comprida, demagógica, patriótica, apologética, aberta, expondo nossos planos e pedindo-lhe socorro [...].

Por conseguinte, observamos que as iniciativas “empresariais” se deram em paralelo à do CEPA. Como podemos concluir do até aqui descrito, o Círculo seguiu orientação política diversa à opção de esquerda adotada pela JUC, que daria origem à AP, organização que constituiu a esfera de influência política de Carlos Diegues e David Neves.

Carlos Diegues e outros integrantes da produção do CPC, *Cinco Vezes Favela*, não se organizaram a partir do interior deste. Ele, ao final do curso secundário no Colégio Santo Inácio, desempenharia atividades político-culturais com outros colegas de escola, como Arnaldo Jabor. Sobretudo, no último ano intensificaria sua atividade política, que teria continuidade na Faculdade de Direito da PUC-RJ. Nela, envolveu-se com os assuntos do Centro Acadêmico Eduardo Lustosa (CAEL). “Era um momento-

¹³³ ATG. Cartas enviadas do Rio de Janeiro, em 22 de março de 1957 e em 3 de abril de 1957.

¹³⁴ Produtora cinematográfica em que Rocha tinha participação.

chave na PUC, porque exatamente neste momento os muros aristocráticos da universidade estavam começando a cair. [...] a PUC estava se politizando”.¹³⁵

A esquerda católica intensificava suas ações na universidade por intermédio da JUC, que se desdobraria mais tarde na AP.¹³⁶ Diegues participaria da fundação e de reuniões da AP, mas efetivamente nunca chegou a militar na organização. No mesmo ano de seu ingresso na PUC-RJ (1957), seria eleito para a União Metropolitana de Estudantes (UME), Alfredo Marques Viana. Junto com Paulo Alberto Monteiro de Barros (hoje Artur da Távola, senador da República) criou o jornal oficial da UME denominado *O Metropolitano*. Diegues foi convocado para assumir a chefia de redação, convidando colegas do Colégio Santo Inácio para compor sua equipe de trabalho, em que integrava Arnaldo Jabor e César Guimarães, de *O Metropolitano*, que seria uma das vertentes que originaram o CPC.

Por outro lado, a politização dos jucistas seria reforçada com a chegada ao Brasil, em torno de 1959-1960, do frei dominicano francês Thomas Cardonel, inspirado nos padres operários franceses, que estimularia Diegues e os seus parceiros a prosseguirem na direção do engajamento de esquerda. Descoberto pelo grupo, tornou-lhes possível a “teorização da cultura popular” para embasamento à formação política iniciada no Colégio Santo Inácio.¹³⁷ Os artigos de Cardonel obtiveram ruidosa reação liderada por Gustavo Corção, que teve o apoio do Cardeal do Rio de Janeiro, que pediu ao dominicano deixar o país.

¹³⁵ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a BARCELLOS (1994, p. 37).

¹³⁶ A AP reconhecia a inexistência, no Brasil, de um “partido revolucionário”, uma vez que dele se exigiriam os seguintes requisitos: “1) existência de ‘uma ideologia verdadeiramente revolucionária’; 2) ‘ação de presença constante junto à massa’; 3) a real participação, no partido, de militantes da ‘extração social dominada’”. Segundo a tese da AP, as organizações políticas até então existentes seriam “pré-revolucionárias”, e tenderiam a se unir, por meio do “trabalho político de agitação”, numa organização autenticamente revolucionária. Cf. POERNER (1968, p. 197).

¹³⁷ No ano de 1960, *O Metropolitano* foi o grande veículo de difusão das idéias do frei dominicano: cf. CARDONEL, Thomas. “Deus não é mentiroso como certa Paz Social”; “A verdade não se contempla mas se faz”; “O Deus de Jesus Cristo”. Em 1962, foram republicados em *Cristianismo hoje*. Rio de Janeiro: Editora Universitária (textos escolhidos por Herbert José de Souza e apresentados por Luiz Alberto Gómez de Souza).

No entanto, em julho de 1960, realizou-se encontro – que durou alguns dias – em Nova Friburgo, RJ, em que participaram Cardonel, Padre Henrique Vaz, Raul Landim, Antônio Octávio Cintra, Vinícius Caldeira Brant, Nelson Pompéia, César Guimarães, Simon Schwartzman e Carlos Diegues, em que decidiram criar um “grupo”, adotando como referência “Esprit”, bem como uma revista (BEOZZO, 1984, p. 109), que não se viabilizou. A idéia seria retomada, em 1966, por meio da revista *Paz e Terra*, que contava em seu Conselho de Redação com Antônio Octávio Cintra e Raul Landim Filho.

Diegues seria eleito presidente do CAEL da Faculdade de Direito. “Ao mesmo tempo (final do governo Juscelino Kubitschek), havia uma grande efervescência na política estudantil, e essa efervescência política gerava também uma grande atividade cultural”.¹³⁸ Os integrantes de *O Metropolitano* fundariam na seqüência o cineclube da PUC-RJ. Na gestão de Diegues como presidente, foi realizado pelo diretório o primeiro show da Bossa Nova no Rio de Janeiro. A militância em *O Metropolitano* enfatizava, no entanto, a problematização do cinema. O espaço do jornal atrairia outros aspirantes a cineastas envolvidos na elaboração de textos de crítica cinematográfica, como Glauber Rocha, David Neves, Paulo Perdigão e Nelson Pompéia.

Em março de 1961, na PUC-RJ, realizaram-se debates da Semana Social que puseram em evidência intelectuais de diferentes tendências de esquerda, por vezes relacionados ao ISEB (Hélio Jaguaribe) e ao catolicismo (Cândido Mendes de Almeida, também do ISEB, e Padre Henrique Vaz). Os estudantes, por intermédio do DCE e com o intuito de manterem em circulação as idéias debatidas, lançaram, em julho de 1961, o “Manifesto do DCE da PUC aos universitários brasileiros”, cuja redação foi dividida em três partes: a primeira (fundamentos filosóficos) por Raul Landim; a segunda, por

¹³⁸ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a BARCELLOS (1994, p. 38).

Marcos Alencar; e a terceira, por Aldo Arantes e Carlos Diegues. A revisão geral coube ao Padre Henrique Vaz.

O manifesto exprimiria uma tentativa de sistematização de coordenadas filosóficas e teológicas (que sincretizava o catolicismo à temática marxista); a análise do “nosso mundo desigual”, em que os crescentes desequilíbrios eram uma ameaça; e a tomada de posição por meio das análises “da missão do cristão neste mundo e da do universitário cristão em um país subdesenvolvido”, em que o baixo nível cultural contrastava com a situação privilegiada dos universitários, os quais ocupavam então “uma posição-chave na luta pela tomada de consciência das massas, na luta contra o desencontro histórico, entre a realidade e a Universidade brasileira” (BEOZZO, 1984, p. 109-110).

Os ataques ao manifesto mais uma vez foram liderados por Gustavo Corção. Não obstante, segundo José Oscar Beozzo, beneficiaram os redatores do manifesto, pois, com a repercussão gerada pelos ataques, ele foi divulgado muito além do círculo restrito dos universitários. Ficaria evidenciada a contradição aos integrantes da JUC entre estar-se subordinado à hierarquia da Igreja, haja vista pertencerem a órgão constituinte da instituição católica, e uma intervenção sobre o espaço social por meio de engajamento que não estaria submetido a tal hierarquia. A compreensão da contradição acelerou a organização da AP, criada neste mesmo ano de 1961. No seu manifesto “Nós, os cristãos, e o mundo”, avaliava que a luta das massas dependeria da sua conscientização sobre a sua situação de classe. Também, que a “luta nacionalista” própria do nacionalismo “reformista” falira (mas não a luta pelo caráter nacional e popular da cultura) e que a única possibilidade para a resolução das contradições da sociedade seria a “revolução”.

Nesse momento de radicalização da AP, formulou-se politicamente a articulação entre comunistas e católicos de esquerda, que engendraria a aliança que elegeria, em

julho de 1961, Aldo Arantes para a presidência da UNE. O debate em torno da articulação já acontecia no interior da UME e da PUC. “Foi um grande escândalo: aliança com os comunistas e socialistas, numa formação [...] de católicos de esquerda, comunistas, socialistas e esquerda independente”.¹³⁹ A eleição de Arantes, portanto, seria o resultado da aliança dessas forças políticas. Por outro lado, o tema da criação de um “centro popular de cultura”, presente nos debates de *O Metropolitano*, foi assumido por Arantes como compromisso de gestão.

Enquanto que na Bahia o Movimento de Cultura Popular (MCP) tinha como centro de interesses o trabalho de alfabetização, no Rio de Janeiro, em concepção mais abrangente, os integrantes da UNE e de *O Metropolitano* defenderiam a “tese da cultura como fator de revolução política”.¹⁴⁰

Arantes pediu que Diegues ao mesmo tempo assumisse a direção da Editora Universitária, vinculada à UNE, pela qual publicariam a revista *Movimento*, da qual Arnaldo Jabor também seria diretor. Nesta publicação trabalhariam, além deles, Marcelo Cerqueira e Rogério Duarte, entre outros. Sem que se desvincilhasse de suas responsabilidades na PUC-RJ, Diegues junto com Arantes participaria ativamente das mobilizações em torno da questão da renúncia de Jânio Quadros. Em seguida, Diegues seria “um dos membros do grupo que exilou o Aldo [Arantes] para o Rio Grande do Sul, para ele encontrar Brizola.”¹⁴¹ Nesse momento, a necessidade de uma “frente de esquerda” ou “frente popular” impor-se-ia como problemática a esses militantes, ao passo que, para a cultura brasileira, ela se impôs como consciência da necessidade de “descolonizar”. Neste sentido, os militantes da AP buscaram “encontrar o caráter nacional e popular da cultura brasileira”.¹⁴² A propósito, esta busca também constituiria problemática imposta ao recém-criado CPC.

¹³⁹ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a BARCELLOS (1994, p. 39).

¹⁴⁰ Id., p. 40.

¹⁴¹ Id.

¹⁴² Id.

Diegues postula que essa posição fora comum entre os integrantes de *O Metropolitano* e do CPC (do qual fez parte, como militante de cinema e presidente-interino, durante três meses, entre a “queda” de Carlos Estevam Martins e a posse de Ferreira Gullar), que contava como secretário-geral do setor Leon Hirszman. “Depois, a partir disso, tudo era diferença. Tanto que o CPC explodiria antes de terminar seu primeiro ano de existência.”¹⁴³ Diegues pessoalmente articulou a esquerda católica no interior do CPC e, junto com Leon Hirszman – responsável pelo setor de cinema –, articulava do ponto de vista operacional seus demais integrantes. No entanto, assumiria dissidência já no primeiro mês de atividades do Centro, o que lhe acarretaria a proibição de participação de algumas reuniões do CPC, pois não pertencia ao Partido Comunista, o qual, na prática, dominava a sua direção.

Porém, o sectarismo não se manifestou junto aos comunistas cujas ações se orientaram à produção cinematográfica. Era o que se verificava com relação às atitudes de Leon Hirszman, aliado dos integrantes de *O Metropolitano* e portador de concepções semelhantes às de seus integrantes. Não obstante, a orientação política e operacional hegemônica que dominava o CPC era a liderada por Carlos Estevam Martins. O princípio comum da “cultura nacional-popular” orientou os dirigentes pecebistas com vistas a uma subordinação ou instrumentalização da cultura ou, mais especificamente, da arte como braço da luta política. Esses dirigentes entravam em conflito com os cineastas em função de eles terem importado da Europa as idéias de “cinema de autor” e de “vanguarda formal”, que seriam articuladas na concepção de “revolução formal”.

A propósito, Diegues, Arnaldo Jabor e Glauber Rocha também incorporaram a influência – não revelada ao grande grupo cepecista – do (neo)concretismo. Diegues que trabalhou em vários jornais desde os 17 anos de idade, entre os quais o *Jornal do Brasil*, tornou-se amigo do concretista Mário Faustino. Portanto, a posição de reduzir a

¹⁴³ Id., p. 41.

produção artística a mero instrumento político era rechaçada não só por Diegues, mas também por Jabor, Joaquim Pedro de Andrade e o próprio comunista Leon Hirszman. Diferentemente, postulavam que a arte estava a serviço da “desalienação das consciências”, que, no que se reporta à posição tomada por Diegues, se encontrava em oposição ao possível no CPC, isto é, a “esquemas definitivos”:

Se independente da minha vontade, eu me afastei do CPC foi porque mais ou menos isso (com sinal trocado) começava a acontecer. As pessoas deixam de realizar mesmo para cumprir tarefas marginais, se destroem e destroem o próprio sentido de sua função. Mário Faustino dizia certas coisas para mim que nunca esquecerei [...]: “Num país subdesenvolvido é necessário ser comunista e impossível pertencer ao Partido.” [...] Com isso eu fico sabendo: 1) Não se pode ser porra-louca sem estar cometendo um crime social; mas também 2) Não se pode enquadrar em esquemas definitivos se em nossa sociedade está tudo se transformando com a rapidez de um segundo.¹⁴⁴

A polêmica entre os dois pólos militantes opostos no interior do CPC assumiu a forma de debate público, com textos escritos especialmente em *O Metropolitano*,¹⁴⁵ e também noutras publicações. Os dissidentes eram representados por Glauber Rocha,¹⁴⁶ Carlos Diegues e Arnaldo Jabor. Da sua parte, Carlos Estevam Martins, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, representavam distintas posições em torno do PCB.

O PCB vinha tendo a sua influência bastante diminuída desde 1948, quando voltou à legalidade. Mesmo após ter sido suspenso por Juscelino Kubitschek, em 1958, o processo contra Luís Carlos Prestes e outros membros do Partido, tal influência perdida não foi readquirida. Em 1960, foram modificados seus estatutos e seu nome de Partido Comunista do Brasil para Partido Comunista Brasileiro, com o intuito de que o Superior Tribunal Eleitoral aceitasse o seu registro.¹⁴⁷ No decorrer do governo João Goulart, à medida que a propaganda das reformas de base se difundia, os militantes do

¹⁴⁴ ATG GR 63.01.15. Carta de Carlos Diegues para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1963.

¹⁴⁵ Cf. ROCHA Glauber. Cinema Novo, face morta e crítica. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1962; DIEGUES, Carlos. Cultura popular e Cinema Novo. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1962; ESTEVAM, Carlos. Artigo vulgar sobre aristocratas. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1962.

¹⁴⁶ Apesar de que, de fato, Glauber Rocha jamais tenha participado organicamente do CPC.

¹⁴⁷ As modificações produziram críticas internas e a cisão que deu origem ao PC do B.

PCB, incluindo dirigentes, superestimaram a importância das esquerdas nessa conjuntura política. A influência junto ao governo, embora formalmente dele não participassem, era percebida por muitos como conquista do poder ou como indício desta conquista em momento não muito distante. Esta percepção ambígua pôde ser constatada na fala de Prestes num programa televisivo: “*Não estamos no governo, estamos no poder*” (apud CARONE, 1982, vol. 3, p. 3). De fato, como afirmado, o PCB no período democrático pré-1964 já não mais tinha a mesma força que a que lograra na primeira metade do século XX. O Partido se limitava a alianças com integrantes do operariado e do sindicalismo, bem como com os “nacionalistas” definidores de sentidos ao nacionalismo afins aos do PCB, e o apoio a medidas governamentais de Kubitschek e de Goulart.

O CPC surgiu nessa conjuntura, em março de 1961, tendo o suporte da UNE. Desde o seu interior, a imbricação político-cultural das idéias postas em circulação podia ser constatada no uso de noções como “povo”, “popular” e “nacional”. Apesar de que a UNE tenha sido encabeçada por membros da AP, de início por Aldo Arantes, pela verificação da “política cultural” levada a cabo no Centro e das defecções ocorridas desde a sua constituição, podemos concluir que, de fato, o PCB lograra as posições ideológicas dominantes no seu interior. Esta correlação de forças não se alterou qualitativamente com a eleição para a presidência da UNE, em 1962, de Vinícius Caldeira Brant, e, em 1963, de José Serra, os dois também da AP. Apesar disso, saliente-se, o CPC manteve relativa autonomia com relação à UNE. Destarte, Miliandre Garcia (2004, p. 135) é peremptória ao afirmar o vínculo ideológico do CPC especificamente ao PCB e ao ISEB – as principais teses isebianas, entre as quais as de Roland Corbisier, foram reinterpretadas por meio de seu uso disseminado pelos integrantes do CPC.

Com efeito, a “posição” do PCB, por consequência, teve em Carlos Estevam Martins, sociólogo do ISEB e assistente de Álvaro Vieira Pinto, o principal representante. Neste sentido, a despeito de tencionar a formulação de uma concepção de “arte popular revolucionária” baseada no “nacional-popular”, são percebidos elementos que a aproximaram do realismo socialista. Pois considerava que os militantes do CPC se distinguiam de outros “grupos e movimentos” na medida em que eram cientes de que as manifestações culturais só poderiam ser compreendidas de modo adequado quando esclarecidas as relações com a base material que condicionam os “processos culturais de superestrutura”.¹⁴⁸

Quanto à categoria “povo”, impunha-se aos membros do CPC a fim de que lhes fosse possível, uma vez terem sido avaliados como oriundos dos estratos das classes médias, a integração ao “povo”. Dito de outro modo, a fim de que fosse um “artista revolucionário”, o cepecista deveria abandonar de modo consciente as formas próprias de expressão artística de sua classe, em proveito daqueles que não tiveram acesso à cultura erudita por falta de condições materiais, ou seja, o “povo”.

Por conseguinte, a fim de viabilizar uma consciência revolucionária, as obras cepecistas deveriam ser esquematizadas com vistas à compreensão desse “povo”. De acordo com Marcos Konder Reis (1963, p. 79 apud SOUZA, Miliandre G., 2002, p. 83), “quanto ao povo a que se propõe levar a cultura, trata-se daquele definido pelo sr. Nelson Werneck Sodré”. A opinião de Reis era sustentada pela popularização, no espaço intelectual e artístico, da edição de bolso da obra de Sodré, *Quem é o povo no Brasil?*, publicada, em 1962, pela editora Civilização Brasileira, de Ênio Silveira.

Devemos buscar em Sodré então sua definição de povo: “conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta burguesia que têm seus interesses confundidos como interesse

¹⁴⁸ As noções entre aspas foram extraídas de ESTEVAM, Carlos. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 121-144.

nacional”, ou seja, “*o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive*” (SODRÉ, 1962, p. 37 e 22; 1967, 3ª ed., p. 197 e 191; itálicos do autor).¹⁴⁹

Sodré foi contraditado, ao menos, por Theotônio dos Santos (*Quais são os inimigos do povo?*) e por Bolívar Costa (*Quem pode fazer a revolução no Brasil?*). Ao passo que Santos criticava a traição ao povo operada pelo intelectual na medida em que aceitava alianças de classes prejudiciais à revolução, Costa criticava Sodré por portar concepção equivocada – em prejuízo do povo – sobre o processo político brasileiro (CHAUI, 1983, p. 73-4; SOUZA, 2002b, p. 83).

No que a isto se reporta, a posição hegemônica no interior do PCB acerca de uma concepção nacionalista se articulava em torno da defesa da “frente única”, pela qual agentes sociais pertencentes a diferentes classes e frações de classe se organizariam numa unidade política cujo objetivo era a revolução, de caráter nacional e democrático, orientada por princípios antifeudais e antiimperialistas.¹⁵⁰

José Batista de Oliveira Júnior, eleito presidente da UNE em 1956, investiu na viabilização da “frente única” no movimento estudantil, mediante a aliança de católicos e comunistas (POERNER, 1968, p. 195). No espaço cultural, a “frente única” se concretizava pela adaptação do “nacional-popular” e a formulação de uma “pedagogia estética”. Com efeito, com relação à proposta “pedagógica”, Pécaut (1990, p. 145-6) observa que, igualmente aos do ISEB, os intelectuais filiados ao PCB “fazem da consciência esclarecida a condição para ingresso na modernidade. Estavam menos tentados, porém, a atribuir esta consciência ao povo; era evidente que para tanto confiavam sobretudo nas vanguardas”. Portanto, por um lado, a essas vanguardas caberia a educação estética, para a qual deveriam ser formulados “esquemas” de elaboração e interpretação do conteúdo das produções artísticas por meio dos quais

¹⁴⁹ A citação original foi publicada em 1962 e republicada em 1967, *ipsis litteris*, em livro com título diferente: *Introdução à revolução brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

¹⁵⁰ DECLARAÇÃO sobre a política do Partido Comunista Brasileiro. In: NOGUEIRA (1980, p. 20-26).

fosse possível conscientizar o povo. O que não deixa de ser um contra-senso, pois as vanguardas se caracterizam pela ruptura, ao passo que o Partido Comunista propunha o seu condicionamento a tal esquematismo. No entanto, não devemos perder de vista que, de fato, a “cúpula” do PCB negligenciava a questão cultural, o que implicaria aos pecebistas do CPC formulações sobre a revolução nos limites de seus aspectos culturais, apesar de que as noções forjadas exteriorizassem aproximação à política; também implicaria uma relativa autonomia dos cepecistas com relação à direção do partido. Por outro lado, paradoxalmente, em reforço à característica heteronomia do “campo” intelectual brasileiro, essa mesma vanguarda deveria engajar-se à viabilização da “frente única”.

Neste sentido, Carlos Estevam Martins interessou-se em transplantá-la para as “agências de cultura popular”, em que constatava a existência de “forças divergentes entre si, mas até certo ponto unificáveis”. As “agências de cultura popular” seriam espaços de engajamento de mediadores político-culturais, às quais caberia, além da organização no seu interior das “forças sociais mais conseqüentes”, a desorganização das forças que davam suporte à “ação da classe dirigente”. A atividade de “neutralização” e de “conversão ideológica” desta classe desmobilizava as camadas sociais intermediárias que, portanto, deveriam ser contempladas por um trabalho de politização (ESTEVAM, 1963, p. 72). No entanto, Martins avaliava que a referida aliança e a “política cultural” que deveria ser-lhe corolária, se já era difícil no plano puramente político, o era muito mais no plano cultural:

Uma frente única só se constitui a partir do momento em que se identifica a contradição principal que caracteriza um determinado contexto histórico, tornando possível assim a unificação dos pólos representativos das contradições reconhecidas como secundárias. Acontece entretanto que ainda não foi feito um levantamento desse tipo na vida cultural brasileira. [...] Na prática, a questão vem sendo resolvida mediante [o] artifício [de] reproduzir como frente única cultural, a frente única política: agrupar-se mecanicamente na primeira as pessoas que, no terreno político, assumem comportamento anti-imperialista [*sic*] e anti-feudal [*sic*]. Ora, esse é um modo falso de solucionar o problema pois corresponde ao menor esforço de não se examinar

o tecido das contradições específicas do mundo da cultura [...] (ESTEVAM, 1963, p. 70-71).

Especificamente para o CPC, Carlos Estevam Martins elaborou as definições de “arte do povo”, “arte popular” e “arte popular revolucionária”, que reforçavam a subordinação da arte à política. De modo gradual, intensificaram no seio do CPC a circulação de posições em conflito, inclusive dos outros dois integrantes do “núcleo” dirigente e organizador do CPC, Oduvaldo Vianna Filho e Leon Hirszman, que se afastaram de Martins. Portanto, Hirszman participou ativa e intensamente nos debates acerca das diversas noções em circulação no CPC, e das disputas pelos sentidos que lhes definiriam.

O conflito acarretou a substituição de Martins, na presidência do CPC, por Carlos Diegues, interinamente durante três meses, até que assumisse Ferreira Gullar com a incumbência de uma conciliação ou acomodação das posições políticas. No entanto, no que se refere aos cineastas, não aceitaram o dirigismo, e mesmo o pecebista Hirszman voltar-se-ia para a “linha” do “grupo” Cinema Novo. É importante atentarmos que Hirszman, além de o CPC, era um assíduo frequentador do cineclubes da FNFi, faculdade na qual estava instalado o curso de engenharia, em efervescência política, e cujo diretório também era composto por comunistas (POERNER, 1968, p. 221). Portanto, junto com a maioria dos cinemanovistas participava, como descrito, das atividades do CEC. Aí, o engajamento propriamente cultural era afetado pela dinâmica política deflagrada a partir da FNFi.

Porém, esta influência da política sobre a atividade cultural não implicaria adesão automática de Hirszman às concepções de arte e cultura do PCB. Aliás, o que se verificou foi o contrário; como mencionamos, o seu afastamento. De modo semelhante a Nelson Pereira dos Santos, que na década anterior se afastou do realismo socialista jdanovista, algo similar se processaria no engajamento político-cultural de Leon Hirszman, tendo sido o principal articulador entre as tendências que orbitavam ao CPC;

fato corroborado por Diegues, para quem o próprio tempo de existência do Centro dependeu da atuação de Hirszman, pois “[...] *se o CPC durou o que durou, foi por causa do Leon, que foi quem costurou tudo aquilo*”.¹⁵¹

A necessidade de Hirszman, “aliado” às concepções dos demais cinemanovistas participantes do CPC, de atuar como articulador entre as posições do PCB e as demais tendências políticas, decorria em especial do dogmatismo nas concepções hegemônicas em circulação no Centro, representadas, como abordado, por Carlos Estevam Martins: “[...] na medida em que os artistas se associavam ao CPC, a politização enfraquecia a criação deles, devido a exigências de caráter político. O processo criativo, artístico, ficou num segundo nível; a participação, o grau de eficácia política assumiram o primeiro plano” (HIRSZMAN, 1995, p. 21). Como consequência, enquanto a posição hegemônica girou em torno da idéia genérica de uma “cultura nacional-popular”, no início do CPC, a participação dos cineastas no Centro foi possível. Na medida em que evoluiu para a proposta da “instrumentalização” da cultura, isto é, da arte como auxiliar à luta política, os cinemanovistas romperam com o CPC. Estes, em oposição, eram ciosos da viabilização de um “cinema de autor”, de uma “vanguarda formal”, como meio de procurar realizar uma “revolução formal”.¹⁵² Portanto, em síntese, de um lado, havia uma posição que contava com a arte como “instrumento político” (Martins/PCB) e, de outro, como “instrumento de desalienação das consciências” (cinemanovistas). Para Estevam Martins,

O problema era no âmbito da expressão e da comunicação. Eu achava que a gente tinha que se comunicar e não se expressar. Isso foi uma fonte de atrito [...]. O Cacá, o Jabor, eles não me perdoam, porque acham que eu fui um cara que massacrou a vocação artística deles. É verdade que eu botei a arte a serviço de outras coisas. Mas a proposta não era essa? Se eles estavam ali, estavam ali para isso. [...]¹⁵³

¹⁵¹ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a BARCELLOS (1994, p. 48).

¹⁵² Id., p. 41.

¹⁵³ MARTINS, Carlos Estevam. Entrevista concedida a BARCELLOS (1994, p. 90).

Martins percebia que os cinemanovistas participantes do CPC hesitavam quanto a participarem do Centro ou investirem na vocação artística. Neste sentido, na medida em que a ambição individual para segui-la fosse maior, menor a possibilidade de o cineasta aderir efetivamente ao CPC, de acordo com Martins. Tomaria Glauber Rocha (“*Ele o criador, ele o autor*”) como o melhor exemplo dessa incompatibilidade ao CPC por seu individualismo mais exacerbado. Por outro lado, alguns cinemanovistas se indignariam em virtude das categorias empregadas por Martins para criticar seus filmes. Ele constatou um “caráter pequeno-burguês” para alguns episódios de *Cinco Vezes Favela*, o que atingia especialmente Carlos Diegues, ou de não ser “político” o episódio de Joaquim Pedro de Andrade. Portanto, as contradições entre as propostas do CPC e do “grupo” Cinema Novo não tardaram, o que o levou a estar excluído do CPC antes que este completasse o seu segundo ano.

À exceção de Roberto Farias, que militou apenas no sindicato profissional, e de Joaquim Pedro de Andrade, que (apesar de ter participado do CPC proximamente a Carlos Diegues e David Neves, com isto sem ter tido participação evidente no círculo da AP)¹⁵⁴ precocemente viajou para estudos no exterior,¹⁵⁵ aqui não foram relacionados Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni a nenhum dos “pólos” abordados. De fato, embora tenham interagido em alguma medida com idéias católicas ou comunistas, nunca integraram organicamente algum espaço de engajamento, com objetivo imediato além do cultural, ou seja, político. No entanto, o itinerário deles foi importante para a mobilização de recursos simbólicos orientada ao estabelecimento de relações no estrangeiro.

¹⁵⁴ Joaquim Pedro de Andrade é descrito por Pedro Simonard (2006, p. 55) como simpatizante do PCB. No entanto, os diferentes materiais compulsados para o presente estudo não proveram segurança para incluí-lo no pólo comunista.

¹⁵⁵ Joaquim Pedro de Andrade seria fundamental, no período de adaptação ao regime pós-golpe de 1964, quando o “grupo” investiria em iniciativas empresariais (produtoras e distribuidora), por ter aproximado os cinemanovistas de parentes seus, que eram banqueiros, a fim de que lhes fosse facilitada a obtenção de financiamentos.

Em São Paulo, onde no início dos anos 60 ainda residia Gustavo Dahl, a hegemonia no cineclubismo era também disputada por comunistas, liderados por Carlos Lima, e católicos, pelo Padre Guido Logger. Dahl presidiu o cineclube do Centro Dom Vital. No entanto, isto não significou engajamento a algum movimento católico. Na maior medida, o cargo por ele ocupado cumpriu a função de animação cultural. Ao contrário, verificamos simpatia dele, no último quartel da década de 60, pela Dissidência Universitária do Estado da Guanabara (DI-GB), que originaria o MR-8:

Eu tinha tido alguns contatos eventuais com a Dissidência, a DI, do movimento estudantil, e fazia aquelas coisas que na época era o mínimo, ceder a casa, então [me] arriscava. [...] Foi por razões particulares. Eu conheci, eu fui apresentado...no Rio de Janeiro [...] todo mundo se via na praia. Eu conheci o Paulo [Stewart Edgard Angel Jones], o filho da Zuzu Angel. [...] E, em relação ao Partido Comunista, eu sempre estava ou à esquerda, ou então estava à direita. Aquele núcleo prestista...A gente tem um movimento pendular ideológico, que a gente ora pende para a extrema-esquerda, depois corrige, indo para a direita, depois o centro, esse movimento assim andava. Então a minha proximidade com a política e com a clandestinidade, por eu gostar de política, eu também nunca me neguei essa possibilidade. [...] E também tinha uma coisa, que no início de 68, no movimento estudantil, [...] eu ia nas assembléias. Como sempre eu ficava contra o pessoal do Partido Comunista, e eu me sentia sempre do lado dos estudantes; os estudantes queriam uma manifestação na rua, e o Partido Comunista queria uma demonstração de celebridades na frente do Palácio Guanabara. Mas **também tinha um pouco daquela coisa de contatos na Europa, com aquela coisa de “cinema-militante”**.¹⁵⁶

De fato, sua atividade política simpatizante da DI-GB aconteceu depois do período em que permaneceu em Roma, para estudar cinema no Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC). Antes disso, Dahl se identificava com o trabalhismo e com políticos do PTB, definidos por ele como sendo de “centro-esquerda” (Alberto Pasqualini, Fernando Ferrari, Santiago Dantas). A estada em Roma, no mesmo período, seria também importante para Paulo César Saraceni.

Saraceni foi muito influenciado pelo catolicismo, especialmente por intermédio de sua relação de grande amizade com Octávio de Faria e Lúcio Cardoso. Não obstante, em Roma, fazia leituras de pensadores marxistas, notadamente de Gramsci [*“Acho que o*

¹⁵⁶ EGD (Grifos nossos).

quente é ele. Eu lera suas cartas da prisão e fiquei impressionado”] (SARACENI, 1993, p. 63), tornando-se “muito comunista”: “Comecei a ler Lukács [...] e a só pensar na revolução. Lia Rosa Luxemburg e Brecht e fazia discursos inflamados para os operários que freqüentavam a Cucina do Luigi” (p. 76). Por conseguinte, em função deste processo, o estudo de autores marxistas seria direcionado para preocupações cinematográficas, o que implicou ter de estudar o crítico cinematográfico, marxista, Umberto Barbaro, o que acarretaria uma mudança no modo de Saraceni compreender o cinema:

Estou muito mudado a respeito de cinema – não se assuste que me não tornei um neo-realista, mas neo-realismo é importante em certos pontos, principalmente me ensinou por meio de um livro genial de Umberto Barbaro, ‘Il Film’, a importância social e marxista do cinema. Tenho revisto tanto ponto de vista, acho que me tornei um terrível comunista, espero não cair nas besteiradas em matéria de arte que a gente bem conhece.¹⁵⁷

Mais importante do que uma adesão a concepções estéticas marxistas, Saraceni começou a integrar um círculo de jovens cineastas italianos, que se tornaram muito amigos dele, com destaque a Bernardo Bertolucci e Marco Bellochio. Saraceni possibilitou-lhes então uma aproximação, para além dos filmes cinemanovistas, aos mesmos. Dito de outro modo, os cinemanovistas, individualmente e como grupo, foram conhecidos mais e melhor, pelo estabelecimento dessas relações interpessoais.

Bellochio, comunista, representava uma nova geração de cineastas italianos, em conflito com os cineastas consagrados do seu país. Por isso, buscou na França, nos *Cahiers du cinéma*, veículo para a difusão de suas idéias. Em 1966, em período em que a revista investia numa proposta mais próxima ao universo político para os filmes e para os realizadores de filmes, Bellochio escreveu o artigo “La révolution au cinéma”,¹⁵⁸ no qual, o conteúdo político que atribuiu ao Cinema Novo, reforçou o processo de internacionalização do grupo que já se iniciara. A importância deste – pequeno – artigo,

¹⁵⁷ ATG GR 60 05 15. Carta de Paulo César Saraceni para Glauber Rocha. Roma, 15 de maio de 1960.

¹⁵⁸ BELLOCHIO (1966, p. 43).

é que Bellocchio foi além de uma simples adesão ao conteúdo dos filmes cinemanovistas, percebendo neles um grupo militante, portanto viabilizando na prática a proposta dele de um “cinema-militante”.

Assim concluímos haja vista a inserção dos cinemanovistas, individualmente ou em grupo, em espaços de elaboração e disputa de noções que imbricavam problemáticas político-culturais. A “síntese” destas se encontrava no princípio comum da “cultura nacional-popular”, que orientou o engajamento dos cineastas em tela, embora não necessariamente implicasse consenso quanto ao emprego de métodos de ação para a sua consecução. Na conjuntura específica que analisamos, por outro lado, a idéia da “revolução” adquiriu força simbólica que, em medida variada, esteve relacionada às problemáticas mencionadas. Para suas diferentes formulações, como descrevemos, manteve-se a importância da referência a “pólos” de influência católico e comunista. Independente do nível de adesão individual a diferentes modalidades de militância, o simples fato de que os integrantes do “grupo” militavam foi preponderante para que no estrangeiro fosse percebido de início um militantismo do “grupo” como um todo, ao invés de o somatório da militância individual de cada cinemanovista. Em um primeiro momento, esta percepção respaldou a disposição militante dos jovens cineastas italianos, para os quais as relações de amizade com Saraceni e Dahl serviram para que conhecessem o “grupo” Cinema Novo. Em um segundo momento, serviria, especialmente na França, aos usos da politização da atividade cinematográfica. Portanto, concluímos que o militantismo foi recurso simbólico mobilizado para a inserção cinemanovista na Europa. Não obstante, este capital simbólico que no estrangeiro valeu sanção positiva do Cinema Novo, no Brasil, na década de 60, acarretou sanção negativa, sobretudo mediante a repressão desencadeada a partir do golpe de Estado de 1964.

4.4 Do golpe de Estado de 1964

O advento do golpe de Estado acarretou aos cinemanovistas investimentos prioritários em iniciativas empresariais, haja vista o desencadeamento da repressão pelos integrantes do regime militar que os submetia a riscos à integridade física e moral. Por conseguinte, no que se reporta aos empreendimentos orientados ao mercado cinematográfico, destacou-se a constituição da distribuidora DIFILM. No entanto, para que ela se viabilizasse, deveria possuir um catálogo de filmes cuja quantidade fosse suficiente para tornar o negócio vantajoso. Portanto, dito de outro modo, antes de constituí-la seria necessário um volume de produção de filmes suficiente para viabilizá-la. Todavia, na conjuntura imediatamente anterior ao golpe, na passagem dos anos 50 para os 60, quando foram concluídos os primeiros filmes do Cinema Novo, eles ainda eram poucos. Para Glauber Rocha, eles eram resultantes da “imaturidade cultural” brasileira, a despeito de as películas se difundirem como “protesto social, e mesmo político”.¹⁵⁹ De fato, esses filmes só seriam vistos por um público mais amplo quando da ditadura já instalada: *Porto das Caixas*, de Saraceni; *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Rocha; e *Vidas secas*, de Pereira dos Santos. A temática central das películas era o “povo”, com fome e explorado pelas elites políticas e econômicas.

À exceção do filme de Saraceni, os demais foram ambientados no nordeste, enfocando os efeitos da seca e da miséria disseminada, e também uma combinação da lembrança das experiências messiânicas, do passado, com a da organização sindical e cooperativista, no início dos anos 60. Por vezes, a crítica de cinema estrangeira, confundindo, mesmo que fossem próximas, realidade e ficção, caracterizava a conjuntura política de modo distorcido. Para Goffredo Fofi (1966, p. 25), neste sentido,

¹⁵⁹ ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Salvador, BA, 5 de janeiro de 1962. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 162).

a região nordestina seria “a próxima Cuba”, e Recife, capital do Estado governado por Miguel Arraes, teria “a esquerda mais sólida do Brasil.”

Não obstante, enquanto os críticos europeus percebiam, sobretudo depois de 1964, um potencial revolucionário presente nos filmes brasileiros, ao menos até o movimento golpista a correspondência endereçada do Brasil para a Europa possuía um conteúdo mais propriamente cinematográfico. O mesmo não acontecia quando o endereço era Cuba. Glauber Rocha investia na troca de cartas com Alfredo Guevara, dirigente do Instituto Cubano del Arte y Indústria Cinematográfica (ICAIC). Buscava aproximação com o país caribenho como estratégia de integração cinematográfica entre países da América Latina. No entanto, os esquemas de visão do cineasta brasileiro, dada a referência e proximidade da revolução naquele país, problemática que se amplificava no continente, estimulariam intercâmbio de idéias e percepções sobre a conjuntura política entre Guevara e Rocha, de iniciativa mais abrangente da parte deste.

Os cinemanovistas, em geral, e Rocha, em particular, estavam apreensivos desde os desdobramentos da renúncia de Jânio Quadros, e na expectativa de uma “perigosa revolução”. A reação à renúncia teria determinado “uma brusca consciência social e política em toda a nação”: a “semente de uma revolução”. Porém, tinha consciência de sua extrema dificuldade de concreção, haja vista a extensão do país e a organização da “direita reacionária”, ao passo que as esquerdas subsistiam com base em contendas entre si.¹⁶⁰

Essa “direita reacionária” organizada manifestou-se em parte quando do lançamento, em 1962, de *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra. A despeito de seu sucesso comercial, estimulou a reação de integrantes do pólo conservador da Igreja Católica, da polícia, do Exército, e mesmo da crítica cinematográfica “de direita”. Guerra avaliava o

¹⁶⁰ ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Salvador, BA, 5 de janeiro de 1962. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 163).

filme como representante de uma “virada” na história do cinema brasileiro, independentemente das posições defendidas pela crítica:

[...] O filme existia como “acontecimento”, mas ele foi igualmente atacado como tal. A Igreja, as Ligas de senhoras o detonaram. Eu sou o único cineasta brasileiro a não poder mostrar-me, por exemplo, na faculdade católica de direito. Tenho sido representante de uma moral que as pessoas reprovam violentamente.

Em certos jornais, críticos pediram a intervenção das Forças Armadas. O filme foi retirado de cartaz ao fim de dez dias, e só depois de haver [o] novo governador [Carlos Lacerda] no Rio que ele pode ser normalmente programado. Ainda faz um ano, mulheres fazem marchas nas ruas em protesto contra Norma Bengell, que deveria rodar um filme em Minas Gerais, lugar altamente reacionário.¹⁶¹

Tamanha reação não foi tanto o resultado da exibição do filme, mas da própria conjuntura de acirramento de posições que punham visões de mundo em conflito. Por conseguinte, não se restringindo às lutas simbólicas, a violência, no campo da política, materializou-se com a derrubada do governo do presidente constitucional, João Goulart. O acontecimento político produziu no “grupo”, de início, mais do que repúdio, temor. Glauber Rocha se encontrava no estrangeiro no momento em que o se dera. Pouco tempo depois, seus companheiros, no Brasil, escreveriam¹⁶² uma longa carta para esclarecê-lo acerca dos eventos e das precauções que deveria adotar. Ninguém da “turma” havia sido preso, e David Neves se comprometia a acionar seu pai, general, caso isso viesse a ocorrer. Situação que os deixava “um pouco mais tranqüilos”, a despeito de sua efetiva preocupação com relação aos desdobramentos percebidos desde o movimento militar. Uma vez não estando presos, o “grupo” continuaria a investir no planejamento das “possíveis ações para o futuro”, para o qual Saraceni propunha a formação de um “grupo ainda mais sólido, compacto, uno, etc. em permanente atividade.”

¹⁶¹ GUERRA, Ruy. Entrevista concedida a FIESCHI; NARBONI (1967, p. 54).

¹⁶² ATG. Carta de Luís Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo Del Rei e David Neves para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 13 de abril de 1964. Reproduzida em ROCHA. (1997, p. 232-5).

Em paralelo a isso, Gustavo Dahl se propunha a assegurar os financiamentos do Estado da Guanabara, isto é, dos auxílios oriundos da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), criada pelo governador Carlos Lacerda. Apesar de não abandonarem o investimento nos projetos, a apreensão existia, daí os conselhos para Rocha. Ele foi recomendado a não dar “entrevistas erradas”, a “se abster de prestar muitas declarações sobre o problema brasileiro”, a falar (e muito) sobre o filme, das suas “intenções” como cineasta, evitando discorrer sobre a crise, pois, de acordo com os seus colegas que permaneceram no Brasil, a situação não estava “para muita conversa”. Por outro lado, com o golpe, Rogério Duarte, um dos subscritores da carta, manifestou consciência sobre o equívoco da superestimação de um suposto processo revolucionário na conjuntura entre os governos Kubitschek e Goulart:

A revolução florida entrou pelo cano. A aliança Marx-bossa-ipanema-estudantil-frescura dará lugar a operário-camponesa, desta vez para o pau, a morte ou a república popular brasileira. A turma que pensava ser mole o negócio está apavorada; os que [...] só acreditam no conflito e na violência encontraram, nos fatos últimos, nada mais que a dissipação de uma tola crença e um apelo à reentrada humilde no cotidiano de luta e espera.¹⁶³

No plano prático, contavam com a possibilidade de Adonias Filho ser indicado para assumir a pasta do Ministério da Educação, o que lhes poderia ser útil, já que integrava as relações de Carlos Diegues, com vista a assegurar um “esquema neutro mas ativo” entre o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), dirigida pelo pai de Joaquim Pedro de Andrade. Caso a articulação se viabilizasse, no juízo do “grupo”, além de beneficiá-lo como um todo, amenizaria a situação de Leon Hirszman. Muito prejudicado e “desarticulado” com o golpe de Estado, não só pelo fato de ser vinculado ao PCB, mas porque possuía “esquemas baseados no Ministério da Educação”, então o

¹⁶³ ATG (Ibid., p. 233).

mais atingido pelos expurgos. Não obstante, no Festival de Cannes de 1964, os cineastas brasileiros realizaram manifestações contra o novo governo.

Internamente ao núcleo principal como em seu entorno, as percepções dos cineastas acerca do golpe passariam a variar, incorporando medida significativa de incerteza, como evidenciamos na afirmação de Saraceni para Louis Marcorelles:

Temos sofrido de um trauma devido ao golpe de Estado militar que depôs o presidente João Goulart. Temos então atravessado um momento de perplexidade, de medo, de angústia mesmo. Depois do momento de euforia que se tem evocado, [com a repercussão obtida pelo Cinema Novo], nos reencontramos frente a um muro. Fiz *O Desafio* para dizer tal sentimento.¹⁶⁴

O balanço das análises de conjuntura dos cinemanovistas, em debate público e no sentido das possíveis tomadas de posição vindouras, ocorreria na V Rasegna (Resenha) del Cinema Latinoamericano – abordada no próximo capítulo, realizada em Gênova, em 1965, contando com diversos intelectuais e que tratou das perspectivas do movimento, “principalmente na reunião final” (DAHL; DIEGUES; NEVES, 1965, p. 237), cuja conclusão foi de que “o movimento de 1º de abril forçosamente teria de influir sobre o cinema brasileiro” (p. 238). As avaliações dos cineastas, baseando-nos especialmente nas declarações de Diegues e Dahl, adotavam como referência diferentes sentidos definidos ao desenvolvimentismo, que vinha sendo debatido por intelectuais brasileiros.

O desenvolvimentismo, dinamizado no Brasil até então pelas teses isebianas e da Cepal, teve, na redefinição da noção de desenvolvimento, usos de agentes político-culturais em conflito. As posições antagonistas foram publicizadas notadamente por intermédio da *Revista Civilização Brasileira*, possibilitando-nos sintetizá-las, com base em Teixeira, Ianni e Lima (1966, p. 234), como um “pólo” “à esquerda” e outro “à direita”. Para o “pólo” “à esquerda”, o significado da noção de desenvolvimento importaria modificação estrutural e conjuntural, em que haveria “cessação de

¹⁶⁴ SARACENI, Paulo César. Entrevista concedida a MARCORELLES (1966, p. 48).

determinada linha de subordinação”, sobretudo com relação aos Estados Unidos, diferentemente da opção do regime militar, percebida como “alteração da conjuntura sem tocar na estrutura”. Por meio desta, na concepção dos autores, o Brasil transformava-se em sucedâneo dos fornecedores coloniais de matérias-primas e/ou produtos manufaturados, submetendo-se política e economicamente na medida em que ocorria a hábil difusão do conceito de “interdependência”. No entanto, para o pólo “à direita”, importar-se com a dimensão estrutural significaria prioridade ao investimento na infra-estrutura econômica. Portanto, objetivava o intervencionismo estatal que assegurasse o desenvolvimento econômico, o que exigiria na conjuntura de crise intensificação do controle social. Este, enfim, adequado à formulação da Escola Superior de Guerra (ESG) do “desenvolvimento com segurança”.

Destarte, verificamos, independentemente do sentido de cada um dos “pólos” à definição da noção de desenvolvimento, a intensificação da subordinação do mundo da economia ante a conjuntura política. Similarmente, o mundo da economia como fato, realidade social, e a sua vinculação às lutas próprias do campo político, encontrou matriz homóloga nas percepções e razões de agir dos cinemanovistas. Neste sentido, a incerteza quanto à conjuntura implicaria orientação da atividade cinematográfica por princípios econômicos. Com efeito, Carlos Diegues, questionado por um jornalista sobre qual seria o destino dos integrantes do Cinema Novo depois do 1º de abril, respondeu que a pergunta deveria ser feita “*aos homens que estão no poder*” e não aos cineastas, que se dispunham a “*continuar a fazer os filmes*”, a despeito de quem estivesse no poder [“*o que eles vão fazer conosco é um problema deles*”] (DAHL; DIEGUES; NEVES, 1965, p. 238). Isto é, a manutenção da atividade laboral, econômica, em submissão ao definido pela política após a ruptura institucional.

Não que os cinemanovistas não tivessem preocupações com relação ao seu futuro político. Porém, para expressá-las, contavam apenas com o espaço internacional.

Na Rasegna genovesa de 1965, os críticos estrangeiros, entre os quais se destacava Louis Marcorelles, combinavam a elas a preocupação com relação ao futuro cultural e econômico do cinema brasileiro. Com relação ao enfoque econômico, por um lado, Gustavo Dahl apresentou uma tese, com o apoio de todos os cinemanovistas presentes no evento, enfatizando expectativas pessimistas acerca da economia cinematográfica do pós-golpe. Por outro, no que se reporta à preocupação de Marcorelles, observamos que argumentos elaborados com base em noções propriamente culturais serviriam para justificar uma acomodação política.

Neste sentido, especialmente na caracterização de Diegues, o golpe teria correspondido a momento em que o cinema brasileiro “se aprofundava”, deslocando-se de uma proposta de intervencionismo social, de uma “crônica paternalista” da sociedade brasileira, para uma “faixa antropológica” (*Vidas Secas* e “mais violentamente” *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), pela qual se resgataria a “cultura do homem brasileiro”, cujo objetivo seria um “absoluto” correspondente não mais a Deus, mas o das “divindades”, como a morte e a felicidade. O conteúdo dos filmes deixaria com isto de ser simplesmente descrição ou representação, constituindo-se como interpretação, o que implicaria o papel do diretor enquanto intelectual, que se orientaria a “*faixa que independe de evento político momentâneo, a toda uma acumulação de tradição, cultura, etc.*”,¹⁶⁵ não alterável pelo golpe. Portanto, lógicas culturais justificariam a acomodação política e a ênfase do “grupo” às preocupações de natureza econômico-financeira, já que, segundo Diegues,

Se essa política econômico-financeira levou ao caos e à falência estruturas econômicas industriais muito mais sólidas do que o cinema, que será do cinema? Esse [...] é o principal problema. [...] Policialmente, nada se pode prever; politicamente, não é um golpe de estado que vai alterar o que pensamos do Brasil; e, culturalmente, estamos numa faixa muito mais profunda para que sejamos atingidos por uma coisa eventual. O problema fundamental, portanto, está nas conseqüências econômicas do movimento de abril.¹⁶⁶

¹⁶⁵ DIEGUES, Carlos. Entrevista coletiva. DAHL; DIEGUES; NEVES et al. (1965, p. 244).

¹⁶⁶ Id.

Por conseguinte, apesar de não corresponder a um alinhamento automático ao regime, o golpe de Estado acarretou a prioridade do “grupo” às questões econômico-financeiras, verificada nas iniciativas empresariais e de acionamento de redes, a qual correspondeu de fato a um “problema tático” de adaptação à ditadura.

4.5 A adaptação ao regime como “problema tático”, a CAIC, o Banco Nacional e a DIFILM

O Padre e a Moça (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, foi duramente criticado, quando do seu lançamento, por intelectuais que, antes de iniciar seu próprio processo de autocrítica ou propor uma “frente única” de combate a um inimigo comum, a ditadura, reproduzia as lutas internas do espaço de mediação político-cultural. Andrade procurava, no entanto, relacionar à reflexão um conjunto de temas, segundo ele na aparência “alienado”, com a conjuntura brasileira pós-golpe. Admitia que o debate estético pareceria “bizantino” diante da brutalidade imediata na sociedade, e que uma “ação revolucionária”, na medida em que seu programa fosse eficiente e realmente atingisse a massa orientada a uma transformação social, seria de fato reprimida.

Não obstante, avaliava que, independentemente da repressão do regime, as “repressões já existem antes de estar em prática um programa.” Isto é, ele percebia os constrangimentos presentes nas lutas simbólicas, não só com os concorrentes e opositores, mas entre os supostos pares ou aliados em potencial. Em razão disso, a realidade exigiria a discussão de um “problema tático” que equacionasse as diferentes questões constituintes do “grupo” Cinema Novo:

Em nosso cinema, as proposições, as idéias lançadas, as tomadas de posição, são as mais variadas, às vezes até contraditórias, ou pelo menos múltiplas; e, acima de tudo, parece-me, cada vez mais livres, mais desmascaradas. Há uma espécie de liberdade total de expressão. Todos os fatores condicionantes a que já nos referimos, mesmo os limitativos, estão em nossos filmes; e também os fatores mais antigos, os convencionais, os negativos, os

ultrapassados, os reacionários. Todos esses elementos surgem com uma certa transparência nos filmes do Cinema Novo. Daí porque suscitam discussões tão esquisitas, sendo atacados por estetas da direita e da esquerda, servindo de matéria para um debate bem amplo. Isso, naturalmente, à primeira vista, parece indicar uma contradição, uma incoerência interna, do movimento do Cinema Novo. Mas, na verdade, acho que indica uma coerência maior: 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.¹⁶⁷

A reflexão de Andrade correspondia assim à justificação de uma acomodação ao regime, ao menos taticamente à época, uma vez que mesmo quando se vinculava ao “grupo” a idéia de um programa comum, na prática havia distinção, ou, no máximo, a dinamização das idéias internas dominantes, constituindo uma aparência de unidade. No entanto, justamente as características distintivas individuais lograriam viabilizar a ampliação das perspectivas, ou respostas, para uma ação pragmática que levasse em conta a existência do regime e a necessária manutenção da existência social do “grupo”. As críticas que lhe vinham sendo endereçadas desde “pólos” político-culturais em princípio antagônicos, também descortinavam a abertura ou liberdade para possíveis alianças “táticas”.

Essas podem ser sintetizadas como de dupla face, isto é, uma política e a outra econômica. Ambas com o objetivo imediato da viabilização econômico-financeira do “grupo”. Para que a primeira tivesse êxito, seria necessário dispor de algum detentor de posição de poder com acesso a determinados recursos econômicos. Para a segunda, de agentes econômicos. Destacamos, para a primeira, o papel fundamental desempenhado pelo então Governador da Guanabara, Carlos Lacerda; para a segunda, a relação com os banqueiros do Banco Nacional e a constituição da sociedade entre os realizadores que deu origem à DIFILM.

Lacerda criou, em 1963, a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC) que financiava e concedia prêmios em dinheiro para os cineastas. Era vinculada ao Banco do Estado da Guanabara, por meio do qual se constituiu uma carteira àquele

¹⁶⁷ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Depoimento a VIANY (1966, p. 265).

auxílio. O presidente do banco era Almeida Braga, casado com uma prima de Joaquim Pedro de Andrade. Em 1965, Lacerda investiu na organização do Festival do Rio de Janeiro à ocasião do quarto centenário da cidade. O evento turístico na prática pouco transcendia ao político-eleitoral, pois o governador percebia naquele momento o regime como situação provisória que transitaria para a normalidade das eleições.

Visando assim a Presidência da República, Lacerda, ao reunir em torno do evento intelectualidade não-alinhada com a direita, cujo destaque recaía justamente sobre a então recente revelação internacional do Cinema Novo, forjava, segundo Robert Benayoun (1966, p. 2) um “álibi pseudo-liberal”, que, no entanto, seria condenado haja vista o governador ter editado uma lei de apoio ao cinema “discricionária e fascista ao fundo”. Com efeito, Ruy Guerra fazia a denúncia de ser ela “exatamente a do cinema espanhol”, pela qual, de maneira “sutil e inteligente”, procurava cooptar os cineastas brasileiros.¹⁶⁸ A tentativa de cooptação ocorreria pelo processo de distribuição de prêmios em dinheiro para alguns cineastas em detrimento de outros. Além disto, de acordo com Ramos (1983, p. 32), o decreto de criação da CAIC “explicitava uma tentativa de controle ideológico bem definido para a produção, coisa até [então] inexistente [em] outros órgãos e comissões”:

A CAIC parecia procurar, numa agudização das tensões sociais, manter a produção dentro de alguns parâmetros políticos, temendo talvez o acirramento e penetração no interior do campo de cinema da luta ideológica que permeava o país. Mas os critérios se mostraram elásticos, ou a politização do cinema brasileiro não atingia níveis de difícil absorção, já que foram premiados desde um curta-metragem como *Couro de gato*, incluído no filme *Cinco vezes favela* (1962), produzido pela UNE, até *Os fuzis* (1965) de Rui Guerra, e concedido financiamento para *A grande cidade* (1966) de Carlos Diegues, filmes que podemos alinhar entre a produção mais empenhada do Cinema Novo (p. 33).

Não obstante, os integrantes do “campo” cinematográfico se deram conta dos estratagemas de Lacerda, mesmo assim se sujeitaram ao estabelecimento da relação de

¹⁶⁸ GUERRA, Ruy. Entrevista concedida a FIESCHI; NARBONI (1967, p. 54).

clientelismo, inclusive os cinemanovistas, dentre os quais Saraceni, que ao resumir a iniciativa, traiu o entusiasmo:

[Luís Carlos] Mendes [amigo de Glauber Rocha] era filho do deputado baiano João Mendes, um fazendeiro rico e amigo de Carlos Lacerda. Ajudado pelo trabalho feito por Luiz Carlos Barreto junto ao vice-governador, Rafael de Almeida Magalhães, [Luís Carlos Mendes] convenceu Lacerda a criar a [CAIC]. [Mendes] ficou sendo diretor da CAIC. [...] Com a CAIC e o Banco Nacional, estávamos feitos. Foi, de longe, a melhor ajuda governamental que o cinema brasileiro teve em toda a sua trajetória. [...] (SARACENI, 1993, p. 162).

Voz dissonante foi a de Ruy Guerra, que concordava com apenas parte do plano lacerdista, nisto ao menos em comunhão com os outros cineastas. Isto é, naquilo que se reportava à concessão de um adicional, uma percentagem, sobre a receita auferida pelos filmes. No demais, discordava da “liberalidade” de Lacerda, em prejuízo da possibilidade de elaboração de uma lei com critérios isonômicos e regras objetivas. O núcleo-duro do Cinema Novo reagiu negativamente contra a posição de Guerra:

Imediatamente então, eu tive todo mundo contra mim. O único com quem mantive contatos amistosos foi Leon Hirszman. Eu vim a ser um pouco o homem a ser abatido. O dia em que eu apresentei *Os Fuzis* em uma sessão especial, as pessoas da “esquerda pensante” do cinema e do teatro, exceção feita aos do grupo teatral de São Paulo, me atacaram violentamente. [...] O que não lhes impede de virem-me fazer grandes declarações de amor e de fidelidade, [...] e censurar “minha” atitude. [...] Cada vez que deixo o Brasil, precipitam-se a mim para perguntarem-me se eu parto de bem. Eles têm muito zelo.¹⁶⁹

Todavia, em tempo, o Banco Nacional de Minas Gerais, além da CAIC de Lacerda, vinha financiando o Cinema Novo desde o período Goulart. Seus dirigentes eram ciosos por assegurar legitimidade social e política na conjuntura de crise em que problemáticas associadas à agenda política nacional-populista do governo eram estímulo para o engajamento dos agrupamentos de esquerda. O desdobramento indefinido a esta crise acarretou a procura dos dirigentes do banco, especialmente José Luiz de Magalhães Lins, de angariarem a simpatia das elites políticas e culturais. Por conseguinte, os filmes do Cinema Novo cujo conteúdo, à época, era percebido como de

¹⁶⁹ GUERRA, Ruy. Entrevista concedida a FIESCHI; NARBONI (1967, p. 54).

esquerda, receberam o apoio do banco. Neste sentido, de acordo com Maria Sílvia Camargo,

[...] José Luiz foi, como banqueiro, uma das eminências pardas da política brasileira. A partir do governo de João Goulart, sugeria nome de ministros, indicava presidentes para empresas estatais e palpitava nos rumos da política econômica. [...] Sempre conectado com a cultura, segundo o escritor e jornalista Ruy Castro, “sem ele e seus empréstimos a perder de vista o Cinema Novo não existiria” [...] (DIEGUES, 2004, p. 32).

Por outro lado, o estreitamento de laços entre o banco e os cineastas em tela foi facilitado em virtude de que Magalhães Lins era casado com outra prima de Joaquim Pedro de Andrade. À época, o governador de Minas Gerais era Magalhães Pinto, tio de Magalhães Lins, e, na prática, o dirigente do Banco Nacional mais influente, que dava amplo suporte às iniciativas do “grupo” e suas demandas por financiamento.

Depois a gente foi vendo que não se podia continuar a pegar dinheiro em banco, se enclacar na vida. Então a gente pagou tudo. Tanto que o Banco Nacional, [...] sempre a família Magalhães Pinto declarou que do cinema nunca deixou de receber nada. E sempre foram muito boas operações, porque os cineastas demoravam muito a pagar e por isso pagavam muitos juros.¹⁷⁰

Destarte, a viabilização financeira dos cinemanovistas seria um meio para que o banco assegurasse prestígio em momento de incerteza sobre a consolidação ou manutenção no poder dos atores ou grupos políticos dominantes. A tal ponto que o advento do golpe militar, com as adesões ao movimento, chamariam a atenção de Saraceni, para a contradição com relação aos integrantes do Cinema Novo: “[...] *Lacerda e Magalhães Pinto, vejam a ironia, o líder da CAIC e o do Banco Nacional, alicerces do Cinema Novo, saíam na contra-revolução*” (SARACENI, 1993, p. 169).

Independentemente da procura por reconhecimento, em que se incluía a de algum tipo de posicionamento estratégico da família Magalhães Pinto no espaço político brasileiro, contou para o estabelecimento dessa “associação” do Banco Nacional com o Cinema Novo, mais uma vez, a rede de relações em que Glauber Rocha estava

¹⁷⁰ BARRETO, Luiz Carlos. Entrevista concedida a LINHART; MAROJA; CAETANO (<http://www.contracampo.com.br/42/entrevistabarreto.htm>).

inserido.¹⁷¹ Raimundo Wanderley, dele amigo pessoal, alto-executivo do banco e com “uma grande visão política” (p. 134), facilitou o acesso a este.¹⁷² A relação interpessoal se intensificou com o grau de parentesco de Joaquim Pedro de Andrade, que, ao início dela, ainda se encontrava na Europa estudando cinema. No regresso ao Brasil, foi indicado por seu primo, Magalhães Lins, para assumir a direção da produção de Luiz Carlos Barreto, *Garrincha, alegria do povo*.

No plano direto da economia da atividade cinematográfica, a má organização da estrutura de distribuição dos filmes, e os prejuízos dela decorrentes, estimularam a criação da distribuidora DIFILM. Glauber Rocha avaliava que as distorções presentes em tal estrutura acarretavam o aproveitamento insuficiente do mercado de São Paulo, que apresentava o problema mais agravado do que o do Rio de Janeiro. No Estado paulista *Ganga Zumba*, de Diegues, faturou apenas três milhões de cruzeiros, enquanto que no Rio, 25 milhões, entretanto não correspondendo esta cifra ao potencial de mercado e à necessidade de amortização dos investimentos. Para essa situação, fator decisivo era que os programadores de filmes atuavam estritamente no sentido de obedecer a obrigatoriedade da exibição do cinema nacional em 56 dias do ano, sem maiores preocupações quanto à maximização das receitas dos filmes brasileiros mesmo que, malgrado possíveis considerações da importância de difusão de conteúdos nacionais, tivessem evidente apelo comercial.

A DIFILM contou para a sua fundação, em 1965, com onze realizadores associados,¹⁷³ presentes na primeira fase do empreendimento que durou até 1969. Dentre eles, três possuíam ascendência sobre os demais, pela experiência profissional e de comercialização de películas: Luiz Carlos Barreto, Rivanides Faria e seu irmão

¹⁷¹ Com vínculo, à época, com José Sarney, amigo seu que lhe encomendou documentário (*Maranhão 66*) sobre a cerimônia de sua posse ao governo do Estado, em 1966.

¹⁷² Tornar-se-ia sócio de Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Zelito Viana e Walter Lima Júnior na MAPA Filmes.

¹⁷³ Joaquim Pedro de Andrade, Luís Carlos Barreto, Carlos Diegues, Marcos Faria, Rivanides Faria, Roberto Farias, Leon Hirszman, Walter Lima Júnior, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Zelito Viana.

Roberto Farias, que reivindica que a distribuidora surgiu em essência por sua inspiração, pela prática que possuía na realização de filmes orientados à maximização das receitas, e de reconhecer neste processo que, entre produtor e exibidores, estava o distribuidor, intermediário que absorvia de 20 a 30% das receitas de um filme:

Eu digo: “Bom, se nós temos que fazer filmes com nosso dinheiro, nós temos que acabar com esse intermediário, porque se aumenta a possibilidade de ressarcir os custos.” E muito discutimos sobre isso, até que fizemos a empresa. E a empresa, para você ter uma idéia, tinha três diretores-gerentes, dois assinavam os cheques: era meu irmão, eu, e o Luiz Carlos Barreto. Qualquer um desses três, em conjunto com um outro, podia assinar cheques. Então o administrador da DIFILM era meu irmão, que assinava junto com o Luiz Carlos, e eu fazia os filmes. [...] Era uma turma enorme, mas quem mandava lá...Quer dizer, eu não entraria numa distribuidora, onde eu iria colocar meus filmes, se eu não pudesse assinar cheques. Uma distribuidora que fosse arrecadadora dos recursos de bilheteria. Então havia uma preponderância grande da minha posição e a do meu irmão nesse grupo por causa da nossa experiência anterior.¹⁷⁴

Barreto, a propósito, que iniciou no cinema participando de filmes de Glauber Rocha, foi apresentado pela primeira vez a Roberto Farias por este, que o indicou para a roteirização de *O Assalto ao Trem Pagador* (1962). Portanto, mesmo orientado prioritariamente à satisfação de interesses econômicos, como os irmãos Farias, Barreto possuía forte ligação com os cinemanovistas, em especial Rocha. Os demais sócios participantes da distribuidora também possuíam preocupações comerciais. No entanto, a fim de que assegurassem legitimidade cultural, deveriam usar em seus filmes determinadas referências político-ideológicas, as quais, muitas vezes, inviabilizaram comercialmente os filmes. Sobretudo, haja vista o recrudescimento do regime, quando essas referências se transformaram em alegorias, acarretando bloqueios de comunicação com o público.

O conflito verificado nas práticas dos cinemanovistas, entre os interesses mercantis e os de natureza estética ou político-ideológica, produzia tensão no “grupo”: “*O Cacá [Diegues], por exemplo, dava entrevistas dizendo que a DIFILM precisava de*

¹⁷⁴ FARIAS, Roberto. Entrevista concedida. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2005 (ERF).

uma ideologia mais definida”.¹⁷⁵ De fato, somente Diegues não integrava o quadro societário da distribuidora. Aliás, o produtor de seus filmes, Jarbas Barbosa, convidado por Barreto e Farias para participar da DIFILM, não aceitou, por crer na sua inviabilidade financeira, doravante verificada (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 171). Diferentemente de Diegues, portanto, a maioria deles possuía, em paralelo, alguma atividade empresarial ligada ao cinema, notadamente participação societária na área da produção, distribuída em cinco companhias, base para o surgimento da DIFILM junto com os financiamentos obtidos do Banco Nacional de Minas Gerais.¹⁷⁶

A reivindicação de Diegues de uma definição ideológica da DIFILM, todavia não significava desinteresse econômico. Ao contrário, mesmo à época da instalação da distribuidora, Diegues salientava que o Cinema Novo brasileiro se diferenciava dos demais novos cinemas do mundo, uma vez que a existência deles correspondia à sua colocação – ou a de seus realizadores – à margem da indústria já estabelecida, ao passo que, no caso brasileiro, os jovens realizadores estariam a liderar o processo de industrialização ao criar a sua própria indústria: “*Os outros negam a indústria, nós construímos a nossa.*”¹⁷⁷

Com efeito, nesse momento, Diegues e os demais cinemanovistas não portavam preocupação quanto à independência ideológica naquela conjuntura. Essa dizia mais respeito ao estranhamento da crítica estrangeira, que percebia uma certa liberdade de criação mesmo com a ditadura, justificada pela inexistência de censura dos roteiros, mas dos filmes *ex post*. Tal conduta, portanto, vem a reforçar a hipótese de que os jovens realizadores, sob risco de perda da legitimidade cultural, deveriam continuar a empregar estrategicamente determinadas referências político-ideológicas, e, quando necessário, evocá-las.

¹⁷⁵ ERF.

¹⁷⁶ Raimundo Wanderley, alto executivo do banco e amigo pessoal de Glauber Rocha, foi também sócio da Mapa Filmes.

¹⁷⁷ DIEGUES, Carlos. Depoimento a MARCORELLES (1966, p. 54).

Tabela 9 – Composição societária da DIFILM no período 1965-1969

| Cineasta-sócio | Participação societária paralela ¹⁷⁸ | N = 11 |
|--------------------------|---|--------|
| Glauber Rocha | Mapa Filmes | 4 |
| Zelito Viana | | |
| Paulo César Saraceni | | |
| Walter Lima Júnior | | |
| Marcos Faria | Saga Filmes | 2 |
| Leon Hirszman | | |
| Roberto Farias | R. F. Farias Produções Cinematográficas | 2 |
| Rivanides Faria | | |
| Luiz Carlos Barreto | L.C.B Produções Cinematográficas | 1 |
| Joaquim Pedro de Andrade | Filmes do Serro | 1 |
| Carlos Diegues | - | 1 |

Do núcleo-duro do Cinema Novo, por conseguinte, ficaram de fora da criação da DIFILM, Nelson Pereira dos Santos, David Neves e Gustavo Dahl. No caso dos dois últimos, com relação a Neves, pesou o fato de ele atuar intensamente nesse período sobretudo em nível institucional (Itamaraty), para a inserção internacional do Cinema Novo; com relação a Dahl, havia a escassez de filmes realizados por ele, necessários para que participassem do empreendimento de distribuição:

O que impediu é que eu não havia feito filme. Não tinha poder nenhum. [...] Aí, digamos, no mundo do fazer cinema, eu ainda não tinha uma função, digamos, protagonística. [...] E eu talvez fosse muito intelectual, muito de esquerda, e sem ter o poder do filme para poder participar.¹⁷⁹

Glauber Rocha sintetizaria a motivação da constituição da DIFILM, redefinindo o sentido do empreendimento econômico como de “luta política”:

Ao contrário das distribuidoras habituais, que tomam um percentual para si, nossa distribuidora investe esse percentual [que] vem a ser um adiantamento para alguns filmes ou permite terminar outros [...]. De outra parte, como essa distribuidora já possui trinta filmes em circulação [...] ela mesma pode dar garantias à produção. [...] [N]a distribuidora, deixa-se toda liberdade ao realizador, não se lhe pede o assunto do filme, etc. [...]

¹⁷⁸ Dados construídos a partir de RAMOS; MIRANDA (2000, p. 170-2, passim).

¹⁷⁹ EGD.

Quando um filme não vai bem [...]. Há sempre um outro filme que, ao mesmo tempo, pode restabelecer o equilíbrio.
 [...] Mas não é só questão de trabalhar em cinema de arte uma vez que é preciso fazer frente à produção estrangeira. [...] No Brasil, é um problema muito grave e essencialmente político na medida em que a principal exportação continua a do café aos Estados Unidos. [...] Nós já denunciávamos isso, mas é um problema extremamente complexo de subserviência ao imperialismo.¹⁸⁰

Paradoxalmente, o sucesso da trilogia de filmes de Farias protagonizados pelo cantor Roberto Carlos, acarretaria o desfazimento da sociedade da DIFILM. Em decorrência dos déficits da distribuidora, Farias ressentia-se ao crer custear a companhia. A empresa se reorganizou, com a saída gradual dos primeiros sócios, passando a ser controlada na fase seguinte por Luiz Carlos Barreto. Nesse momento, surgia a Embrafilme (1969). Com efeito, o balanço de Barreto sobre a experiência da primeira fase foi de que a distribuidora foi um ensaio, de iniciativa privada, do que seria, no setor público, a Embrafilme.¹⁸¹

Antes de os cinemanovistas tentarem lograr influência, na nova fase, junto a esta empresa, o que exigiria disposição e condições para a conquista do mercado, eles continuariam, não obstante, a empregar estrategicamente noções com conotação político-ideológica. Neste sentido, Diegues justificava à crítica francesa aquilo que estaria “em jogo” para tal disposição, coincidindo com a idéia de “luta política” antecipada por Rocha, orientada à conquista “nacional” do mercado brasileiro: “*O Brasil muda muito e muito rápido, e os americanos jogam aí uma carta muito importante para eles: a do desenvolvimento com a ajuda americana. Eles esboçam substituir a palavra ‘imperialismo’ pela palavra ‘associação’*”.¹⁸²

O discurso de Diegues, com efeito, comportaria, para além da retórica antiimperialista, dois sentidos fundamentais. Um primeiro de intervenção discursiva junto ao regime pela qual o “grupo” Cinema Novo tentaria abrir caminho a espaços de

¹⁸⁰ ROCHA, Glauber. Entrevista concedida a DELAHAYE; KAST; NARBONI (1969, p. 23).

¹⁸¹ RAMOS; MIRANDA (2000, p. 172).

¹⁸² DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 50).

articulação política e de adaptação de políticas públicas que lhes beneficiasse. Um segundo, como referido, de estratégia de manutenção da credibilidade ou legitimidade junto aos segmentos sociais formadores de opinião. Como descrevemos acima, para além da possibilidade de acionarem redes que em parte asseguravam o seu pragmatismo de natureza econômico-financeira, essa capacidade de difusão de discursos com diferentes sentidos foi fundamental para que os cinemanovistas tivessem êxito para lidarem com o “problema tático” e o seu papel de cineastas intelectuais.

4.6 A tomada de posição intelectual

Os Fuzis, de Ruy Guerra, foi muito criticado por parte da intelectualidade brasileira, que o tachava de “reacionário” por supostamente ter agradado ao Exército. Na acepção de Guerra, porém, era “claramente antimilitarista”. Não obstante, o que inferimos das críticas endereçadas a Guerra, por um lado, foi o risco percebido por intelectuais da sua assimilação pelo regime. Pois, ele poderia estar servindo a um regime repudiado a fim de ter, na aparência, a carreira facilitada. Assim indo de encontro ao postulado por Diegues, para quem o cineasta enquanto intelectual deveria se “recolher” à “profundidade” da referida “faixa antropológica”, independente do espaço político.

Não obstante, por outro lado, a busca por esta “faixa” não implicaria inação. Ao contrário, a ação intelectual deveria definir-se na concepção de mundo presente nos filmes. Para tanto, de acordo com Paulo César Saraceni (1993, p. 248), o “ângulo de visão será sempre o de um realismo crítico, querendo colocar para o público os problemas brasileiros.” Este “enfoque realista” não significaria aliança com outros agrupamentos intelectuais. Ao invés disto, reforçaria a distância dos cinemanovistas com relação a outras iniciativas intelectuais ao definirem-se como engajados a despeito das adversidades:

Depois de 64, quando todos os artistas estavam em pleno desespero, nós fomos os primeiros a decidir continuar a propor à censura os nossos filmes mais políticos, e a lutar com todos os meios disponíveis (imprensa, Congresso, manifestações, pressões) por sua liberação.¹⁸³

Por conseguinte, os cineastas em tela buscaram distinguir-se criticamente das visões de mundo em concorrência, como as compartilhadas pelos integrantes do Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI) ou do CPC: “*quem apregoava os imperativos do processo histórico confundia revolução com reivindicação, estratégia com destino histórico*”.¹⁸⁴ No entanto, Glauber Rocha, criticado por seu “aristocratismo” ou “elitismo”, não deixava de reivindicar o *status* de intelectual aos cineastas. Para tanto, a problemática da legitimidade cultural se recolocava à relação entre cineastas e sociedade:

[...] não tenho mais pudores em me dizer um diretor intelectual. É crime ser intelectual em cinema? O músico, o crítico, o poeta, o pintor, o político é intelectual, não? Por que somente o cineasta tem de ser um mecânico e banir a condição de intelectual? Quem não é intelectual faz os filmes ruins. Ou todos os grandes realizadores que nós amamos não são intelectuais? Acho [...] que talvez as massas não estejam preparadas para o papel histórico que nós, os intelectuais, desejamos que ela assuma. E que inconsciente de um povo pode aceitar sem reagir a brutalidade de sua própria existência no plano da consciência? Respeitar o público é fazer mau cinema? Respeitar o cinema e sua História, aprender dos grandes mestres a evoluir & revolucionar para o moderno é crime contra o público? Onde começa o cinema e termina o público?¹⁸⁵

Nesta evocação de Rocha da importância do intelectual, constatamos, de um lado, o “povo”, alienado, e, de outro, os intelectuais, ciosos para que ele assuma seu “papel histórico”, em vão. Enfim, constatamos no intelectual dos anos 60, como nos da década de 20 ou 30, a “profunda ambivalência” com relação ao povo concreto, na qual, ante ao impasse de sua definição como “povo-nação” ou “povo-classe”, ele se deixa absorver nas “massas”, “agregados de indivíduos ainda presos a uma ‘consciência ingênua’ [...]” (PÉCAUT, 1990, p. 182). Destarte em Rocha, o povo não portava a

¹⁸³ DIEGUES, Carlos. Depoimento a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 50).

¹⁸⁴ ATG. Carta de Walter Lima Jr. para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1964. Reproduzida em ROCHA. (1997, p. 241).

¹⁸⁵ ATG. Carta de Glauber Rocha para Walter da Silveira (Ano de 1964). Reproduzida em ROCHA (1997, p. 255).

“consciência crítica”, esclarecida, para a qual Darcy Ribeiro (1983, p. 163-6 apud PÉCAUT, 1990, p. 183) asseverou ser a consciência necessária para a “revolução necessária”, que seria a “tarefa histórica” do povo brasileiro. Não obstante, a revolução subjacente à evocação de Rocha do intelectual não é a mesma de Ribeiro; é uma revolução estética. Ademais, a posição de Rocha expressava reação às pressões para a realização de filmes que facilitassem o estabelecimento de comunicação com o público, necessária, em rompimento com o freqüente hermetismo do cinema de autor.

Portanto, percebemos a superposição no discurso de Rocha do reconhecimento de sua condição de elite e da incerteza da legitimidade cultural do cinema. Esta era necessária para que lhe fosse possível reivindicar o *status* de intelectual, este também condicionado à filiação a um cinema de autor. No entanto, o distanciamento de Rocha com relação ao povo, em conjuntura política que impelia o intelectual a liderá-lo, dependeria de forjar noções culturais em termos políticos. Rocha encontrou essa possibilidade em torno da idéia de revolução. De um modo geral, ao passo que os cinemanovistas faziam apropriação dessa idéia, procurando redefini-la aos cepecistas, seus discursos traíam sua inviabilidade no espaço de relações da política e, como vemos no capítulo 6, da própria comunicação com o público.

O manifesto de Rocha “Uma Estética da Fome” (1965) é exemplo da elaboração de noções em função de interesses estéticos ou artísticos em termos políticos. Nele, Rocha associa à idéia de revolução à de violência. Para a redação, foi influenciado pelo livro *Consciência e Realidade Nacional*, do isebiano Álvaro Vieira Pinto e, especialmente, pelo livro *Os Condenados da Terra*, de Frantz Fanon, em que este aponta que a superação da dominação colonialista deveria ser pensada em termos da organização de movimentos nacionalistas concretos. Para tanto, haveria que se romper com o “quadro de alienação”, haja vista o conteúdo da colônia na verdade ser fornecido pela metrópole. A cultura naquela – inautêntica – seria um reflexo, um

subproduto da cultura metropolitana. Para a cultura autêntica, seria necessária a libertação nacional. A dominação do colonialismo, portanto, era material e, sobretudo, cultural. Daí a proposta da violência, física em Fanon, estética em Rocha (ORTIZ, 1985, p. 53). Por meio desta adaptação de parte das idéias de Fanon, assimiladas então para o cinema, a proposta oswaldiana da antropofagia, no modernismo da década de 20, viria a ser retraduzida na fase tardia do Cinema Novo (ou após o seu anunciado fim).

O papel do cineasta intelectual combinava-se perfeitamente para a dupla leitura realizada por esses realizadores para a sua produção cinematográfica: ao passo que estabelecia a investidura de sua missão como elaborador e condutor de políticas, aqui entendidas como opções ideológicas, ao mesmo tempo gerava condições para a criação estética do cinema autoral. Todavia, na medida em que o engajamento intelectual se associava à atividade política, dele se verificavam contradições a serem enfrentadas pelos cinemanovistas. Em *O Desafio* (1966), Saraceni propõe a (auto)crítica ao processo contraditório de entrada do intelectual na atividade política.

O Desafio se insere numa linha de reflexão, na qual o próprio valor em si – enquanto sistema ideológico e enquanto forma de ligação do artista com a sociedade – é colocado em questão. O intelectual é observado tal qual é [...], não como deveria sê-lo, não autoflagelado pelo pretenso fracasso de sua ação, mas revendo-a e dela extraíndo uma nova reação. O fato político, essencialmente mutativo, por sua base residir numa série de subordinações e fatores humanos, econômicos, sociais, etc., não se paralisa no tempo e no espaço delimitado por uma unidade política e militar que momentaneamente detém o poder e, através dele, espalha sua verdade, ditada por sua incapacidade de refletir sobre o momento histórico [...] (TEIXEIRA; IANNI; LIMA, 1966, p. 235).

A autocrítica desencadeada por *O Desafio* teve continuidade com *Terra em Transe* (ROCHA, 1967), *O Bravo Guerreiro* (DAHL, 1968), e *Os Herdeiros* (DIEGUES, 1969). Em certo sentido, em um “balanço” feito por Gustavo Dahl sobre a filmografia brasileira posterior a 1964, alguns anos depois da realização destes filmes, representavam a “desmistificação do que se poderia definir grosseiramente pelo termo

de ‘intelectual de esquerda’” (DAHL; ALEA; SOLANAS, 1972, p. 16), constatado em sua impotência.

Dahl definia o conteúdo desses filmes como “tipo de pessimismo ativo”. “Pessimismo” porque o debate político restaria só ao nível das elites; “ativo” porque corresponderia a não paralisação das atividades do “grupo”. Noutros termos, como acima levamos em conta, mantendo-o na sua “missão” de elaboração e condução de políticas, combinadas à estética do cinema de autor, este um intelectual enfrentando as contradições emergentes do seu engajamento político. O caráter “ativo”, no entanto, intensificaria perspectiva mais pragmática, de ativação de redes de relações mais próximas ao poder; algo que, porém, ainda não era possível nos anos 60 haja vista o recrudescimento da repressão do regime militar.

4.7 A violência do regime militar

A redução do grau de mediação entre governados e governantes, característico de uma ditadura, faz-se acompanhar da violência chancelada pelo Estado. O fechamento do regime, portanto, mesmo que comportasse a participação de setores golpistas mais ou menos moderados, mais ou menos radicais – de tipo “linha-dura”, acarretava riscos à integridade física de seus opositores, mediadores político-culturais, mesmo sendo a reação assimétrica ou desproporcional àquilo que motivou a violência, em geral idéias e opiniões, não necessariamente mobilizatórias, já que sua incidência, para o caso cinemanovista, de fato quase nada transcendia o espaço social constitutivo de elites.

Neste âmbito, do cerceamento às idéias sem que isto implicasse violência física, a repressão manifestou-se com mais frequência por meio da censura ou da proibição de exportação dos filmes, que sabidamente interditou para a exibição diversos deles. Com relação a isto, Inimá Simões (1999) realizou uma ampla pesquisa sobre a censura cinematográfica no Brasil. Levando-a em conta, concluímos que, por mais que os

censores produzissem obstáculos à atividade dos cinemanovistas acompanhados de prejuízos financeiros, a capacidade de articulação dos mesmos tornava possível reverter cortes ou interdições de filmes.

Com efeito, não raro, os cinemanovistas acionaram redes em que ocupavam posições, tanto no Brasil como no estrangeiro, que impediram ou, ao menos, mitigaram os efeitos da censura. Neste sentido, os próprios censores tinham conhecimento de quão possível era para os cineastas em tela contarem com relações pessoais para fazerem todo tipo de pressão em benefício do “grupo”. Exemplo disto foi a censura do filme de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967). Ao mesmo tempo que sabiam que a película desagradaria os integrantes do Conselho de Segurança Nacional, os censores eram cientes da aptidão de Rocha em mobilizar a opinião pública e, como mencionamos, recursos nas redes em que se inserira. Ante ao dilema, os censores optaram por agradar a cúpula militar (SIMÕES, 1999, p. 89-90). Todavia, Rocha logrou mobilizar intelectuais, integrantes de empresas jornalísticas, os organizadores do Festival de Cannes (que indicaram o filme à Palma de Ouro, recusando o filme oficialmente indicado pelo governo brasileiro), e o recém-criado Conselho Federal de Cultura, em que Rodrigo Melo Franco de Andrade era um dos membros. Em suma, por meio de diversas relações que não se restringiram a estas, o filme que seria interditado foi liberado mediante a única exigência que se desse um nome ao sacerdote inominado, o que foi prontamente atendido pelos produtores, remanescendo todo o incidente “como se houvesse sido um tropeço avulso da Censura” (p. 93).

Não obstante, não podemos considerar o regime militar como um todo monolítico e do qual se pudesse contar com condutas previsíveis dos seus integrantes. Especialmente a partir da conjuntura imediatamente posterior ao AI-5, em que se verificou o recrudescimento da repressão, constatamos a coexistência de setores moderados com de “linha-dura” atuando com plena autonomia e, sendo assim,

cometendo excessos. Por conseguinte, por mais “amparados” que fossem certos intelectuais, a expressão de suas idéias sempre lhes seriam risco de constrangimentos não tanto morais, mas físicos. De fato, os cinemanovistas não só lidaram com os riscos como efetivamente foram submetidos a violências, que, ao fim e ao cabo, acarretaram redirecionamentos nas carreiras dos cineastas.

Neste sentido, paradigmático foi o itinerário de Glauber Rocha: teve a sua vida monitorada pelo regime, mesmo a movimentação no estrangeiro, desde o golpe até a sua morte, em 1981, sendo considerado pelos militares um dos principais ativistas contra o governo ditatorial. A atenuação desse controle só ocorreria na medida em que o cineasta realizou declarações simpáticas ao governo Geisel. Entretanto, pelo Centro de Informações da Marinha (CENIMAR), foi classificado como um dos ativadores das diretivas do Partido Comunista (do qual de fato nunca fez parte) no setor cinematográfico. Naquilo que se reporta à seleção, indicação e distribuição de filmes, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) informava, sobre atividades subversivas no INC, que

O controle da Indústria cinematográfica está nas mãos dos comunistas, a quem compete a seleção, indicação e distribuição de películas, coisa de maior importância. Os executores das diretivas partidárias do PC, no setor cinematográfico são: Alex Viany, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, entre outros.¹⁸⁶

Similarmente, eram classificados como “subversivos” Carlos Diegues, Leon Hirszman, David Neves e Ruy Guerra, a despeito de recaírem as maiores responsabilidades sobre Rocha, capaz, de acordo com o CENIMAR, “como nenhum outro [de] atrair a atenção do mundo cinematográfico internacional para a nova cinematografia brasileira” (RYFF; WERNECK, 2001).

No entanto, Rocha foi preso uma única vez, junto com Joaquim Pedro de Andrade, entre outros, durante onze dias a contar de 17 de novembro de 1965. Em

¹⁸⁶ ATG. DOPS – Divisão de Informações. Data: 16 / 07 / 1970. SD / SAF nº 16846.

decorrência de sua participação em manifestação, em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, contra a I Conferência Interamericana Extraordinária, da Organização dos Estados Americanos (OEA). O regulamento da OEA justificava a manifestação, pois vedava a possibilidade de reunião em países não democráticos. Protestou-se também contra o Ato Institucional nº 2, baixado no mês anterior, que extinguiu os partidos políticos existentes.

Os manifestantes vieram a ser conhecidos como “Os Oito do Glória”,¹⁸⁷ que tiveram sua transferência para a detenção do Comando do I Exército, após serem espancados por agentes do DOPS, conduzidos para a Polícia Central, e depois para quartel da Polícia do Exército. Portavam a faixa com os dizeres “abaixo a ditadura”, exibida para Castelo Branco. Junto aos oitos presos, compunham a manifestação, dissolvida com violência pela polícia, cerca de duzentas pessoas. A rigidez da prisão variou, com o passar do tempo, da “total incomunicabilidade”, passando à troca de bilhetes censurados, *habeas corpus* negado ao quinto dia, e troca de bilhetes suspensa.

Durante a prisão, receberam o apoio de artistas e intelectuais, por meio de manifestos de solidariedade, como os de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cacilda Becker e Sérgio Porto, atingindo o ápice com a assinatura do papa.¹⁸⁸ O episódio produziu tensão entre o governo, representado pelo Ministro da Justiça com “poderes excepcionais”, Juracy Magalhães, e as Forças Armadas. Para o Ministro, os manifestantes teriam sido presos “como arruaceiros, não como intelectuais”; para “fontes militares” ouvidas pelo *Correio da Manhã*, eles seriam enquadrados no artigo 156 do Código Penal Militar, com pena de trinta dias prorrogáveis por mais vinte, segundo critério militar (ARAÚJO, 1999, p. 259-263).

¹⁸⁷ Que de início eram nove, uma vez que o poeta Thiago de Mello logrou escapar, apresentando-se depois em separado, e separadamente encarcerado: Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Mário Carneiro, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Flávio Rangel, o embaixador Jaime Azevedo Rodrigues e o deputado Márcio Moreira Alves (primo de Joaquim Pedro de Andrade).

¹⁸⁸ Cujo acesso foi assegurado por David Neves, que conhecia o cineasta Luchino Visconti, amigo do confessor do papa.

Apesar da expectativa de truculência, o general Cordeiro de Faria contatou o quartel a pedido do pintor Iberê Camargo, seu amigo pessoal, a fim de evitar tratamento violento ao grupo:

Com isso, a gente conseguiu ser tratado com uma certa humanidade. Ficamos juntos numa grande cela. Os caras estavam pedindo quatro anos e meio de cana para a gente. Tinha uns caras preparados, que davam surras lá embaixo, a noite inteira, depois levavam o cara para cima, todo quebrado. Penduravam no nosso chuveiro e mandavam a gente ver – o cara todo sangrando, sem dente, uma coisa horrorosa. Evidentemente, dava medo.¹⁸⁹

Suspeito de pertencer a uma célula comunista, Joaquim Pedro de Andrade seria preso novamente em 1969. Foi libertado por não terem sido encontradas evidências de sua ligação com outros presos. Ele ficou detido menos de 24 horas, para os quais, para a não-ampliação do período, contribuiu a pressão da delegação francesa, presente no II Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro. Robert Benayoun salientaria que afora a pressão dos franceses, que ameaçaram abandonar o festival e retornar ao seu país, contribuiu a intervenção de Moniz Viana, diretor do Festival, que contatou os canais diplomáticos favorecendo a libertação de Andrade (BENAYOUN, 1969, p. 23), mesma sorte não tendo um jornalista que foi preso com ele.¹⁹⁰

Mesma sorte também não teria Saraceni. Em um primeiro momento, por meio da leitura da *Tribuna da Imprensa*, tomou ciência que estava sendo procurado pela Polícia do Exército por integrar o “Grupo dos Cinco”, ao qual faziam parte os também cineastas, Leon Hirszman, Miguel Borges e Luís Carlos Maciel. Assustado, escondeu-se em apartamento emprestado (SARACENI, 1993, p. 172). Em um segundo momento, uma amiga dele, ao voltar do exterior, foi presa no aeroporto e, aos poucos, todos os freqüentadores do apartamento dela foram “caindo”. Após receber um telefonema, Saraceni decidiu, de início, fugir, entregando-se, depois, sendo preso e torturado:

Quando ouvem meu nome, colocam-me algemas e me dão porradas. Põem um capuz na minha cabeça, mas vejo que não vão longe. Fico perto do Santos

¹⁸⁹ CARNEIRO, Mário. Depoimento a ARAÚJO (1999, p. 262).

¹⁹⁰ Identidade não apurada.

Dumont, ouço os ruídos dos aviões que sobem e descem no aeroporto. Se fosse na Marinha, Almir [Saraceni, integrante do Cenimar],¹⁹¹ meu primo, livraria minha cara, mas deve ser a Aeronáutica. Eles sabiam com quem eu estivera na Europa, todos os exilados, e achavam que éramos terroristas que usavam drogas para fazer dinheiro e comprar armas. [...] Eles sabiam do *Desafio* – um filme subversivo, feito para jogar os estudantes na guerrilha. “Comunista de merda!” – e me davam porrada. Ouvi gritos que pareciam [da amiga], me levantei, mais porradas, fingiam dar choques elétricos, queriam saber qual era a posição do [ator] Paulo Vilaça. Eu disse que o conhecia bem, que no *Bandido da luz vermelha* ele estava genial. Mais porradas. Depois me levaram para uma sala, onde ouvi a voz de vários amigos. De madrugada, me soltaram no Aterro do Flamengo, tiraram meu capuz e me pediram uma ponta no meu filme seguinte. Sinto minhas costelas doendo. Fico sentado num banco, em grande depressão, me sentindo não só humilhado mas ofendido, sem dinheiro e vivendo num país de merda. Mulher-de-bandido, babaca, devia ter ficado em Roma, Paris ou Nova York. Eu não tinha onde morar, onde cair morto. Tinha defendido o Brasil e a alegria. Estava fodido (SARACENI, 1993, p. 290).

Esse sentimento de impotência e insegurança aumentaria. Os integrantes do Cinema Novo viviam momento de inquietude com a decretação do AI-5. Glauber Rocha percebia que o Ato o punha em perigo tanto pelo conteúdo dos seus filmes que pudesse ser considerado subversivo, quanto por suas próprias idéias ou opiniões contidas em manifestos e entrevistas. Esta percepção de Rocha era corroborada por Robert Benayoun (1969, p. 23), que relatava em *Positif* as precauções do “grupo” a fim de que se protegesse ante a proximidade das forças estatais de repressão:

Alguns haviam deixado seus domicílios, esperando sem cessar por uma prisão. Outros visavam deixar o país. Os encontros eram furtivos, nós fazíamos projeção em segredo, no interior de salas vazias, dos filmes do Cinema Novo, os quais todos, sem exceção, relatavam com uma angústia kafkiana a situação política, o arbitrário, a tortura.

Benayoun, fazendo eco à posição da crítica francesa de esquerda, a qual integrava, constatava que o segundo Festival do Rio de Janeiro havia sido preparado pelo governo brasileiro sem o Cinema Novo, e contra ele. Algo de se estranhar, uma vez que a primeira edição do Festival teria sido uma espécie de registro oficial do nascimento do movimento. No Festival, a crítica francesa de esquerda buscava diminuir a expressão ou espaços à delegação oficial do seu país ao mesmo tempo que, nessa

¹⁹¹ Noutra ocasião, a pedido de Saraceni, Almir livraria Cosme Alves Neto, Eliseu Visconti e Fernando Gabeira, entre outros. (SARACENI, 1993, p. 197).

operação, se “aliava” aos cinemanovistas para a diminuição dos espaços de seus concorrentes internos: de um lado, os realizadores do “cinema de mercado”, isto é, aquele desprovido de pretensões além de auferir lucros, e, de outro, os que vieram a ser conhecidos como “marginais”, nesse momento ainda dando seus primeiros passos para a obtenção de alguma visibilidade social.

No entanto, o recrudescimento da repressão não poderia ser neutralizado simplesmente pela solidariedade internacional. De fato, não só a atividade profissional dos cinemanovistas estava prejudicada, mas a impressão de riscos à integridade física se fazia presente. Em 1969, Carlos Diegues, resolveu partir para o exílio em Paris, em função de opiniões que emitira e da ajuda a pessoas, de maneira semelhante a Gustavo Dahl, que providenciou apartamentos para o esconderijo de integrantes do MR-8.¹⁹² Todavia, Diegues, antes de exilar-se, além de ter de depor na Censura Federal, respondeu a três IPM (Inquérito Policial Militar), um dos quais por ter ocupado o cargo de diretor da Editora Universitária da UNE:

[...] eu tive que ficar lá sob pressão deles, mas nem dá para chamar isso de prisão, diante do que aconteceu com tantas outras pessoas, muito mais vitimadas do que eu. Corri risco, porque escondi alguns amigos, tive a minha casa invadida pela polícia. Enfim, me exilei para evitar complicações maiores.¹⁹³

De fato, o episódio com Saraceni, torturado, foi exceção. O recrudescimento da repressão, retomando o que descrevemos neste capítulo, correspondeu à derrocada, ao menos temporária, de um processo político-cultural no qual se deu a socialização dos cinemanovistas e pelo qual adquiriram ou reforçaram um aprendizado político-cultural e de vinculação a redes. Para isso, teve peso a frequência a certos espaços ou círculos sociais. Deste modo, a socialização acarretou ou reforçou politização acompanhada de engajamento político e/ou cultural, que lhes abriu caminho para atuarem e disputarem

¹⁹² EGD.

¹⁹³ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a BARCELLOS (1994, p. 49).

definições de problemáticas, especialmente a definição do cinema legítimo por meio do emprego de noções políticas. Apesar das dificuldades e incertezas causadas pelo golpe de Estado, a adaptação ao regime militar foi facilitada por vínculos junto àquelas redes. Outrossim, por meio daquele acionamento, intensificaram-se as relações com o estrangeiro. Dito de outro modo, podemos assegurar que a ditadura militar serviu para que ainda fossem mais estreitados os vínculos das relações dos cinemanovistas estabelecidas com o estrangeiro, em parte porque eram percebidos como militantes de esquerda, em parte por solidariedade, ou ainda por servirem a apoiar interesses de cineastas europeus em luta pela definição do cinema legítimo. Descrevemos essas relações no capítulo que segue.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA POLÍTICA

**O Estado aos *cinemanovistas*:
inserção em redes sociais e multiposicionalidade**

Luciano Miranda Silva de Moraes Fernandes

Orientador: Prof. Dr. Odaci Luiz Coradini

Tese apresentada como requisito parcial e final para a obtenção do título de Doutor em Ciência Política no Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2008

Volume 2

5 A INTERNACIONALIZAÇÃO DO ESPAÇO DE ATUAÇÃO DOS CINEMANOVISTAS

A descrição da diversificação das modalidades de atuação dos cinemanovistas no espaço internacional, ou em função dele, é o objetivo do capítulo. A afirmação de que a internacionalização do espaço de atuação foi fundamental para o reconhecimento do “grupo” no Brasil é com frequência verificada em entrevistas, em artigos jornalísticos, e mesmo universitários, no entanto sem serem suficientes para que se apreendam as relações que a tornaram possível. O aparente paradoxo do reconhecimento interno a partir da consagração internacional não é surpreendente na medida em que temos em conta, com Sigal (1996, p. 42-3), que nas sociedades periféricas, haja vista as suas frágeis hierarquias internas de legitimação das expressões culturais, faz-se apelo a instâncias exteriores de consagração pelas quais são importados os seus critérios de valorização dos produtos culturais e dos seus produtores. Não obstante, esta compreensão não deve esmaecer a constatação de que os cinemanovistas, por outro lado, tanto se dedicaram à internacionalização em tela que, por aí, se distinguiram de outros cineastas na conjuntura sob estudo. Neste sentido, estreitaram relações interpessoais, sobretudo com críticos franceses de revistas prestigiadas; frequentaram escolas de cinema (sediadas na França, Itália, Inglaterra e Estados Unidos); participaram e foram premiados em festivais internacionais; e estabeleceram vínculos com diplomatas, que facilitariam a entrada deles na Europa.

No período anterior aos anos 60, aconteceram diferentes modalidades de internacionalização dos espaços de atuação dos cineastas brasileiros, em menor intensidade e com grau menor de reconhecimento do que a que está em tela, então dela se distinguindo. Foi importante a internacionalização pela via do Partido Comunista, para os críticos pertencentes às suas fileiras e aos aspirantes a cineasta, como Nelson Pereira dos Santos; esta modalidade seria relevante para o estabelecimento de relações com integrantes da comunidade intelectual e artística comunista, não só estrangeira, mas mesmo brasileira, em que se incluíam críticos da envergadura – e importância nessa década para os cinemanovistas – de um Louis Marcorelles.

No mesmo período, o cinema brasileiro tentava êxito na participação em festivais. Em 1953, *O Cangaceiro*, de Lima Barreto e produzido pela Vera Cruz, ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Depois disso, outro filme brasileiro só despertaria o interesse do festival em 1959 (*Cidade Ameaçada*, de Roberto Farias), só contando novamente com outra Palma de Ouro em 1962, pela película *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte. Porquanto, pelo lado comunista, se buscava primordialmente influência político-ideológica, era buscado em essência, pelo lado das primeiras experiências em festivais, algum incremento das receitas nacionais por meio do reconhecimento externo. Intensificar-se-iam as expectativas e investimentos nessas práticas por meio da nova geração de realizadores nos anos 60.

Não obstante, para além das redes configuradas, a atividade contava com relações estabelecidas entre intelectuais brasileiros e estrangeiros não necessariamente comunistas, como foi o caso de Paulo Emílio Salles Gomes, importante para a inclusão do Brasil no circuito internacional de cineclubes. Enfim, com relação à atuação do Itamaraty anterior à década de 60, integrantes do corpo diplomático brasileiro passaram a aproximar-se do cinema, desde o seu serviço externo, como se deu com o embaixador Paulo Carneiro e, desde a intervenção em assuntos de interesse cinematográfico, como

ocorreu com Almeida Salles, presidente da Cinemateca Brasileira e nomeado adido cultural em Paris. Em suma, o processo de internacionalização antecedente aos anos 60 se caracterizou, mais do que o interesse econômico imediato embora não descartado, pelo estabelecimento de vínculos que constituiriam uma rede social que seria ativada pelos cinemanovistas nos anos posteriores e que teve a sua configuração transformada.

Destarte, esta transformação viabilizaria aos produtores brasileiros, durante um determinado período, a geração de condições para que o país deixasse de ser tão-somente um importador ou um exportador muito esparsamente de filmes, para um exportador de uma produção que possuía certa regularidade, quantidade, e paulatina qualidade. Por certo, este processo acarretaria uma elevação do prestígio dos cineastas brasileiros no estrangeiro. Neste sentido, como exemplo, podemos constatar a consagração dos realizadores em tela tendo em conta a realização e defesa de um estudo sobre o Cinema Novo. Testemunhada e documentada por Glauber Rocha e Paulo César Saraceni, na Sorbonne, a banca era composta por Roland Barthes, Michel Foucault e Christian Metz (SARACENI, 1993, p. 284). Em carta para Alfredo Guevara, Glauber Rocha avaliava o fato como parâmetro do prestígio do “grupo”, atribuindo-lhe valor político que, ao passo que influenciava o engajamento “revolucionário” na França, possuía forte oposição no Brasil:

Quando os estudantes da Sorbonne apresentavam uma tese demonstrando que *Weekend*, *Prima Della Rivoluzione* e *Terra em transe* tinham sido os filmes que mais influenciaram os estudantes no movimento de Maio de 1968, a revista direitista *Fatos e Fotos* publicou a notícia em tom de denúncia política. Os poucos veículos de esquerda ainda existentes não só não noticiaram corretamente o fato como estavam publicando críticas virulentas contra *Macunaíma*, *Antônio das mortes*, *Os herdeiros*.¹⁹⁴

No entanto, as concepções em conflito no Brasil acerca dos filmes do Cinema Novo, ao invés de engendrar dúvidas sobre o seu valor ou sanções negativas, acarretaram sanções positivas e o reforço do prestígio do “grupo” na Europa. Isto serviu

¹⁹⁴ ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara (Santiago do Chile, maio de 1971). Reproduzida em ROCHA (1997, p. 407).

para protegê-lo, especialmente quando da decretação do AI-5, que, apesar de ter poupado os cineastas do mesmo grau de violência sofrido por outros intelectuais, lhes punha em risco, estimulando a iniciativa, em alguns casos, de exilarem-se; processo tido em conta por Rocha: “[...] a vida é difícil, nós somos a geração que o fascismo expulsou para o mundo, isto é muito bom, vamos curtir na festa de luz e espumas.”¹⁹⁵ Este otimismo em meio às dificuldades de sobrevivência dava-se em parte em decorrência de que, mediante uma análise distanciada da conjuntura do país, era possível uma melhor compreensão do espaço de relações de força e de sentido da política brasileira, e de que o “infortúnio” possibilitou estabelecimento de relações de interconhecimento junto a compatriotas associados com a política. Neste sentido, Leon Hirszman, que permaneceu um ano no Chile, valorizou a experiência de vida no estrangeiro:

[...] eu estava cansado e querendo compreender melhor a realidade. Porque tivemos o golpe de estado? Acreditávamos que éramos fortes... que tudo estava bem... Começou a dar uma insegurança, sobretudo com relação ao método que pensávamos dominar. Essa insegurança não era no sentido filosófico; eu não deixei de ser marxista, mas tentava entender melhor o método para ver como funcionava naquele país. Falava-se muito em método dialético... mas como era na prática?

No Chile, convivi com Paulo Alberto Monteiro de Barros [Arthur da Távola], Fernando Henrique Cardoso, Maria da Conceição Tavares, Carlos Lessa, José Serra, que também estavam refletindo mais ou menos as mesmas coisas. Tive a oportunidade de conhecer gente que depois faria um cinema chileno importante, como Miguel Littin, que era ator de televisão (HIRSZMAN, 1995, p. 32).

A compreensão do Brasil a partir de fora, buscada por Hirszman, já fora e vinha sendo buscada e encontrada no estrangeiro, sobretudo na Europa, por outros intelectuais ligados ao cinema, como o mencionado Paulo Emílio Salles Gomes, incluindo os jovens companheiros, seus contemporâneos, desde a origem do Cinema Novo:

[...] a ida para a Itália, o contato com o Paulo César [Saraceni], que é um carioca irremediável, e com Glauber [Rocha]... É aquela coisa: basta ter um baiano na vida. [...] Então na Europa, aquela coisa do Oswald de Andrade, que descobriu o Brasil na Place Vichy: o exilado se liga muito ao país. Quando eu fui para a Europa, eu levei quatro discos: um eram gravações originais do Noel Rosa; outro, do Dorival Caymmi, que na época era

¹⁹⁵ ATG. Carta de Glauber Rocha para Fabiano Canosa (Roma, 1971). Ibid., p. 418.

considerado cantor praieiro, horroroso; o *Chega de saudade*, do João Gilberto; e o *Pecado menor*, que era um do Juca Chaves.¹⁹⁶

Compreensão que remanesceria na fase de reconhecimento do movimento (“*Da Europa vou por etapas. Foi uma viagem fabulosa que serviu sobretudo para que eu conhecesse mais o Brasil.*”)¹⁹⁷ até a da sua crise (“*Minha estada na Europa me ofereceu uma certa distância com relação à minha obsessão do Brasil. Daqui o vejo em plano geral, e mais em close. Mas creio que na Europa, sou ainda mais brasileiro.*”).¹⁹⁸

A possibilidade de mobilização de certos recursos materiais e simbólicos, na adolescência e juventude, foi importante para o investimento de parte preponderante dos cineastas em tela na inserção internacional. Em síntese, caracterizou-se pelo uso diferenciado de produtos culturais europeus relacionados ao cinema (filmes, revistas, livros), que os capacitava a uma compreensão do cinema que transcendia aos conteúdos esquemáticos do cinema comercial, em especial de origem norte-americana. Tal aquisição, abordada no capítulo precedente, foi facilitada por meio da frequência a cineclubes. Dispuseram-se a produzir um cinema que, portanto, considerava firmemente o espaço internacional para a realização dos objetivos internos.

Definiram, por conseguinte, estratégias internacionais, que contaram com alianças internacionais à medida que o movimento se desenvolveu, orientadas, primordialmente, para a participação em festivais reconhecidos, o ingresso em escolas de cinema de prestígio, e o estabelecimento de relações de interconhecimento em que se destacou o estreitamento de laços com críticos de cinema europeus e com agentes da diplomacia brasileira. A tabela abaixo visa esquematizar a participação individual dos cinemanovistas neste processo, que implicou a internacionalização dos espaços de sua atuação:

¹⁹⁶ DAHL, Gustavo. Entrevista concedida em 1º dez. 2005 (EGD).

¹⁹⁷ ATG. Carta de David Neves para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1963. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 212).

¹⁹⁸ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 54).

Tabela 10 – Internacionalização dos espaços de atuação do “grupo” Cinema Novo

| | Santos | Farias ¹⁹⁹ | Andrade | Saraceni | Hirszman | Rocha | Dahl | Neves | Diegues |
|---|--------|-----------------------|---------|----------|----------|-------|------|-------|---------|
| Frequência a escolas | X | | X | X | | | X | | |
| Participação e premiação em festivais | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| Relações com integrantes do Itamaraty ²⁰⁰ | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| Participação em revistas ²⁰¹ e relações com críticos | X | | X | X | X | X | X | X | X |

O itinerário de Gustavo Dahl exemplifica a possibilidade de mobilização dos recursos acima mencionados. Leitor dos *Cahiers du cinéma* (“*nós tínhamos os Cahiers como a Bíblia.*”),²⁰² começou a frequentar a Fimoteca do MAM (depois, Cinemateca Brasileira), liderada por Paulo Emílio Salles Gomes. Por meio deste e de Rudá de Andrade, filho de Oswald de Andrade, animaria o cineclubes do Centro Dom Vital, tornando-se o seu presidente, e nele conhecendo o belga Jean-Claude Bernardet, que se tornaria importante crítico cinematográfico, pesquisador e professor de cinema no Brasil. Com o apoio de Salles Gomes, recebeu uma bolsa de estudos italiana para frequentar o Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC). A frequência a esses espaços, além do incentivo deste último, pôde contabilizar a ascendência de um tio diplomata, que vivera oito anos na Inglaterra, e de sua mãe, intelectualizada e cosmopolita:

¹⁹⁹ Participação em festivais menos frequente.

²⁰⁰ Aqui entendido não como a instituição em si, mas pelas relações estabelecidas sobretudo com membros da diplomacia brasileira.

²⁰¹ Entendidas como espaço privilegiado pelo qual se aprofundam as relações com a crítica européia, ao mesmo tempo travadas nos festivais.

²⁰² EGD.

Ela [...] trabalhou na Coordenação de Assuntos Interamericanos da Fundação Rockefeller. Gostava, e conviveu com o meio intelectual carioca, revista *Leitura*; publicou alguns poemas. Então, ela tinha uma vida, do ponto de vista material, razoavelmente modesta, mas do ponto de vista intelectual, uma vida muito rica. [...] Paulo Emílio era um brasileiro diferenciado: viveu em Paris 20 anos intermitentemente, e ele sempre me dizia que, se ele não tivesse vivido 20 anos em Paris, a cabeça dele teria sido completamente diferente. Então acontece o seguinte, eu conheci o Paulo Emílio com 40, 42 anos, dos quais vinte anos vividos em Paris. Então, se você juntar esse insumo que vinha de Montevideú, Buenos Aires, e o meio intelectual do Rio de Janeiro (o bar Vermelhinho, o Amarelinho, tudo isso), juntar com a influência de Paulo Emílio e [...] um tio, casado com uma irmã de minha mãe, chamado Jadir de Almeida Rodrigues, [...] da família Almeida Rodrigues, [...] todos ligados ao Partido Comunista, dirigindo os jornais comunistas [...]. Eu tinha 14 anos de idade, e daí, conversando com ele sobre política, ele descobriu que eu tinha um embrião de consciência política. [...] Ele era diplomata. Depois ele foi cassado do Itamaraty. [...] Foi cassado junto com o Antonio Houaiss, João Cabral de Melo Neto, e acho um cunhado dele.²⁰³

Dahl atribui a origem de suas relações com integrantes do Itamaraty dessa época. Seu “primeiro movimento” foi de querer ser diplomata. Ele nutria o “desejo de ser internacional”, por aí investindo na enunciação de expressões estrangeiras.

Francês eu aprendi sozinho, na escola, de tanto que eu gostava. Espanhol, eu aprendi por conta da minha mãe. Minha mãe também era professora. Quando ela se separou, viabilizou sua sobrevivência aprendendo inglês; 1942: inglês não era ainda a língua franca. [...] Minha mãe do Rio da Prata, Jadir diplomata vindo da Inglaterra. Comunista, mas ensinando a combinar cor da meia com a cor da gravata. Depois, Paulo Emílio vindo de Paris. E eu já era todo metido. Resultou um menino metido a internacional. [...] Tinha uma “metidice” que era citar os filmes no nome original: não era *Encouraçado Potemkin*, era *Броненосец Потёмкин* [*Bronenosets Potyomkin*], ou então a pronúncia.²⁰⁴

O gosto de Dahl pelo cinema, em especial o europeu, foi justificado em razão de que o cinema seria o meio para outros aprendizados: “Tem então um artigo do Luc Moullet que diz o seguinte: ‘Foi vendo Rossellini que eu aprendi que existia um cara chamado Matisse, foi vendo Orson Welles que eu aprendi que existia um cara chamado William Shakespeare.’ Então a cabeça cultural foi toda feita a partir de uma visão crítica do cinema.”²⁰⁵ Os esquemas de interpretação cinematográfica, com aporte significativo de capital cultural, encontrariam lugar primeiramente no ofício da crítica, para a maioria

²⁰³ EGD.

²⁰⁴ Id.

²⁰⁵ Id.

dos cinemanovistas incluindo Dahl. Este, no interior do movimento, se caracterizou por ser uma espécie de teórico e estrategista. Estratégias as quais de um modo geral, como a seguir descrevemos, definiram a inserção internacional do “grupo” Cinema Novo.

5.1 A internacionalização dos espaços de atuação como objetivo para a entrada no mercado de exibição

Walter Hugo Khoury, ao fim da década de 50, estimulava, em carta, a partida de Glauber Rocha para a Europa, o qual se propunha a realizar filmes com maior valor cultural agregado em oposição àqueles regidos puramente por princípios econômicos. Khoury comentava no texto a demanda européia pelo exotismo, também percebida por Gustavo Dahl, e empregada de um modo matizado como tática de ingresso dos cineastas brasileiros no espaço internacional:

Acho muito boa a sua idéia de partir para a Europa com as fitas debaixo do braço. Eu se pudesse faria o mesmo. Acredito que não existe ambiente aqui para o seu tipo de fita, e o pessoal, tenho certeza, nunca o compreenderia. Estão todos ávidos de fitas exóticas, sobre a “nossa realidade”, e nunca perdoarão um cultivador de cinema absoluto, nem sequer de cinema autêntico e honesto.²⁰⁶

Gustavo Dahl, com relação a isto, teria a mesma percepção. Em carta,²⁰⁷ de 1960, preocupado com a dimensão econômica da atividade cinematográfica, avaliava a complexidade do problema da rentabilidade dos filmes. Concluiu que seria “mais fácil”, nas circunstâncias em que atuavam, a “conquista” do mercado internacional, uma vez que a do mercado nacional dependeria de mudanças no “sistema de distribuição-exibição”. Dada a estruturação do sistema no Brasil, que inclusive contava com a participação das distribuidoras norte-americanas, seria muito difícil “desmontá-lo em pouco tempo”. Para Dahl, com o passar do tempo, o cinema brasileiro ocuparia posição no mercado estrangeiro. No entanto, tal mercado só poderia ser conquistado na medida

²⁰⁶ ATG. Carta de Walter Hugo Khoury para Glauber Rocha. São Paulo, 18 de julho de 1959.

²⁰⁷ ATG. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Roma, 31 de janeiro de 1960.

em que os filmes brasileiros estivessem “aproximados dos modelos internacionais de produção e de técnica.”²⁰⁸ Para tal compreensão, Dahl foi parcialmente influenciado pelas experiências do neo-realismo italiano e da filmografia do japonês Akira Kurosawa.

Seria indispensável, portanto, um “plano de batalha”,²⁰⁹ para o qual Dahl confiava na presença do diplomata Carlos Perez, no Itamaraty. No entanto, não poderia ser qualquer tipo de filme a ingressar no espaço cultural europeu. Por exemplo, não poderiam ser películas que retratassem um país em acelerada modernização e urbano, pois esta não era a percepção que os europeus detinham do Brasil. Neste sentido, a avaliação de Dahl se assemelhava à de Khoury que se referiu a avidez dos europeus por “fitas exóticas”. Avaliou também como experiência malograda o filme de Roberto Farias, *Cidade Ameaçada*, uma das “duas ou três dignas”²¹⁰ fitas produzidas ao ano naquela época. Embora tivesse qualidade excepcional que dignificaria a atividade no Brasil, comercialmente o filme foi mal recebido no exterior por exibir um país urbano, diferente das expectativas européias associadas ao Brasil acerca do exótico, da “imagem” do país percebida pelos europeus.

Enquanto que para o Brasil a fita era comercial [...], internacionalmente ela não o era. Por quê? Primeiro porque ela se coloca num nível médio que não tem força para furar o bloqueio. Os países europeus reservam para as suas próprias fitas, para a sua própria indústria, as possibilidades de colocação deste gênero de produção. Nem os americanos. [...] Segundo, porque, na verdade, a fita não corresponde á imagem que o resto do mundo tem do Brasil. Eu detesto, mas detesto o cinema exótico [...], mas objetivamente tenho que constatar que é necessário que os filmes ou se aproximam desta concepção européia do Brasil, o que se pode fazer sem cair no exotismo [...] talvez *Barravento* seja um exemplo disto, ou então que acrescentem novos domínios a esta concepção. [...] *Cidade ameaçada* propunha, como substituição à imagem habitual do Brasil, a imagem de uma paisagem cosmopolita, que os europeus tendem a associar aos Estados Unidos. [...] É por tudo isto que estou convencido que o caminho a ser seguido pelo cinema brasileiro é muito mais artesanal que industrial. [...]²¹¹

²⁰⁸ Depoimento de Gustavo Dahl a MARCORELLES (1966, p. 54).

²⁰⁹ ATG. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Roma, 31 de janeiro de 1960.

²¹⁰ *Ibid.*, id.

²¹¹ *Ibid.*, id.

Em síntese, associada a essa avaliação, a conquista do mercado interno dependeria da conquista do externo primeiramente pela via, sobretudo, dos festivais. Haveria, portanto, de adaptar-se os conteúdos dos filmes à percepção que os europeus tinham do que seria o Brasil. Produzir-se-ia determinado tipo de conteúdo que não eliminasse a proposta de um novo cinema, no sentido formal, mas que fosse viável para a sua exibição no mercado europeu.

Porém, para Dahl, a aproximação às expectativas dos europeus não significava “desenhar-se sob medida um cinema para o consumo europeu.”²¹² Em combinação, para os integrantes do Cinema Novo, era importante a “interlocução” com a intelectualidade européia, realizando uma “dupla operação” de modernizar o cinema brasileiro com a importação da Nouvelle Vague francesa, e a gerar condições para a tentativa de inserção do cinema brasileiro dentro dos vários cinemas jovens que estavam se fazendo na época. Isso implicava a participação em festivais e a “ação pessoal”: “*O primeiro artigo sobre a Nouvelle Vague no Brasil quem escreveu fui eu, no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo. As primeiras teorizações sobre cinema novo, o Glauber fazia de um lado, e eu fazia algumas*”.²¹³

Com relação à “ação pessoal” da qual Dahl faz referência, em virtude das expectativas geradas com a realização de *Barravento*, Rocha, notadamente, investiu, a despeito dos contatos e da interação européia, no estreitamento de suas relações com Cuba, trocando diversas correspondências com Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC), que publicava a revista *Cine Cubano*:

Gostaria de escrever para *Cine Cubano* um artigo sobre o cinema brasileiro e seus problemas. Desta maneira, enquanto divulgamos no Brasil sobre o cinema de Cuba, os senhores divulgariam sobre o nosso cinema. Caso seja de vosso interesse, espero que me escreva autorizando a remessa do artigo. No Brasil já está surgindo interesse para vosso cinema, esperemos que no futuro

²¹² EGD.

²¹³ Id.

possamos rodar uma co-produção que una nossos povos nos mesmos ideais de justiça e liberdade.²¹⁴

Esta relação com os cubanos viria a ser especialmente importante em função de que iniciaria um processo de aproximação com aquele país, que culminaria em nele viver, a convite, por determinado tempo. Essa vivência, cotejada com experiência de vida ao fim da década de 60 e início dos anos 70 em Nova York, fê-lo matizar suas idealizações sobre a “revolução” e o capitalismo norte-americano: de um lado o “liberalismo” norte-americano; de outro, o regime fechado de Cuba.

A mudança de expectativas com relação ao sistema de um e de outro país, viria a ser importante para a mudança de posição no Brasil, combinada a outros fatores – como a ação de convencimento levada a cabo por outros cinemanovistas – que engendraram a aproximação de Rocha aos militares brasileiros na década de 70. Por outro lado, a relação com Cuba correspondeu ao início de uma relação com realizadores de países latino-americanos, pela qual Rocha tencionou a articulação com os mesmos para uma ação conjunta.²¹⁵ Todavia, mesmo para as jovens cinematografias vizinhas, o espaço europeu para suas inserções e investimentos seria o principal.

Os cinemanovistas avaliaram a “crise”, entendida como esgotamento, do modelo do cinema de estúdio (“Studio System”) norte-americano, e que o cinema francês, principal referência, lograva, com o cinema de autor, apoio estatal.²¹⁶ O mesmo se daria com as cinematografias latino-americanas, com relação as quais o Brasil possuía, no juízo deles, vantagens comparativas (“Diante dos casos extremos de Cuba (regime estatal) e da Argentina (excesso legislativo, e total inconsciência), o Brasil é o país que começa a se sobressair no mundo com um cinema digno de competir

²¹⁴ ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara, Salvador, Bahia, 3 de março de 1961. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 140).

²¹⁵ ATG. Carta de Glauber Rocha para Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. 13 de junho de 1961. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 157).

²¹⁶ Para uma compreensão da gradual participação do Estado francês ao fomento do “cinema de autor”, cf. POLO (2003, p. 123-149); LEVERATTO (2003, p. 17-50).

comercialmente.”).²¹⁷ Não obstante, a fim de que essas vantagens comparativas fossem concretizadas para o cinema brasileiro, os realizadores brasileiros deveriam compreender a transformação estrutural no campo cinematográfico internacional em relação com o nacional. Neste sentido, Saraceni, ao ponderar sobre a importância da adoção de um “método” comum de trabalho, apontava os principais exemplos que deveriam ser levados em conta: “A lei Argentina é completamente aberta para o lado cultural-artístico – e o cinema mundial não é mais o cinema indústria, mudou na França. Vai mudar na Itália, nos EUA os filmes independentes são geniais. O negócio não é fazer fita à la Khoury e Biáfora e perder dinheiro.”²¹⁸ Consideram-se aqui, por conseguinte, não só as mudanças no espaço internacional, mas as posições no nacional, em que, nesse momento, ainda têm peso esquemas de apreciação de um tipo de produção industrializante tal como o proposto pela Vera Cruz.

Não obstante, os cinemanovistas, que “teorizavam” sobre cinema desde o fim da década de 50, chegaram ao início dos anos 60 dispostos à inserção em espaços de atuação internacional com legitimidade, sem possuírem filmes para tanto. Sua tentativa de inserção era baseada na “idéia”. O primeiro trabalho de repercussão internacional do grupo, e mesmo nacional, seria co-dirigido por Paulo César Saraceni com Mário Carneiro, em 1959: o curta-metragem *Arraial do Cabo*, (re)conhecido em 1960 ao ser premiado no II Certame de Cinema Documentário de Bilbao, Espanha. Dos longas-metragens, o primeiro foi o de Glauber Rocha, que teve premiado o seu *Barravento* (1960-61), no Festival de Karlovy Vary, Tchecoslováquia, em 1962.

O “grupo” lançava-se ao espaço internacional, portanto, sem uma filmografia consistente. Dahl recorda-se de Joaquim Pedro de Andrade, dizendo “‘Eu sou

²¹⁷ ATG. Carta de David Neves para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1963. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 213).

²¹⁸ ATG. Carta de Paulo César Saraceni para Glauber Rocha, 26 de maio de 1961. Reproduzida em ROCHA. *Ibid.*, p. 156.

produtor'...E só tinha produzido [o curta-metragem] *Couro de gato*.”²¹⁹ Da sua parte, Dahl viria à lembrança de Saraceni: “Os críticos perguntaram pelos filmes e Gustavo respondeu: ‘Serão feitos ainda’. Um grande discurso profético” (SARACENI, 1993, p. 108). Não obstante, Dahl esclarece que o objetivo de conciliar a produção brasileira à demanda européia, não consistia em formatar um conteúdo para a Europa, mas ter um “diálogo paralelo” com o pensamento europeu.²²⁰

As táticas dos cinemanovistas foram empregadas, sob influência ou inspiração deles, por outros realizadores jovens na Europa. O cinema italiano que havia sido, antes da Nouvelle Vague, uma referência com o seu neo-realismo, passou a ter noções que o definiam disputadas por uma heterodoxia de novos entrantes no campo cinematográfico da Itália. Surgiu aí uma geração de cineastas, da mesma faixa etária dos brasileiros, estabelecendo vínculos com os mesmos, em especial com Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni que estudavam cinema em Roma, no CSC. Eles reuniam-se em um café chamado “Rosati”: “A geração Rosati estava pronta para um movimento como o do Rio, ou da Bahia, ou ainda de Paris. Fizemos as reuniões, iguais às da casa de Joaquim Pedro, na rua Nascimento e Silva, em Ipanema. Em Roma, foi na Via Marco Valerio Corvo” (SARACENI, 1993, p. 89). Dela faziam parte Bernardo Bertolucci, Guido Cosulich, Marco Bellochio e Pier Paolo Pasolini, entre outros.

A publicação de um artigo de Louis Marcorelles pelos *Cahiers du Cinéma*, em 1963, definindo o “grupo” como dos melhores cineastas do mundo, “em potência”, ratificou a crença de que ele seria o único em condições de “penetrar” na Europa. Para tanto, seria necessária, na prática, a operacionalização da participação em festivais, contando ou não com o apoio do Itamaraty, e a venda dos filmes “em bloco ou separado”, fazendo de Paris uma “central do cinema novo”, para que se abrisse uma “frente mundial”. A intensificação da necessidade de operacionalização também se dava

²¹⁹ EGD.

²²⁰ Id.

em decorrência da retomada, no próximo Festival de Sestri Levante, do debate sobre uma associação de cineastas independentes, que consistiria fundamentalmente na associação dos latino-americanos atuando na Europa. O risco de esvaziamento retórico da associação, acompanhado das crises dos cinemas argentino e mexicano, impeliu os brasileiros à ação isolada, antes da constituição formal da mesma, a fim de não virem a ser acusados de “sabotagem”, e caso se a viabilizasse, “dominar o tal bureau em Paris”, pois ele teria que se “juntar” necessariamente aos cinemanovistas.²²¹

Ademais, o artigo de Marcorelles reforçava a posição do “grupo” Cinema Novo em contraposição a da crítica brasileira, encabeçada por Ely Azeredo, que o atacava: “*Gustavo me escreveu sobre o Cahiers e isto é ótimo: justamente eu e você que Eli [sic] esculhambou! Com que cara ele vai ficar?*”.²²² Em paralelo, o apoio estrangeiro ao “grupo” teria como contrapartida a contribuição dos brasileiros nas lutas simbólicas internas ao espaço de relações do cinema francês. O conteúdo simbólico associado ao “grupo”, por outro lado, deveria redefinir o sentido de cinema brasileiro, meio para a sua sobrevivência material. Para tanto, junto às vendas, seria necessária a aproximação ou ocupação de postos-chave em instituições estatais, notadamente no Itamaraty, em um primeiro momento, para então se empreender a reestruturação do mercado e da política cinematográfica brasileiros:

[...] é preciso que só saia do Brasil ‘cinema novo’ para que as pessoas fora e dentro se convençam que cinema brasileiro = cinema novo. Não se pode descuidar, temos que partir para o **controle total da comissão do Itamaraty**. [...] Mas o que é importante é que a ação seja coordenada, que cada um aproveite dos contatos dos outros: é preciso que tenha alguém na Europa, fazendo o que se fez para *Porto e Barra* para outros filmes, temos que ter um Ministério do Exterior. E depois um Ministério da Guerra, cuja função seria resolver a parada aí no Brasil. Porque a parada no exterior, além de ser aleatória, é seguramente de longo prazo. O nosso Ministério da Guerra só tem que ter uma função: a **tomada do poder cinematográfico** para a regulamentação da distribuição, dos financiamentos e de uma eventual premiação.²²³

²²¹ ATG. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Paris, 10 de março de 1963. Reproduzida em ROCHA (1993, p. 189).

²²² ATG. Carta de Glauber Rocha para Paulo César Saraceni (1963), *ibid.*, p. 191.

²²³ ATG. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Paris, 1963, *ibid.*, p. 202; grifos nossos.

Gustavo Dahl prescrevia para Rocha a sua intervenção para vedar a possibilidade de ser indicado outro filme para festivais que não os do Cinema Novo. Especificamente para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, caso a ação não funcionasse junto ao Itamaraty, eles se aliariam a Christiane de Rochefort, ligada ao Festival de Cannes, que garantiria a participação do filme. Um primeiro balanço acerca da tentativa de inserção européia do Cinema Novo e suas conseqüências principais descreveu as conclusões dos cinemanovistas com relação a esse processo que, para eles e em síntese, foram o conhecimento europeu da cinematografia brasileira – e “não mais fenômenos isolados de cultura” – e o “levantamento” do que foi feito pelo “grupo” até aí e dos seus objetivos vindouros,²²⁴ em que se incluem a “economia do cinema brasileiro”. Buscou-se, portanto, uma definição de conjunto, de grupo, para as obras, e não de manifestação individual pelo que era condenado Khoury.

Não obstante, uma vez que o Cinema Novo se propusera a uma comunicação com os integrantes do espaço internacional, Marcorelles apontou que os únicos filmes brasileiros “prontos” para uma “comunicação” com o público mundial seriam *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. Com efeito, os filmes apresentavam bloqueios de comunicação pelos quais se limitavam as possibilidades, segundo os cinemanovistas, da “solidez” da linguagem que lograsse a comunicação com diferentes públicos. Reconhecida a deficiência, “[...] começou um debate no qual se colocou o problema de o cineasta brasileiro ter de optar ou pelo público mundial ou pelo público brasileiro, pois haveria diferenças de linguagem em função do endereço que desse a seus filmes.”²²⁵

Tal constatação induziu os cinemanovistas a avaliarem mais detidamente a crítica européia. Ao passo que a atuação na Europa era estratégica para os brasileiros, os

²²⁴ DIEGUES, Carlos. Depoimento em DAHL; DIEGUES; NEVES et al. (1965, p. 230).

²²⁵ DAHL, Gustavo. Depoimento. Ibid., p. 240.

mesmos percebiam uma “má-vontade” dos críticos daquele continente para com filmes formalmente “inquietos”, “instáveis”. O reconhecimento, no entanto, de um valor cultural aos filmes brasileiros, deveria implicar a sua contrapartida econômica: “[...] a partir do momento em que há uma certa maioria intelectual, encontrar o equivalente econômico dessa maioria é um dos problemas com os quais nós nos estamos defrontando.”²²⁶ A constatação implicaria levar em conta a orientação das práticas afim a princípios econômicos. Dito de outro modo, os cinemanovistas, em caso de fracasso na sua inserção européia, corriam o risco de fazer esmaecer nos filmes a concepção de vanguarda cultural, ou seja, o que os diferenciava da maioria dos demais participantes do “campo” cinematográfico brasileiro:

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.²²⁷

Por outro lado, a diferenciação dos conteúdos do Cinema Novo trazia consigo a problemática da política. Esta estaria associada à idéia de “revolução”. Em verdade, uma revolução estética de transição às revoluções do Terceiro Mundo (seja pela emancipação do jugo imperialista – Cuba – ou colonial – Argélia, etc. –, ou ainda, da crença comunista anterior à invasão da Hungria em 1956) e do Primeiro Mundo em crise. A crítica européia fez uso da dimensão temática brasileira, sobretudo os jovens com pretensão à realização de filmes, de acordo com objetivos políticos.

Marco Bellochio, que se tornaria cineasta reconhecido internacionalmente, como mencionado, relacionou o Cinema Novo a tais objetivos. Para Bellochio, o cinema deveria “ser político”, sobretudo no Brasil enquanto país subdesenvolvido. Destarte, a

²²⁶ DAHL, Gustavo. Depoimento. *Ibid.*, id.

²²⁷ Id.

serventia dele adviria de sua capacidade de transformação da realidade que lhe deu origem, o que implicaria a necessidade de definição do “cinema político”:

Um cinema político é um cinema que interpreta uma realidade de classe com uma objetividade absoluta, a fim de provocá-la, e isso, ao descartar dessa realidade todos os aspectos que não se referem a uma condição social, mas permanecem irremediavelmente particulares, em um estilo que favorece uma compreensão universal e que, ao mesmo tempo, livra essa interpretação do simples didatismo (BELLOCHIO, 1966, p. 43).

Bellochio, ao tomar como referência o Cinema Novo, demarcava suas distâncias com relação ao movimento cinematográfico mais célebre do seu país, o neo-realismo. Portanto, deveria minimizar sua importância revolucionária. Ao passo que o neo-realismo teria exprimido uma revolução “já terminada quanto a sua fase crucial e vital”, o Cinema Novo seria mais importante na medida em que estaria capacitado, de fato, a promover uma revolução. Paradoxalmente, ao passo que o neo-realismo, para sobreviver, libertou-se das estruturas industriais preexistentes, “a fim de destruir seu perfil comercial”, o Cinema Novo procurava lançar as bases de uma indústria brasileira inexistente. No paralelo traçado entre uma e outra cinematografia, o então jovem cineasta italiano realizava sua chamada à ordem aos seus companheiros brasileiros, a fim de que esses não perdessem o compasso temático, de agregado cultural e – para os europeus – sobretudo político, o que lhes acarretaria o afastamento, por exemplo, de algum “tom melodramático”.

Com o amadurecimento do Cinema Novo e o “problema tático” emergente dessa conjuntura, as chamadas à ordem teriam origem desde os cineastas brasileiros. No entanto, nestas, percebemos o objetivo de recomposição de interesses que, por meio dos quais, brasileiros e europeus estreitavam laços. Rocha advertia, para os seus representantes, que os espaços consagrados do cinema francês, como o dos *Cahiers du cinéma*,²²⁸ originavam de modo involuntário um “tipo de academismo”, pelo qual se

²²⁸ Ladeado ao da Cinémathèque Française e do Festival de Cannes.

mitificaria os produtos neles circulantes, alienando os jovens consumidores, algo em contradição visto que “a revista não é acadêmica”.²²⁹

Rocha apelaria, portanto, à responsabilidade da mesma e à necessidade dela ser “mais didática”. Aqui existem outros interesses além daquele de tornar o conteúdo da publicação mais acessível aos jovens realizadores:

primeiro, sem risco à perda da legitimidade internacional, aos cinemanovistas seria lícito renovar a linguagem de seus filmes, muito calcada numa expectativa européia, percebida desde ao menos 1960. Esta estava associada à idéia de “revolução”, beneficiada, em um primeiro momento, na medida em que se aprofundava a crise política ao fim do governo de João Goulart e o golpe de Estado. A crise política teria sobrevida com o recrudescimento da repressão, que induziu à elaboração nos filmes de linguagem alegórica e hermética para o público de não-iniciados (linguagem correspondente ao hermetismo dos *Cahiers du cinéma* aos também “não-iniciados”). Disto, na proposta, Rocha postularia “abrir caminho” à “anuência” dos franceses para a substituição da idéia de “revolução” para a de “comunicação”, debate que se reproduzia entre os cineastas no Brasil;

segundo, que tal “comunicação”, de início definida como “didatismo”, constituísse posição correspondente pela crítica dos *Cahiers du cinéma*. Dito de outro modo, tudo se passa como se Rocha propusesse, ao reivindicar um didatismo da revista, a assimilação do “didatismo” – ou da “comunicação” – por vir nos filmes brasileiros,²³⁰ isto é, a aliança – ou tolerância – em torno desta concepção por meio dos métodos que cada “grupo” dispunha, que se valiam, de um lado, do veículo da revista, e do outro, dos filmes;

²²⁹ ROCHA, Glauber. Entrevista a DELAHAYE; KAST; NARBONI (1969, p. 38).

²³⁰ Apesar de que, aparentemente, Rocha mais falasse em favor de interesses dos demais cinemanovistas, do que, de modo efetivo, veio a ser constatado em sua prática cinematográfica, que nada ou pouco se ateu às mudanças no conteúdo e na forma dos filmes realizados desde o desencadeamento da discussão acerca da problemática da comunicação, abordada no próximo capítulo.

terceiro, que viessem a aceitar a transformação na linguagem dos filmes dos cinemanovistas, o que implicaria “comunicação” a fim de que se viabilizassem armas para combater a heterodoxia do “cinema marginal” (Cf. RAMOS, 1987a). Ou seja, ao passo que, no momento do seu surgimento, o Cinema Novo se constituía como pólo heterodoxo com relação, por exemplo, ao cinema “acadêmico” de Walter Hugo Khoury,²³¹ de um lado, ou de Anselmo Duarte, de outro, agora – legitimado – se constituía como nova ortodoxia. Portanto, passava a ter a oposição dos novos entrantes no espaço de relações de força e de sentido da produção cinematográfica brasileira.

O novo pólo heterodoxo, encabeçado por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, lograva, simultaneamente, combinar renovação da linguagem com a comunicação – em comparação aos cinemanovistas – com o público (antes do aprofundamento da repressão no governo Médici e o exílio dos “marginais”). Assim, uma aliança Cinema Novo-*Cahiers du cinéma* corresponderia à comunhão de interesses em torno de uma concepção de didatismo, isto é, uma aliança didatismo-didatismo.

Vocês fazem uma crítica muito avançada, muito moderna, mas algumas de suas referências e sua terminologia crítica não estão acessíveis a cineastas que já não estejam informados. Isso pode estar na origem de uma confusão muito grave. Como a revista é um instrumento de trabalho em todos os níveis nos meios de cinema, seria preciso que ela se dirigisse a todos. A filosofia crítica da revista é perfeita mas é o nível de leitura que vem a ser às vezes muito especializado. Só alguns cineastas podem compreender. Os que não captam são conduzidos nos filmes que realizam a coisas que vocês não têm consciência. Hoje o objetivo dos cineastas jovens e pobres é ganhar um prêmio em Cannes, um contrato em Hollywood e uma boa crítica nos “Cahiers du Cinéma”.²³²

Sinteticamente, Rocha vislumbrava a legitimidade cultural, e por aí internacional, por meio de recomposição de interesses em torno da definição e dos usos de conceitos determinados e especificados para cada espaço cultural. Com relação aos

²³¹ Não obstante, este cineasta sendo mais denunciado por “subjetivismo”. Cf. ROCHA (1963).

²³² ROCHA, Glauber. Entrevista a DELAHAYE; KAST; NARBONI (1969, p. 38).

interesses, os cinemanovistas, primeiramente, subordinaram-se²³³ às expectativas européias (“exotismo-exotismo”).

Em seguida, participaram de consenso ou equilíbrio (“revolução-revolução”) pelas necessidades internas dos brasileiros, bem como as dos franceses, uma vez que a dominante cultural da revolução impelia, por um lado, os integrantes dos *Cahiers* a fazer uso do conceito numa perspectiva da linguagem autoral e, por outro, os de *Positif* a fazer uso dele ao cinema como instrumento propriamente à ação política.

Enfim, seria conveniente para os franceses a aceitação do “didatismo” proposto pelos brasileiros, haja vista a França ter ingressado numa crise, sobretudo após os acontecimentos do Maio de 1968, que acarretou apelos das autoridades pela moderação do tom dos discursos das elites intelectuais daquele país. Ou seja, para intelectuais moderados, a conveniência do “didatismo”. Neste sentido, o uso da noção propunha definição oposta àquela de Brecht – que tanto influenciara Rocha –, do didatismo orientado à conscientização (revolucionária) das massas.

Por outro lado, tornou-se mais evidente, no discurso de Carlos Diegues, a ênfase à necessidade de mudança de orientação da atividade produtiva definidora das relações dos brasileiros com os europeus, pela qual fosse possível a viabilidade – econômica – da produção do Cinema Novo:

Eu repito o que já disse em Pesaro: a América Latina não pode ser um imenso Coliseu onde os novos cristãos revolucionários são devorados pelos leões do imperialismo enquanto que o público ocidental lhes atira amendoadas e lhes mostra os modos mais dignos de serem comidos. Nós queremos a solidariedade internacional, mas não temos necessidade de voyeurismo revolucionário.²³⁴

²³³ A incorporação da idéia de exotismo implicava redefinições ao que poderia corresponder exatamente tal noção, a fim de que se dirimisse os possíveis efeitos da subordinação dos brasileiros às expectativas européias. Neste sentido, Gustavo Dahl, nos dias de hoje, não necessariamente concebe a idéia de exotismo como aqui é colocado. Não obstante, na medida em que houve antecipação de expectativas à demanda externa, avaliamos que, de fato, independentemente dos sentidos que lhe foram atribuídos, existiu tal subordinação.

²³⁴ Texto escrito em resposta a uma série de perguntas colocadas por Michel Ciment (Paris, fevereiro de 1970, onde Diegues se encontrava exilado). DIEGUES (1970, p. 44).

Para justificarem interesses mercantis, e os discursos que os sustentariam, contariam com o exemplo de experiências de sucesso, notadamente de *Macunaíma* (1969), que contou com público de dois milhões de espectadores nas salas de cinema. Por conseguinte, o balanço das estratégias internacionais do Cinema Novo, cuja elaboração teve início com Gustavo Dahl, foi realizado pelo mesmo: “Quando Godard – queira-se ou não, o último inovador da linguagem cinematográfica – pára seu filme *Vent de l’Est* e pede a um diretor brasileiro que indique os caminhos que o cinema futuro deve trilhar, rende justo preito ao esforço de toda uma geração e consagra o ingresso do Brasil no Clube das Nações...cinematográficas” (DAHL, 1972, p. 51-52). Nesta constatação, enfim, Dahl induzia ao entendimento, em publicação de instituição estatal (INC), que a consagração internacional do Cinema Novo deveria ter como correspondência o reconhecimento da legitimidade do mesmo no país e, portanto, da inexorabilidade do apoio estatal à manutenção e continuidade do seu “projeto” de cinema brasileiro. Destarte, o reconhecimento nacional também seria o resultado de uma série de operações de produção simbólica, pelas quais foram elaboradas problemáticas e opiniões, cujo interesse foi em parte o empreendimento da internacionalização dos espaços de atuação, como descrevemos acima. Desses, as escolas de cinema foram consideradas no tópico seguinte.

5.2 A escolarização em instituições cinematográficas no exterior

Para uma geração de realizadores “teóricos”, a apropriação técnica se fazia necessária. No Brasil, para tentar suprir a sua deficiência, aproximavam-se ora de profissionais, ora de livros técnicos, como o *Tratado da realização cinematográfica*, de Leon Kulechov, lido pelos cinemanovistas, especialmente Leon Hirszman, e por estudantes da FNFfi. No entanto, tal aprendizado era insuficiente. O mais apropriado seria cursar uma escola de cinema, o que à época, no Brasil, era algo impossível, já que

o país não possuía escolas dessa natureza. De fato, na virada da década de 50 para a de 60, a grande referência de nível superior para os jovens que desejavam seguir a carreira cinematográfica se vislumbrava no estrangeiro. O Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC),²³⁵ de Paris, e o Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC), de Roma, eram as mais prestigiadas. Com efeito, os jovens realizadores brasileiros buscavam nelas essencialmente prestígio e diplomas cujo valor – para ingresso na profissão – era incerto aos aspirantes a cineasta, pois a maioria dos profissionais que trabalhava no Brasil aprendeu o ofício por meio da atividade prática.

Do núcleo-duro do Cinema Novo, freqüentaram escolas de cinema no exterior Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, e Joaquim Pedro de Andrade, este mais que os outros com preocupações de incorporação de uma determinada competência técnica. Além destes, Nelson Pereira dos Santos estabeleceu um tipo de relação menos intensa – com o IDHEC – que contou com o apoio do Partido Comunista para o seu ingresso na Europa.

Mais do que pelos conhecimentos teóricos e próprios ao ofício cinematográfico, as escolas de cinema foram importantes para o estabelecimento de relações de amizade com críticos e jovens cineastas que, não muito tempo depois de terem conhecido os brasileiros, foram reconhecidos mundialmente por seu trabalho.

Antes deles, outros brasileiros buscaram nessas escolas meio para qualificação profissional. Estes, em medida significativa, possuíam algum tipo de relação com os futuros cinemanovistas. Entre meados dos anos 40 e 50, por exemplo, cursaram o IDHEC Moysés Gurovitz e Bartolomeu de Andrade; e, ainda, os irmãos José Renato e Geraldo Santos Pereira, sócios de Joaquim Pedro de Andrade na Saga Filmes. Em 1957, Paulo César Saraceni, muito antes de sua partida para a Europa, trabalhava com

²³⁵ GIMELLO-MESPLOMB (2003, p. 121): “[...] o IDHEC [...], uma iniciativa privada de interesse público, dependente quando da Liberação da Direção Geral da Cinematografia (antes de ser colocado sob a tutela do Ministério da Cultura) [tinha] a dupla missão [que] consiste em formar novos técnicos e a promover a sétima arte.”

Joaquim Pedro de Andrade na mesma empresa, aí conhecendo Sérgio Montagna, que cursara o IDHEC, e Gérson Tavares, que fez o CSC (SARACENI, 1993, p. 28). Também em Roma estudou cinema Trigueirinho Neto, influente mais tarde junto aos cinemanovistas, com Carlos Alberto Souza Barros e César Nêmoló.²³⁶ Em época próxima, Ruy Guerra, emigrado de Moçambique, cursaria o IDHEC entre 1952 e 1954. Neste instituto, o ambiente de integração entre estudantes de diversos países – verificado também no CSC – possibilitou o estreitamento de vínculos entre cineastas, que mesmo se conservam nos dias atuais, como relata Rodolfo Nanni:

O IDHEC tem publicado a cada dez anos o livro *Les Anciens Élèves de L'IDHEC* (Os antigos alunos do IDHEC). O instituto tem procurado manter, na medida possível, contato com todos os ex-alunos, atualizando seus endereços e currículos profissionais. Foi por intermédio desse livro que reencontrei diversos ex-colegas há poucos anos atrás.

Havia ido visitar a FEMIS, atual nome do IDHEC. [...] Por coincidência, estava justamente saindo uma nova edição atualizada do livro dos antigos alunos. No mesmo dia comecei a telefonar aos velhos colegas franceses. Nunca mais tínhamos nos comunicado, há mais de 40 anos. Eu me lembrava deles e todos se lembravam de mim.

Organizamos um grande jantar, foi uma festa! Eles mesmos disseram: “*Precisou você vir do Brasil para nós nos reencontrarmos*”. Um momento de rara camaradagem (BARBOSA, 2004, p. 69-70).

A propósito, de volta ao Brasil após o aprendizado no IDHEC, Nanni trabalhou nos anos 50 com Alex Viary e o cinemanovista Nelson Pereira dos Santos. Também interagindo com cinemanovista, Eros Martin Gonçalves, contemporâneo de Nanni no IDHEC, foi professor de Glauber Rocha, muito o tendo influenciado. Aliás, Rocha, buscando compatibilizar teoria à competência técnica, tentou em vão bolsa de estudos para frequentar os cursos do IDHEC.²³⁷

Mais próximo do objetivo chegou Nelson Pereira dos Santos, que desembarcou em Paris em 1949, com uma bolsa de estudos, com o intuito de cursar o IDHEC. Não pôde se vincular ao instituto por ter chegado à França em agosto, quando as matrículas estavam encerradas, o que implicaria ter de esperar um ano, tempo que não dispunha.

²³⁶ EGD.

²³⁷ ATG. Carta de Glauber Rocha para Adalmir da Cunha Miranda. Salvador, 13 de agosto de 1957.

Então, deste mês até dezembro, circulou por esse espaço e freqüentou a Cinemathèque Française, assistindo aí filmes do realismo francês de cineastas de prestígio – que influenciaram o neo-realismo italiano e este a Nouvelle Vague –, como René Clair, Jean Vigo, Jean Renoir, Marcel Carné (EDUARDO, 2002, s.p.). Portanto, Santos, apesar de limitar-se a um estágio no IDHEC, pôde ter a experiência prática de assistir filmes consagrados.

Todavia, Paulo César Saraceni, como mencionado, efetivamente conseguiria ingressar no CSC em 1960, após ter sido aprovado nos exames, junto com outro brasileiro, Geraldo Magalhães. A importante e reconhecida realização de Saraceni do curta-metragem *Arraial do Cabo* facilitou-lhe o ingresso, além de que, “brasileiros têm cartaz de inteligente no Centro”.²³⁸ Para aí chegar, teve a concessão de bolsa por meio da Embaixada da Itália no Brasil, precedida de sua candidatura que deveria ser avalizada por cartas de recomendação de intelectuais brasileiros. Foram seis cartas, escritas por Octávio de Faria, José Sanz, Aníbal Machado, Adolfo Celi, Cirilo Júnior e Pascoal Carlos Magno (SARACENI, 1993, 49).

Como observado no capítulo anterior, especificamente para Saraceni, mais importante do que a aquisição em competência técnica, a viagem à Europa representaria incorporação tardia de um determinado tipo de capital cultural orientado às relações de força e de sentido políticos, intensificado pela leitura de autores marxistas (Lukács, Gramsci, Umberto Barbaro, Rosa Luxemburg e Brecht), e, sobretudo, o estabelecimento de relações de amizade com cineastas da mesma faixa etária sua, consagrados no futuro próximo:

Com Sandro Franchina e Bernardo Bertolucci eu passava os melhores momentos do dia, conversando e vendo filmes. Guido Cosulich, amigo deles, fotógrafo e grande iluminador de *Desafio*, *Macunaíma* e *Brasil, ano 2000*, fazia o Centro Sperimentale e defendia a instituição. Muitos jovens começaram a freqüentar o Rosati. Estávamos, sem querer, formando um movimento, que mais tarde Gianni Amico chamaria da “geração do Rosati”. Bebíamos vodca com água tônica e não falávamos de cinema com quem não conhecesse o assunto (SARACENI, 1993, p. 74).

²³⁸ ATG. Carta de Paulo César Saraceni para Glauber Rocha. Roma, 3 de novembro de 1960.

Deste círculo de relações fazia parte Gustavo Dahl, também estudante do CSC romano, entre 1960 e 1962, e que estudaria depois, entre 1963 e 1964,²³⁹ cinema etnográfico no Museu do Homem, em Paris, com Jean Rouch. A possibilidade de Dahl frequentar o CSC foi viabilizada pela intercessão de Paulo Emílio Salles Gomes, à época dirigindo a Cinemateca Brasileira, pela qual lhe foi possível a concessão de bolsa de estudos.²⁴⁰

A experiência internacional de escolarização em cinema de Joaquim Pedro de Andrade também foi viabilizada por bolsa de estudos, mas neste caso concedida pelo governo francês em decorrência do êxito dos primeiros curta-metragens. Abrangeria um “programa aberto” de estudos, que incluía estágio no IDHEC e na Cinémathèque Française, a partir de 1960 e por cerca de um ano (estudando depois em Londres e Nova York, só retornando ao Brasil em julho de 1962). Andrade, embora tenha conseguido assistir filmes consagrados na Cinémathèque, ficaria desapontado com a qualidade do ensino do IDHEC, “[...] que era uma porcaria total naquele tempo, uma coisa vergonhosa. Parecia escola primária: as pessoas ficavam lendo histórias em quadrinhos debaixo da mesa, os professores eram chatíssimos e incompetentes”.²⁴¹

Podemos supor, da opinião de Andrade, que o fluxo mais intenso de cineastas brasileiros ao IDHEC, decorria do prestígio associado ao nome do Instituto. Ele também era prestigiado por encontrar-se em Paris, cidade na qual havia a maior oferta de filmes de arte, segundo o próprio Andrade, em comparação a Londres, em que viria a estudar. Portanto, o critério de escolha não necessariamente supria a demanda por competência

²³⁹ Retornou ao Brasil em 25 de março de 1964.

²⁴⁰ EGD.

²⁴¹ ANDRADE, Joaquim Pedro de. Depoimento em “O cinema de Joaquim Pedro de Andrade” (folheto). Rio de Janeiro: Cineclube Macunaíma, 1976 apud ARAÚJO (1999, p. 118).

técnica,²⁴² mas prioritariamente a demanda por titulação e prestígio. Por consequência, para Andrade, que buscava tal competência técnica, implicaria insatisfação:

Até agora só o que me valeu foi assistir filmes nos cinemas daqui. Ninguém me ensinou nada, nem eu pude fazer sozinho os trabalhos que tinha planejado. Um deles, que talvez possa ser feito na Inglaterra, me interessa muito. Outra coisa que vem me atrapalhando é eu não saber filmar eu mesmo (pra fazer documentários, filme amador e controlar melhor o fotógrafo).²⁴³

Para deixar a França, Andrade se beneficiaria de uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller. Em tempo, é importante relembrar que Rodrigo Mello Franco, seu pai, dirigia a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), a qual se relacionava com a mesma fundação. A DPHAN recebeu desta “doação maciça” (NEVES, 1966, p. 257), que viabilizou a criação do Setor de Filmes Documentários (SFD), a aquisição de equipamentos e a própria bolsa de estudos de Andrade. Esta lhe permitia organizar livremente, desde que aceito oficialmente pela instituição escolhida, seu programa de estudos e de trabalho. Destarte, Andrade partiu para Londres para estudar na Slade School of Art, onde permaneceria entre novembro de 1961 e 28 de março de 1962 como “occasional student” e seguindo o curso de Thorold Dickinson. Da verba de cinquenta dólares que recebia por mês da fundação especificamente para assistir filmes e peças teatrais, preferia despendê-la com estas, uma vez que vira parte significativa dos filmes em cartaz.

Da Inglaterra Andrade seguiu para Nova York, ainda financiado pela Fundação Rockefeller, para trabalhar no primeiro semestre de 1962 como estagiário na produtora dos irmãos Albert e David Maysles, em Nova York. Aí conheceu equipamentos e incorporou as propostas e técnicas para a realização do *cinema verité*²⁴⁴ americano, para o qual os Maysles, seus principais empreendedores nos Estados Unidos junto com

²⁴² Apesar de a infra-estrutura cinematográfica possibilitar um tipo de competência decorrente da experiência prática, e não teórica, de consumo dos filmes consagrados não disponíveis no Brasil.

²⁴³ Carta de Joaquim Pedro de Andrade a Carlos Sussekind (Paris, 09 de junho de 1961) apud ARAÚJO *Op. Cit.*, p. 121.

²⁴⁴ Expressão francesa correspondente à noção “Kinopravda” russa, definida na década de 20 pelo cineasta Dziga Vertov como proposta para seus documentários.

Robert Drew e Richard Leacock, preferiam a denominação “cinema direto” (BROWNE, 1966, p. 10-5). Este postulava a mínima intervenção do realizador na captura imagética da realidade, para tanto exigindo equipamentos mais leves e funcionais para lidar de modo mais direto com os objetos retratados.

O “cinema direto” teria impulso no Brasil desde a exibição, no início de 1962, de *Chronique d'un Été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, por iniciativa da Unifrance Film e do Seminário de Cinema, no mesmo ano, ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff e organizado pela Unesco em parceria com a Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores (NEVES, 1966, p. 255-60). Portanto, os estudos de Andrade no exterior aconteceram ao mesmo tempo da introdução do “cinema direto” no Brasil.

5.3 Festivais e premiações internacionais

Gustavo Dahl, após asseverar que seria inicialmente preferível a conquista do mercado internacional do que o nacional, concluiu que a via inicial para esse processo dar-se-ia na “base dos festivais” e da “ação pessoal”; sobretudo, como mencionamos, por meio deles. Se a “ação pessoal”, por um lado, favorecia o estabelecimento de relações interpessoais no estrangeiro, os festivais, por outro, contribuía para a consagração de obras e autores. Isto significava retorno em prestígio com o qual se dava abertura àquela “ação pessoal”. Noutros termos, a consagração dos festivais produzia a atração de críticos, produtores e cineastas estrangeiros que se somavam à rede internacional desde esses espaços de exibição cinematográfica. Além dos problemas das expectativas européias quanto ao conteúdo das películas brasileiras, para Dahl os europeus só se interessariam verdadeiramente por filmes de festival. Para atrair os

européus, o “acontecimento-choque” seria o de “lançar-lhes na cara, com muita força, o autor. Moda ou não, é só isto que os impressiona”.²⁴⁵

O primeiro realizador do núcleo-duro cinemanovista que obteve condições para tanto foi Paulo César Saraceni, em 1961, que teve seu curta-metragem *Arraial do Cabo* como participante premiado do Festival de Santa Margherita. Os jovens realizadores brasileiros souberam aproveitar este espaço, no ano da premiação de Saraceni, não só pela exibição do seu filme, mas também pela ação de propaganda na difusão de declarações e panfletos de Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade. Nesta mesma edição do festival – promovido pelo Columbianum, organização católica italiana, ocorreria a Retrospectiva do Cinema Brasileiro. Em conjunto, a presença brasileira no evento italiano seria avaliada positivamente por Rudá de Andrade:

Pela primeira vez o cinema brasileiro se lançou no exterior, pois os anteriores sucessos, mesmo os de grande popularidade, como o caso de *O cangaceiro*, eram sempre tomados como exceções; as pessoas descobriam que no Brasil se fazia um filme. A apresentação da retrospectiva brasileira em Santa Margherita mostrou um conjunto de filmes, a história de um cinema, e sua evolução. Informados pelo belo livro editado na ocasião, *II cinema brasileiro*, escrito por especialistas brasileiros, representantes de todos os nossos âmbitos cinematográficos; e possibilitados de contato pessoal com a dezena de brasileiros que, enviados pelo governo do Estado de São Paulo, formava a delegação brasileira, os europeus puderam observar de perto o que é o nosso cinema.²⁴⁶

Além da premiação no festival, que em grande medida foi o lançador do Cinema Novo na Europa, com *Arraial do Cabo* Saraceni obteve prêmios do Festival de Florença, tendo uma “*estroncosa festa num palácio romano*” (SARACENI, 1993, p. 93), e do Festival del Popolo, com a presença do embaixador do Brasil Hugo Gouthier. No ano seguinte, 1962, seria a vez da premiação de Joaquim Pedro de Andrade no festival organizado pelo Columbianum, então editado em Sestri Levante, com *Couro de Gato* (antes de ser incorporado como um dos episódios do longa-metragem produzido pelo CPC, *Cinco vezes favela*). O mesmo filme lhe renderia “diploma especial” do

²⁴⁵ ATG. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Roma, 31 de janeiro de 1960.

²⁴⁶ ANDRADE, Rudá de. Entrevista concedida ao *Correio Paulistano* em 3 set. 1961 apud ARAÚJO. *Op. cit.*, p. 123.

Festival de Oberhausen, Alemanha, como um dos oito melhores aí exibidos (ARAÚJO, 1999, p. 90).

É neste momento que Anselmo Duarte recebeu a Palma de Ouro em Cannes, o principal festival europeu, por *O pagador de promessas*, filme de longa-metragem de um cineasta a que se opunham os cinemanovistas, pelo que observamos no relato de Saraceni:

Achei muito estranho *O pagador [de promessas]* ganhar um festival onde tinha filmes de Antonioni, Buñuel, Bresson etc. Achei também que *O pagador* nada tinha a ver com o Cinema Novo.

Depois soube o motivo real desse prêmio. François Truffaut, excelente crítico e cineasta da *Nouvelle Vague*, membro do júri de Cannes, esteve no Brasil antes do festival, e foi guiado por David Neves com toda sua cultura cinematográfica e seu entusiasmo. David levou Truffaut ao Laboratório Líder, às moviolas, ao pessoal do Metropolitano, e principalmente falou da geração do Cinema Novo. Em Cannes o júri estava indeciso entre três ou quatro filmes para a premiação, Truffaut se lembrou de David Neves e do que vira no Brasil, premiou *O pagador*. [...]

O pagador de promessas não é um bom filme, parece trabalho da Vera Cruz, acadêmico e sem nenhuma criatividade. [...] (SARACENI, 1993, p. 135).

Portanto, a oposição se fez em função de Duarte reproduzir um modelo de cinema que contrariava o “projeto” do Cinema Novo, que pretendia romper com o “cinema acadêmico”, substituindo-o pelo cinema autoral. Não obstante, o êxito do filme em alguma medida beneficiava os cinemanovistas pelo fato de também serem brasileiros.

Isto seria importante, pois, nessa época, seriam exportados para a Europa seus primeiros longa-metragens, em especial aqueles em finalização ou recém concluídos: *Barravento*, de Glauber Rocha, exibido no Festival de Karlovy-Vary, Tchecoslováquia; *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, em Veneza; e *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, em Berlim (Apenas o primeiro recebeu prêmio internacional, em 1963, naquele festival). Abria-se, portanto, período de expectativa de uma trajetória promissora ao cinema brasileiro.

De fato, não era só o prestígio que se buscava nos festivais, mas abertura de mercado para a comercialização dos filmes do “grupo”. Marcorelles após publicar artigo

afirmativo da obra cinemanovista (1963, p. 10-3), de conhecimento imediato de Gustavo Dahl, revelou estar disposto para viabilizar a exibição dos filmes do “grupo”. Seria possível exibir *Barravento*, de Rocha, e *Porto das Caixas*, de Saraceni, na Semana da Crítica – ou mesmo em concurso – do Festival de Cannes, antes de eles seguirem para o Festival de Sestri Levante. Dahl imediatamente acionaria Rocha: “*Eu acho que seria sopa no mel e a ocasião de tentar vender Porto, Barravento e o resto dos filmes que eventualmente vierem para os festivais*”.²⁴⁷

Logo em seguida, seria a vez de Saraceni receber carta de Marcorelles e Dahl lhe aconselhando a inscrever *Porto das Caixas* não na competição oficial de Cannes, mas na Semana da Crítica, onde os principais representantes da crítica européia estariam reunidos. Assim se sucederia, sendo aí exibido. Não obstante, Rocha teria seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* na competição oficial de Cannes, em 1964, ao passo que seriam exibidos, a convite, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e, por iniciativa do produtor Claude Antoine, *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, paralelamente aos demais.

A Semana da Crítica de Cannes tinha o mesmo valor que os festivais italianos nos quais participavam os brasileiros (SARACENI, 1993, p. 156). Esses festivais italianos, além de propiciarem reconhecimento e possibilidades de natureza econômica, devem ser compreendidos à luz da sua influência política. A organização expoente na sua realização era o Columbianum, católica e sediada em Gênova. Interessava-se principalmente pelos assuntos culturais da América Latina. No entanto, estendia seus estudos ao chamado Terceiro Mundo. Destarte, em 1965, haveria em Gênova dois outros eventos, além da V Rasegna: o congresso para a fundação da revista *América Latina*, a que compareceram intelectuais do continente e de países de língua latina; e um congresso sobre a cultura negro-africana e suas expressões cinematográficas (DAHL; DIEGUES; NEVES et al., 1965, p. 228).

²⁴⁷ ATG. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Paris, 10 de março de 1963. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 188).

Junto com Gianni Amico, que se tornaria amicíssimo dos jovens realizadores brasileiros, destacava-se a pessoa do padre jesuíta Angelo Arpa, diretor do Columbianum. Esta organização representava um espaço de convergência entre os católicos progressistas e os comunistas críticos da ortodoxia autoritária na esfera de influência soviética. Além disso, significava o deslocamento da influência no campo cinematográfico, ao menos organizativa e não necessariamente dos esquemas de percepção do mundo social, das organizações relacionadas aos partidos comunistas para as da órbita da Igreja Católica.

Dito de outro modo, a necessidade de internacionalização dos cinemas emergentes foi instrumento para a Igreja Católica disputar a influência organizativa internacional com os PC, demarcada nos anos 40 e 50, e, nos 60, esvaziar os significantes político-ideológicos dos argumentos dos filmes. Assim, seria lícito a Arpa definir o Cinema Novo, na sessão inaugural da V Rasegna, como um “fato humano”, cuja força expressiva se associaria a uma “força espiritual”, emanada da “identidade espiritual” dos integrantes do Cinema Novo, que a exprimiriam nos filmes “humilde e sinceramente”.²⁴⁸

De todos os eventos realizados pelo Columbianum, portanto, o mais importante para os brasileiros foi a V Rasegna del Cinema Latinoamericano, realizada em Gênova, em 1965, percebida como “vitória” do cinema brasileiro. Se o Festival de Santa Margherita, de 1961, por um lado, representou o lançamento do Cinema Novo ao espaço internacional, a V Rasegna, por outro, sua consolidação como a cinematografia mais expressiva da década de 60. A Rasegna (ou simplesmente Resenha) realizou-se desde 1960. Começou em Santa Margherita Ligure (1960 e 1961), permaneceu dois

²⁴⁸ NEVES, David. Depoimento em DAHL; DIEGUES; NEVES et al. (1965, p. 228).

anos em Sestri Levante (1962 e 1963), deixou de ocorrer em 1964, e, enfim, em janeiro de 1965, teve lugar na própria sede do Columbianum.²⁴⁹

A FIPRESCI – Fédération Internationale de la Presse Cinématographique/ International Federation of Film Critics (Federação Internacional de Críticos de Cinema) participa de todos os grandes festivais cinematográficos internacionais, reunindo os críticos neles presentes na forma de júri para selecionar o melhor filme, o que usualmente vem a contrariar as escolhas do júri oficial. Porém, isso não foi o que aconteceu na V Rasegna, uma vez ter havido concordância entre os dois júris, que premiaram o Cinema Novo. Os jurados, que lhe concederam o Prêmio FIPRESCI,²⁵⁰ nele destacaram “a autenticidade de uma linguagem expressiva capaz de interpretar livremente a realidade social e humana do País”,²⁵¹ e cujos autores “demonstraram saber conciliar a busca de uma original linguagem cinematográfica com um claro empenho moral nos confrontos da realidade brasileira”.²⁵² O júri oficial²⁵³ escolheu *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, como o melhor filme de longa-metragem, e *La Pampa Gringa*, do argentino Fernando Birri, como o melhor de curta-metragem.”

A cinematografia brasileira ainda receberia diversos prêmios em festivais internacionais, cujo destaque caberia a Glauber Rocha, com *Terra em Transe*, em 1967, com seus prêmios em Cannes, FIPRESCI e Luís Buñuel, e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (ou *Antônio das Mortes*), que ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1969.

²⁴⁹ Em Gênova estavam, entre outros brasileiros, Arnaldo Carrilho, Carlos Diegues, Antônio Candido de Melo e Souza, Murilo Mendes, David Neves, Sérgio Ricardo, Glauber Rocha, João Guimarães Rosa, Luís Carlos Saldanha e Paulo César Saraceni. E à delegação cinematográfica brasileira somou-se o cineasta argentino Fernando Birri, representante do novo cinema de seu país.

²⁵⁰ Júri presidido por Rudolf Sremec (Iugoslávia) e tendo como membros Paul Buisine (França), Tullio Ciccirelli (Itália), Nelly Kaplan (Argentina), D. Olivova (Tchecoslováquia), José Maria Podestà (Uruguai) e Joaquim Novais Teixeira (Brasil).

²⁵¹ NEVES, David. Depoimento em DAHL; DIEGUES; NEVES et al. (1965, p. 227).

²⁵² Ibid., id.

²⁵³ Rafael Alberti (Espanha), presidente; membros: Gianni Amico (Itália), Ernesto Laura (Itália), Louis Marcourelles (França), Jean Rouch (França), Blaise Sengor (Senegal).

Rocha, no entanto, a despeito da premiação e da avaliação muito positiva da qualidade da edição de 1967 desse festival, ao perceber que este em verdade correspondia a “mais um desfile da crise do cinema”, concluía que se renovava pela reprodução do “novo cinema”: “[...] este novo cinema, este ano, veio da Iugoslávia e da Hungria, entre os filmes oficiais, e de todos os países do mundo, na Semana da Crítica [...]”.²⁵⁴ Portanto, o Cinema Novo arriscava a ser apenas mais um entre os novos, e então a ter de se fazer renovar permanentemente. Para os brasileiros, não obstante, o “trunfo” dos festivais era, para além de atrair a intelectualidade européia, de que esta assistisse aos filmes não só como “expressão artística ou espetacular”, mas pelas “raízes e origens” dos países dele produtores (DAHL; DIEGUES; NEVES et al, 1965, p. 229). Noutros termos, que objetivos comerciais não viessem a prejudicar o valor cultural da filmografia, para o que contavam com o apoio da crítica cinematográfica.

²⁵⁴ ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Paris, 1967. Reproduzida em ROCHA. *Op. Cit.*, p. 272.

5.4 As relações com a crítica cinematográfica

A tentativa de inserção dos cinemanovistas no espaço cinematográfico europeu foi beneficiada, na seqüência descrevemos, por suas relações com críticos de cinema de diferentes países daquele continente, cuja preponderância foi daqueles profissionais atuantes em empreendimentos localizados na França. Estes, por sua vez, eram protagonizados por duas revistas especializadas, *Cahiers du Cinéma* e *Positif*. Não se publicavam, porém, sós. Junto delas existia uma série de outras que possibilitavam espaços de atuação para os críticos, por vezes mesmo àqueles de atividade associada às duas principais. A importância destas não só decorre do fato de serem as únicas revistas especializadas independentes que sobreviveram na década de 60, ao passo que as demais se ligavam a cineclubes, mas também pelo engajamento político-cultural de seus críticos.

O estudo de Figueirôa (2004) acerca dessas revistas, a despeito de sua validade, possui a limitação de atribuir uma preponderância à atividade francesa ou a subordinação da brasileira. Ora, postulamos aqui, ao invés disto, que se operou, de fato, uma “cooperação” entre franceses e brasileiros, pela qual se aliaram com o intuito de realizar interesses recíprocos relacionados à supremacia da “expertise” (LEVERATTO, 2003, p. 33-4) do cinema de autor em oposição à do produtor cinematográfico. Portanto, devemos ter em conta os limites de uma concepção sobre a crítica francesa como inventora de uma “onda”, apesar de que de fato ocorreram “acordos ideológicos” previamente estabelecidos entre os redatores das publicações e os integrantes do Cinema Novo.

Por conseguinte, a “aliança” entre brasileiros e franceses foi possível por existir uma relativa homologia entre as posições ocupadas por jovens cineastas nos campos cinematográficos francês e brasileiro. Neste sentido, as instituições estatais francesas adotaram como critério de qualidade para um filme, este ser classificado como exemplar

do “cinema de autor”. A adoção desse critério foi o produto de uma luta simbólica entre diretores e produtores. Os primeiros saíram vitoriosos da contenda, logrando elevar o cinema de autor a “expertise estatal” (LEVERATTO, 2003, p. 33-34).

Os cinemanovistas, em um primeiro momento, valeram-se da noção como recurso simbólico no interior do espaço de relações culturais no Brasil. Em um segundo momento, valeram-se dela para as posições de poder em instituições estatais brasileiras. Nesse processo, os autores franceses e brasileiros auxiliaram-se mutuamente. No Brasil, a importação da expertise, na forma de critérios para o financiamento de filmes, aconteceria a partir da década de 70, coincidindo com a ascendência dos cinemanovistas sobre a Embrafilme.

Dito de outro modo, a correspondência entre as posições de brasileiros e franceses engendrou aos primeiros o uso dos recursos publicísticos europeus, enquanto estes faziam uso da cinematografia brasileira como instrumento simbólico para as suas lutas internas na França, notadamente aquelas entre os *Cahiers du Cinéma* e *Positif*. Por outro lado, podemos supor que outras relações de não-subordinação brasileira, com a crítica francesa, estabeleceram-se, haja vista verificarmos uma “via de mão dupla” estabelecida pelos intelectuais dos dois países, não meramente na produção discursiva. Ela também existiu mediante, por exemplo, o efetivo deslocamento físico para um e outro país com o intuito de algum tipo de incorporação cultural (Por exemplo, Louis Marcorelles, várias vezes viajando ao Brasil, estudou a língua portuguesa),²⁵⁵ e de táticas para cooptação política e cultural por ambos os lados.

Na Europa dos anos 60, havia uma “escola estetizante, modernizante” do cinema, caracterizada como a “escola” dos *Cahiers du Cinéma*. Era muito forte, de início influenciada pelo cinema americano. Depois, aproximou-se ao “cinema euroton”,

²⁵⁵ Depoimentos de Carlos Diegues e Paulo César Saraceni. Outro exemplo do interesse de Marcorelles pela “cultura brasileira” se verifica no seu entusiasmo pela leitura da tese inaugural, para a V Rasegna de Gênova, de Antônio Cândido, “Origens e Trajetória da Cultura Brasileira”. DAHL; DIEGUES; NEVES et al. *Op. Cit.*, p. 234-8 passim.

relativo às cinematografias do leste europeu, mas também fruto do impacto da Revolução Cubana e os contatos dos críticos com Alfredo Guevara, dirigente do ICAIC, e com núcleos políticos radicais.²⁵⁶ A esta radicalização mais esteve relacionada *Positif*. No entanto, o cineasta e crítico Jean-Luc Godard, ligado à primeira revista, foi quem mais encarnou individualmente a radicalização. Destarte, teve-se uma publicação orientada à sustentação da “política dos autores” (*Cahiers du Cinéma*), e outra a um cinema de “ação política”²⁵⁷ (*Positif*). Elas se opunham, com seus líderes desferindo ataques uma a outra, em especial *Positif*, que acabou por mudar sua redação de Lyon para Paris.

Por conseguinte, os integrantes do Cinema Novo procuravam preencher os vários sentidos oferecidos na luta simbólica entre as revistas. Quanto a isto, Gustavo Dahl salienta que procurava fazer uso simultâneo das duas revistas e da relação com seus integrantes, e tentava “jogar com as duas pernas”. Neste sentido, verificamos nelas número expressivo de matérias abordando o Cinema Novo, bem como de críticos engajados para tanto (43 só nestas duas revistas).²⁵⁸

A seguir, apresentamos tabela com a distribuição de artigos por revista e por crítico. Apuramos os dados no período entre 1963 e 1972, que coincide com a repercussão internacional dos primeiros longa-metragens e momento proximo posterior ao “fim” do Cinema Novo. Tentamos estender o período, mas não tivemos acesso a materiais para tanto. Isto, no entanto, não traz prejuízo à pesquisa por dar conta do período principal das atividades do grupo. O critério de inclusão adotou as matérias cujo tema central foi o Cinema Novo (e/ou seus filmes) e os cinemanovistas (e/ou seus filmes):

²⁵⁶ EGD.

²⁵⁷ Cf. GIMELLO-MESPLOMB (2003, p. 102). *Positif* defendia posições marxistas e anticlericais que a distinguiam da rival, embora não se opusesse aos “autores” em si mesmos; reivindicava-os a um “cinema-militante”.

²⁵⁸ Se contadas as participações dos brasileiros, Dahl, Diegues, e Rocha, foram 40 os críticos estrangeiros.

Tabela 11 – Artigos de críticos representativos com relação ao Cinema Novo em revistas francesas²⁵⁹

| | Crítico | N1 ²⁶⁰ | N2 ²⁶¹ | N3 ²⁶² | NT ²⁶³ |
|----|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| 1 | ALEA, Tomás Gutierrez | - | 1 | - | 1 |
| 2 | ARLORIO, Piero | - | 4 | - | 4 |
| 3 | AUMONT, Jacques | 3 | - | - | 3 |
| 4 | BELLOCHIO, Marco | 1 | - | - | 1 |
| 5 | BENAYOUN, Robert | - | 5 | - | 5 |
| 6 | BONTEMPS, Jacques | 2 | - | - | 2 |
| 7 | BORDE, Colette | - | 1 | - | 1 |
| 8 | BURCH, Noël | 1 | - | - | 1 |
| 9 | CIMENT, Michel | - | 9 | - | 9 |
| 10 | COHN, Bernard | - | 4 | - | 4 |
| 11 | COMOLLI, Jean-Louis | 7 | - | - | 7 |
| 12 | DAHL, Gustavo | 3 | 1 | - | 4 |
| 13 | DANEY, Serge | 1 | - | - | 1 |
| 14 | DE CARDENAS, Federico | - | 1 | - | 1 |
| 15 | DE GREGORIO, Edoardo | 1 | - | - | 1 |
| 16 | DELAHAYE, Michel | 2 | - | - | 2 |
| 17 | DEMEURE, Jacques | - | 1 | - | 1 |
| 18 | DIEGUES, Carlos | - | 2 | - | 2 |
| 19 | DONIOL-VALCROZE, Jacques | 1 | - | - | 1 |
| 20 | FIESCHI, Jean-André | 5 | - | - | 5 |
| 21 | FOFI, Goffredo | - | 1 | - | 1 |
| 22 | KAST, Pierre | 1 | - | - | 1 |
| 23 | LEGRAND, Gérard | - | 1 | - | 1 |
| 24 | LEVY, Jacques | 1 | - | - | 1 |
| 25 | MARCORELLES, Louis | 6 | 1 | 4 | 11 |
| 26 | MARDORE, Michel | 2 | - | - | 2 |
| 27 | MORELET, Jean-Claude | - | 1 | - | 1 |
| 28 | MOULLET, Luc | 4 | - | - | 4 |
| 29 | NARBONI, Jean | 2 | - | - | 2 |
| 30 | NIOGRET, Hubert | - | 1 | - | 1 |
| 31 | OLLIER, Claude | 1 | - | - | 1 |
| 32 | PETRIS, Michel | 1 | - | - | 1 |
| 33 | PIERRE, Sylvie | 2 | - | - | 2 |
| 34 | ROCHA, Glauber | 1 | 2 | 3 | 6 |
| 35 | ROULET, Sébastien | 1 | - | - | 1 |
| 36 | SARRIS, Andrew | 1 | - | - | 1 |
| 37 | SEGUIN, Louis | - | 2 | - | 2 |
| 38 | SOLANAS, Fernando | - | 1 | - | 1 |
| 39 | STRARAM, Patrick | 1 | - | - | 1 |
| 40 | TAILLEUR, Roger | - | 1 | - | 1 |
| 41 | THIBAUT, Odette | - | 1 | - | 1 |
| 42 | THIRARD, Paul-Louis | - | 1 | 1 | 2 |
| 43 | TURRENT, Tomas Perez | - | 1 | - | 1 |
| | N | 51 | 43 | 8 | 102 |
| | % | 50 | 42,2 | 7,8 | 100 |

²⁵⁹ Elaborada com base em informações reunidas a partir de FIGUEIRÔA (2004) e das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Positif* depositadas na biblioteca da ECA/USP.

²⁶⁰ Artigos nos *Cahiers du Cinéma*.

²⁶¹ Artigos em *Positif*.

²⁶² Artigos em outras revistas (unicamente dos críticos atuantes em ao menos uma das duas primeiras).

²⁶³ Número total de artigos do crítico acerca da cinematografia brasileira entre 1963 e 1972.

O que de pronto extraímos da análise da tabela é que, de fato, a rivalidade entre as duas revistas implicava, aos críticos filiados a uma ou outra, a publicação de seus textos exclusivamente em uma única, à exceção de Louis Marcorelles. Consagrado de modo independente às revistas (e respeitado não só por sua atividade cultural, mas também política relacionada ao Partido Comunista Francês), também era crítico em *Le Monde*, jornal de grande circulação. Isso lhe permitia notável desenvoltura no trânsito entre as diversas publicações, entre as quais os *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, bem como nas de cineclubes (especialmente, *Cinéma*). Tornou-se com isto o crítico de maior contribuição à cinematografia brasileira, não só pela maior quantidade de matérias redigidas, mas também pelas mencionadas relações diretas com os cineastas.

A propósito, reiteramos a importância destas e o equívoco de simplesmente ensejar a sobrevalorização do conteúdo discursivo das revistas. Com efeito, caso levássemos em conta tão-somente o número de artigos publicados por Luc Moullet e por Jacques Aumont, como exemplo, não obteríamos a significação de suas relações diretas com os cinemanovistas. O mesmo pode ser dito sobre Sylvie Pierre, com apenas dois textos, que, no entanto, estabeleceu intensa relação com os realizadores brasileiros, com regularidade chegando a permanecer hospedada na residência de alguns deles no Brasil, e articulando contatos importantes na Europa para os mesmos. Entretanto, os demais críticos que se relacionaram de modo mais significativo com os integrantes do Cinema Novo corresponderam àqueles que mais escreveram sobre o movimento, notadamente Michel Ciment, Robert Benayoun, e Jean-Louis Comolli.

Além disso, observamos que os brasileiros – também críticos de cinema antes de se tornarem cineastas – que mais articularam em prol dos interesses do Cinema Novo na Europa, Gustavo Dahl e Glauber Rocha, foram também os únicos a transitarem entre as

diferentes publicações, como articulistas e não só concedendo entrevistas,²⁶⁴ tornando-se o primeiro, inclusive, correspondente dos *Cahiers du Cinéma* no Brasil. Por outro lado, a quantidade de textos produzidos por eles, no total de doze se contabilizada a participação de Carlos Diegues, contrasta com o número daqueles elaborados por outros cineastas latino-americanos, em concorrência com os brasileiros. Perfizeram apenas dois, fruto da participação em um mesmo encontro do argentino Fernando Solanas e do cubano Tomás Gutierrez Alea, com Gustavo Dahl, para avaliar as perspectivas da cinematografia latino-americana (DAHL; ALEA; SOLANAS, 1972, p. 1-18). Portanto, os cineastas brasileiros se fizeram notar, participando majoritariamente desses espaços de produção discursiva comparativamente a outros estrangeiros. Nisto, os cinemanovistas lograram adaptar-se ao campo dos possíveis discursivos, na medida em que se utilizaram de um “discurso dialético” (DURIEZ, 2004, p. 181) capaz de vinculá-los aos interesses em torno da polarização entre a “política dos autores” e a “ação política”.

A relação com os críticos das revistas, por outro lado, estimulou a radicalização nas práticas. Dahl atenta que, no exílio, se tornou “muito radical”, de modo similar ao que se produziria entre diferentes cineastas ocupantes de posições, mesmo opostas, no campo cinematográfico europeu:²⁶⁵ “E esse processo de radicalização ideológica em mim foi crescendo internamente. Eu me lembro que, quando eu fui conhecendo o grupo que fazia o cinema militante, em determinado momento em que eu tinha que voltar ao Brasil, eu tinha que escolher; podia ficar na Europa”.²⁶⁶

Neste momento, ocorria a radicalização da atividade política nos dois países, com reflexos junto às publicações e às práticas cinematográficas. No Brasil dos Atos Institucionais, ao passo que surgia o Cinema Marginal, recrudescia a repressão e as

²⁶⁴ Para a elaboração da tabela foram considerados somente os artigos escritos por eles, malgrado terem concedido uma série de entrevistas representativas no que tange à aquisição de um capital internacional.

²⁶⁵ EGD.

²⁶⁶ Id.

guerrilhas se faziam presentes. Na França, o cinema era “arma” política, empunhada com vigor desde a expulsão de Henri Langlois, grande impulsionador do movimento mundial dos cineclubes desde os anos 30 e um dos apoiadores dos cinemanovistas, da Cinémathèque Française por Malraux, Ministro de Estado da Cultura: a forte reação da comunidade cinéfila e cinematográfica, mobilizada, logrou a sua readmissão; evento cujos desdobramentos se imbricaram com os do Maio de 1968.

Muito antes desta data, em momento de crítica social menos violenta, e de convergência de interesses entre católicos e comunistas, o reconhecimento da cinematografia brasileira como movimento, pelas revistas francesas, deu-se por meio de artigo (publicado nos *Cahiers du Cinéma* – número 141 – de março de 1963) de Louis Marcorelles, o “primeiro a descobrir” (FIGUEIRÔA, 2004, p. 78) o Cinema Novo. A redação do texto contou com o estímulo da apreciação de *Porto das Caixas e Barravento*, respectivamente de Saraceni e de Rocha. Contou também a amizade estabelecida com os integrantes do Cinema Novo, desde 1962, quando esteve no Brasil, permanecendo no Rio de Janeiro (SARACENI, 1993, p. 154).

A excelente repercussão do artigo incentivou Dahl, que se encontrava na Europa e o leu em primeira mão, a escrever carta para Rocha, que por sua vez escreveu outra para Saraceni, concluindo que a avaliação positiva no espaço internacional seria fator de neutralização das possíveis críticas internas negativas, representadas em particular pelas de Ely Azeredo, que, paradoxalmente, foi próximo aos cinemanovistas no início do itinerário do “grupo”, “batizando-o”.

A militância de Dahl na Europa era percebida positivamente pela crítica européia. Ao fim da IV Rasegna, de 1963, promovida pelo Columbianum (a exibição de *Barravento* impressionou Alberto Moravia, que lhe dedicou artigo no *Espresso*), o crítico italiano Gianni Amico escreveu carta para Glauber Rocha ressaltando a participação dele no evento: “Como sempre Gustavo [Dahl] fez de tudo para chamar a

atenção para a produção do Cinema Novo e sobretudo agradou muito o comentário dele, em francês e simultâneo, de seu filme, numa projeção especial requisitada pela maior parte da crítica”.²⁶⁷

Com relação aos críticos, no entanto, os cinemanovistas percebiam, no início do seu reconhecimento na Europa, diferenças entre as práticas dos franceses e dos italianos, e, por extensão, suas relações com a cinematografia e os cineastas brasileiros. Os críticos da Itália lograriam “penetrar” no fenômeno Cinema Novo, investindo no seu aprendizado, que “pressentiria” as reações dos realizadores e suas tomadas de posição. Os da França seriam definidos como “doutrinadores”, no sentido de possuírem uma pretensão para indicar os rumos do Cinema Novo. Isto significava desviá-lo a uma aproximação ao cinema europeu, mais “cartesiano”, por “medo” do estilo *maladroit* brasileiro. Este era aceito pelos críticos italianos.

Com efeito, à exceção dos críticos Marcorelles, Cervoni e Benayoun, a postura, de parte significativa dos franceses, acarretava que também fossem percebidos pelos cinemanovistas como paternalistas, no sentido de quererem “afagar” os filhos da velha Europa.²⁶⁸ Isto se deu, notadamente, no início dos anos 60, quando os críticos em tela se referiam a eles como a “nouvelle vague brasileira”. No entanto, a partir do Festival de Cannes de 1964, deu-se uma mudança pela qual a expressão Cinema Novo começou a ser adotada.²⁶⁹ Desde então, diferentes razões para se relacionarem com o “grupo” Cinema Novo eram também verificadas entre franceses e italianos. Na França, o interesse por ele decorreria de “críticos de esquerda”. Na Itália, o interesse decorreria de uma “consciência social”²⁷⁰ para além da intervenção da esquerda.²⁷¹ Para Saraceni, a

²⁶⁷ ATG. Carta de Gianni Amico para Glauber Rocha. Gênova, 2 de julho de 1963. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 212) [Tradução do italiano de Ivana Bentes].

²⁶⁸ DAHL; DIEGUES; NEVES et al (1965, p. 232-3).

²⁶⁹ DIEGUES, Carlos. Depoimento. Ibid., p. 233.

²⁷⁰ Ressalta-se a intervenção da Igreja Católica neste processo.

²⁷¹ DAHL; DIEGUES; NEVES et al. (1965, p. 232-3).

compreensão da temática dos filmes brasileiros pelos italianos era consequência da experiência naquele país do neo-realismo.²⁷²

Aqui verificamos a importância da imposição do nome – e da problemática – “Cinema Novo”. Primeiro, em meio a uma disputa entre os produtores italianos e franceses para a hegemonia do mercado simbólico europeu em tela. Segundo, a disputa entre as duas revistas independentes – e hegemônicas – no interior do espaço cinematográfico francês, especificamente, e europeu, de um modo geral. Com efeito, logo em seguida à crise do neo-realismo italiano, surgia uma jovem geração de cineastas na Itália – Bertolucci, Bellochio, etc. – da mesma faixa etária dos brasileiros, atenta às conquistas do neo-realismo, mas crítica de suas concessões ideológicas. Como os cineastas brasileiros, também fizeram uso tático das revistas francesas, aliando-se a seus integrantes, como forma de sua imposição, como pretense – ou aspirante – grupo dominante, no espaço italiano. Fazendo uso simultâneo das duas, ou seja, de modo semelhante ao praticado por Gustavo Dahl, ao “chutar com as duas pernas”, produziram textos aparentemente enviesados, como o de Bellochio (1966): ao passo que ratificava a aliança com o Cinema Novo (já estabelecida por meio de relações diretas com seus integrantes), classificando-o como revolucionário e cinematografia de referência, adotava um discurso radicalizado talvez mais apropriado a *Positif*. Por outro lado, com isto, permitia revelar o processo de radicalização no “campo” cinematográfico associado à conjuntura política, que paulatinamente deslocava os militantes da “política dos autores” a posição de autores na política.

O estímulo para tanto adviria, por um lado, da crítica ao intervencionismo econômico e político das grandes potências sobre as nações pobres, definido como “imperialismo” e “colonialismo”. Havia uma compreensão geral das relações assimétricas como as entre Estados Unidos e Cuba – ou Vietnã – e entre França e

²⁷² SARACENI, Paulo César Saraceni. Depoimento. *Ibid.*, p. 236.

Argélia, e mesmo, no bloco socialista, entre União Soviética e países do leste europeu. A invasão da Hungria (1956) e, depois, da Tchecoslováquia (1968) intensificou o afastamento intelectual da ortodoxia do Partido Comunista.

Neste sentido, esta foi substituída por opções político-ideológicas cujas posições alternativas seriam produzidas ora por militantes comunistas proscritos (Trotsky, Bukharin), ora por aqueles surgidos da periferia (Mao Tse-Tung, Ho Chi Mihn, Fidel Castro, Che Guevara). Além destas, a crítica cultural de tradição marxista, especialmente a da Escola de Frankfurt, ascendeu à abordagem de Herbert Marcuse (1963; 1968a; 1968b). Mais do que os ideólogos da esquerda, o filósofo foi o principal autor evocado nas diferentes mobilizações em torno dos acontecimentos com referência ao Maio de 68, influenciando para que outras “revoluções” fossem incluídas à idéia de revolução, como a sexual e a da autonomia individual (Cf. WIGGERSHAUS, 2002, p. 631-67).

A política dos autores foi proposta por jovens críticos que se tornariam cineastas – Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, entre outros – nos *Cahiers du Cinéma* na primeira metade da década de 50, postulando um cinema de autor, um estilo individual próprio, influenciado pelo cinema norte-americano. Os “jovens turcos”, como eram conhecidos, não produziram nenhum texto programático que definisse tanto a política como a noção de autor. Não obstante, o seu “ponto crucial” da “política” foi o de uma expressão na primeira pessoa, pela qual se diz “eu”. “A política é a apologia do *sujeito* que se expressa”, cuja concepção nega o cinema como uma arte coletiva, de equipe (BERNARDET, s.d., p. 9-21 passim). Criticados com freqüência pelos integrantes de *Positif*, que os tachavam, entre outros rótulos, de “pequeno-burgueses”, fato é que, alguns deles, se engajaram em mobilizações ou grupos radicalizados ao fim da década de 60.

O caso exemplar desse processo de deslocamento orientado à “ação política” foi o de Godard: “convertido”²⁷³ ao maoísmo, participou de mobilizações levadas a cabo por organizações do movimento, sobretudo a partir do Maio de 68, de cujas idéias correntes engendraram a interpelação dos intelectuais. Fundou o “grupo” Dziga Vertov, em que os filmes coletivos dariam lugar à produção convencional, e a câmera seria uma arma. A propósito, Daniel Cohn-Bendit, líder das revoltas estudantis de 1968, foi o roteirista de seu *Le Vent d’Est*, de 1969.

É dessa conjuntura de radicalização, também presente no Brasil, tendo como marco a edição do AI-5, que surgiu uma novíssima geração de cineastas críticos do Cinema Novo, os “marginais”. A possibilidade de reprodução de sua cinematografia dependia da internacionalização. Em tempo, os realizadores do Cinema Marginal bem poderiam ser compostos a um grupo de controle para a verificação da consagração internacional como fator de êxito cinematográfico, comparativamente ao do Cinema Novo. Neste sentido, na situação de exílio imposta a seus líderes, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, fracassariam. Sua entrada na Europa foi “barrada” por Glauber Rocha (SARACENI, 1993, p. 247),²⁷⁴ por meio de diversos contatos com críticos próximos a sua pessoa, como Michel Ciment: “*Fique atento com os novos cineastas de férias pela Europa, Sganzerla e Bressane, que são jovens fascistas, jogo duplo etc. Carlos [Diegues] pode te explicar melhor a situação*”.²⁷⁵

A dissonância entre os cinemanovistas e a crítica européia, ou o enfraquecimento (ou ainda a ruptura não-traumática) da aliança até então estabelecida, pôde ser verificada, de um modo geral, na medida em que eles ampliavam a capacidade de comercialização dos seus filmes no Brasil. De modo específico, sobretudo da parte

²⁷³ De fato, Godard foi muito influenciado pela conjuntura política, sem que necessariamente, em função dela, abandonasse suas propostas individuais.

²⁷⁴ Cf. EBERT, Carlos; IGNEZ, Helena. Entrevistas concedidas ao DVD da cópia restaurada de *O Bandido da Luz Vermelha*. São Paulo: Versátil; Mercúrio Produções, setembro de 2007.

²⁷⁵ ATG. Carta de Glauber Rocha para Michel Ciment (1970). Reproduzida em ROCHA (1997, p. 373). Tradução de Ivana Bentes do francês.

de Glauber Rocha, ocorria, contraditoriamente, uma radicalização simbólica em seus filmes, repudiada paulatina e contundentemente pela crítica em geral, e não afinada com a nova conjuntura política sobretudo depois da morte de De Gaulle. A dissonância era percebida em especial nas declarações de Carlos Diegues, por vezes irônicas, para as revistas francesas, nas quais reafirmava sua percepção do “paternalismo” e do “voyeurismo” da crítica européia, permanentemente consumidora e descobridora do novo. Isto é, uma crítica disposta ao consumo das novas cinematografias potencialmente em oferta no espaço cinematográfico internacional, como o do “novo cinema do Paquistão ou das Filipinas”.²⁷⁶

Diegues evocaria o “nacional” em contraponto ao “internacional”. Asseverou a posição de que a recepção dos filmes na Europa não influenciou os cinemanovistas, e que, ao invés disso, os fez “mais e mais radicalmente brasileiros”. Isto é, definidores da “radicalização da consciência nacional”, que recicla o conteúdo percebido na Europa como “deliciosamente folclórico”: “Nada de surpreendente então com a irritação da crítica que pela primeira vez rejeita um filme de Glauber. E se o Cinema Novo ou o cinema brasileiro se internacionalizam (mesmo que se conservem suas características nacionais mais profundas), ele perderá essa unanimidade que o colocou na moda, nos festivais, e próximo da crítica européia”.²⁷⁷

Deste modo, a “aliança” com os europeus começaria a desfazer-se. Tanto os “aderentes” à “política dos autores” como os da “ação política” consagraram os cinemanovistas por diferentes razões, respaldando-lhes cultural e politicamente de modo que viabilizaram o seu reconhecimento no Brasil. Ao “fim” do Cinema Novo, a legitimidade cultural na Europa havia aberto caminho para reconversão econômica no país. No percurso entre as duas dimensões, a nacional e a internacional, papel relevante desempenharam agentes pertencentes – ou relacionados – à diplomacia brasileira.

²⁷⁶ Cf. Entrevista com Carlos Diegues. AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 48-50 passim).

²⁷⁷ Ibid., id.

5.5 A diplomacia e o Itamaraty

O levantamento documental realizado no Arquivo Histórico do Palácio Itamaraty, no Rio de Janeiro, permitiu-nos concluir que inexistia até o início da década de 60 uma política institucional do Ministério das Relações Exteriores, mais especificamente de sua Divisão de Difusão Cultural (ou, simplesmente, Divisão Cultural), direcionada à atividade cinematográfica.²⁷⁸ Na melhor das hipóteses, era negligenciada,²⁷⁹ ou inerte à iniciativa estrangeira.²⁸⁰ Ou, com relação ao Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC), inerte (quando aquele efetivamente dispunha de uma direção orientada à defesa de interesses dos realizadores nacionais),²⁸¹ ou mero órgão que delegava ou questionava acerca de informações gerais (quando a direção do SNIC tendeu a viabilizar interesses das distribuidoras estrangeiras).²⁸² Com efeito, à margem desta delegação, em meados da década de 50, quem mais representava interesses de participantes do “campo” cinematográfico brasileiro, por delegação do Ministério das Relações Exteriores, era Pedro Gouvêa Filho, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Portanto, a despeito de que por ventura se lhe possa atribuir democratização, para além dos mencionados, em verdade o Itamaraty

²⁷⁸ Cf., por exemplo, AHPI ref. 94/4/9 DC1 (1956), em que, no Regimento Interno do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil, não há representantes do setor do cinema.

²⁷⁹ AHPI ref. 19/9/52 DC1 aviso nº 175, de 30 de agosto de 1952.

²⁸⁰ Por exemplo, AHPI ref. DC1 48/640.612(00), de 31 de dezembro de 1959 (Convite para participação no Festival de Filmes de Stratford, Canadá); DC1 94/4/8 640.612 (00), de 17 de fevereiro de 1954, por meio da carta DC1 640.612 (00), de 21 de outubro de 1953 (para a participação no Festival de Cannes de 1954).

²⁸¹ AHPI 640.612 (00) “Diversos no Interior”, de 29 de abril de 1953. O presidente do SNIC era Moacyr Fenelon.

²⁸² AHPI DC1 540.612 (96), de 15 de setembro de 1954. No documento endereçado ao SNIC, cujo presidente era Mário Sembra, é informado que a Embaixada do Brasil em Roma tem recebido inúmeros pedidos de informações sobre o cinema brasileiro, alguns dos quais de “figuras” de projeção na cinematografia italiana (diretores e produtores); pedidos que “não tem sido devidamente atendidos por não dispor a Embaixada dos necessários dados”. Pedes “dados sobre a situação atual do cinema brasileiro, a saber: dados históricos sobre a produção; [...] longa-metragem [...] nomes de diretores, técnicos e artistas [...]”

delegava, a outras instituições ou agentes que não se lhe vinculavam, deliberações que lhe eram demandadas.

De fato, antes dessa data, as iniciativas culturais do Itamaraty restringiam-se ao apoio às expressões artísticas já consagradas, como a música, a pintura e a literatura. Com efeito, o que teve existência foram intensas relações entre integrantes do corpo diplomático brasileiro e os realizadores cinematográficos em tela, ou entre aqueles e indivíduos os quais com estes se relacionavam. Em função disso, logravam realizar a mediação entre os representantes da cinematografia nascente e os do Ministério das Relações Exteriores. Primordialmente, dentre esses, aquele com maior destaque foi Paulo Carneiro, embaixador permanente junto à UNESCO, positivista e pai de Mário Carneiro, jovem pertencente ao círculo de realizadores do Cinema Novo desde o início de suas atividades.

Em tempo, já no primeiro filme de repercussão internacional do “grupo”, o curta-metragem *Arraial do Cabo*, dirigido por Saraceni, ocorreu a sua participação como diretor de fotografia. A propósito, não raro se lhe atribui²⁸³ a co-direção da película. Também em Paris, na mesma época dos anos 60, cumpriu papel destacado o adido cultural Francisco Luís de Almeida Sales, ex-presidente da Cinemateca Brasileira e companheiro de Paulo Emílio Salles Gomes na empreitada de legitimação cultural do cinema no Brasil. Na opinião de Saraceni (1993, p. 97-8), com ele “[...] a cultura, a arte, a afetividade estavam bem representadas. Até brinquei que Paris, com Paulo Carneiro e Almeida Sales, era o melhor lugar do Brasil”. Outro importante embaixador foi Hugo Gouthier, em Roma: “O prestígio do Brasil cresceu com Gouthier na embaixada. Ele fazia ótima tabelinha com JK” (p. 50). O mesmo pode ser dito com relação a adida cultural nessa cidade, Regina Castelo Branco.

²⁸³ Glauber Rocha, por exemplo.

A despeito da importância desses agentes diplomáticos, sua atividade esteve mais relacionada a gestões, no âmbito do Ministério das Relações Exteriores, para algum tipo de apoio aos jovens realizadores, notadamente por auxílios financeiros na forma de bolsas (SARACENI, 1993, p. 85-6), apesar de que as mais vantajosas financeiramente foram concedidas por instituições estrangeiras, como explica Dahl: “A minha bolsa era italiana, a do Paulo César [Saraceni] era italiana. Eram bolsas cavadas junto à Europa. Do Itamaraty, nós recebíamos um auxíliozinho para estudante, de 100 dólares por mês”²⁸⁴ para compra de cópias dos filmes:

[...] Mário [Carneiro] conseguiu da Divisão Cultural do Itamarati a encomenda de um filme, que ele talvez já tenha começado a fazer, sobre gravura brasileira. Conseguiu mais a promessa, parece que agora sendo reestudada pelo diplomata Carlos Pérez, de que o Itamarati compraria por 300 dólares, pagando adiantado, uma cópia 16 do *Couro de Gato*, que eles pensam ser um filme artístico. Com isso e mais os 200 dólares que o Paulo Carneiro ofereceu, eu teria o grosso necessário para atacar a sonorização do filme.[...]²⁸⁵

Além destes repasses em dinheiro para as finalidades mencionadas, o Itamaraty também auxiliava ao tráfego das cópias das películas entre os países em que eram projetadas; apoio por vezes falho.

A relação de Paulo e Mário Carneiro não era a única de parentesco, de pai e filho, em torno do espaço do Itamaraty. Destacaram-se, para os cineastas em tela, embora tenham existido outras relações de parentesco, a de Rodrigo Mello Franco de Andrade com Joaquim Pedro de Andrade, e a de Manuel Diegues Jr. com Carlos Diegues. Portanto, na medida em que se estabeleceu relação clientelista com a instituição, as relações de parentesco facilitaram a mobilização de recursos em proveito dos cinemanovistas. Neste sentido, Paulo Carneiro, desde ao menos a década de 40, vinha dando apoio às atividades cinematográficas, como no do ingresso brasileiro nas

²⁸⁴ EGD.

²⁸⁵ Carta de Joaquim Pedro de Andrade para Paulo César Saraceni. Paris, 4 de maio de 1961. Reproduzida em SARACENI (1993, p. 104).

instituições do cineclubismo internacional. Fez o convite para a participação de Paulo Emílio Salles Gomes, como especialista no “campo do cinema”, na Primeira Conferência Geral da UNESCO, com reuniões entre 20 de novembro e 10 de dezembro de 1946. A delegação brasileira foi chefiada pelo embaixador em Londres, Muniz de Aragão, tendo Salles Gomes atuado junto à Subcomissão de Informação de Massa (SOUZA, 2002a, p. 293-4).

Como Carneiro, Rodrigo Mello Franco ocupou posição destacada em redes para a mobilização de recursos. Como mencionado, estava à frente da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), integrando a elite cultural do seu tempo, que freqüentava sua casa e com a qual Joaquim Pedro de Andrade convivia desde tenra idade. Mais importante para este tópico, Rodrigo Mello Franco participava de um restrito círculo de indivíduos que freqüentava atividades culturais promovidas pelo Itamaraty, muitas vezes realizadas no próprio Palácio do Itamaraty,²⁸⁶ no Rio de Janeiro. Afora o fato de pertencer à família Mello Franco, constituída por vários diplomatas. Além disso, criou o Setor de Filmes Documentários (SFD) na DPHAN, com o financiamento da Fundação Rockefeller. Rodrigo Mello Franco valer-se-ia do seu tráfego facilitado no espaço do Itamaraty para a indicação de David Neves, amigo muito próximo de seu filho e que também constituiria o núcleo-duro do Cinema Novo, para ocupar o Setor de Cinema da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty.²⁸⁷

Com efeito, Neves assumiria posição central no processo de internacionalização do Cinema Novo, como notamos no gráfico adiante, “recebendo” o título de “Embaixador do Cinema Novo”, “concedido” por Glauber Rocha, uma vez que foi o principal articulador para contatos e inserção em espaços de atuação internacionais, em prejuízo de sua estréia, tardia, na direção de filmes de longa-metragem (*Memória de Helena*; 1969) embora tenha integrado equipes em longas e curtas desde 1958: “O

²⁸⁶ AHPI ref. 93/2/6 DC1 telegrama de 4 de julho de 1945; ref. 94/4/4 DC1 ofício de 16 de outubro de 1950.

²⁸⁷ EGD.

David, no Itamaraty, conheceu o [Arnaldo] Carrilho e ficaram amigos. [...]. Agora, o ‘núcleo Itamaraty’ era Joaquim Pedro, Eduardo Scorel, David Neves”.²⁸⁸ Dentre estes, Neves e Carrilho, ainda na primeira metade dos anos 60, tornaram-se “amigos fundamentais” de Saraceni: “Carrilho era ‘Il Consule’, David ‘Il Crítico’ e eu ‘Il Regista’. Cônsul, crítico e diretor [...]” (SARACENI, 1993, p. 157).

Carlos Diegues também contaria com o apoio do seu pai no início da década de 60 (que se ampliaria mais tarde, quando passaria a ocupar importante posto no Ministério da Educação). Manuel Diegues Jr., antropólogo e professor, diretor do Centro Latino-Americano de Pesquisa Social (CLAPS), órgão da UNESCO no Rio de Janeiro, manifestou interesse para que a América do Sul detivesse uma base regional para a produção de filmes de pesquisa técnica, social e antropológica, em que o Brasil viria a ser a sede. Contava com o apoio do Departamento Cultural e de Informações, subordinado à Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty. As finalidades do CLAPS, para a atividade cinematográfica, eram de preparação de pessoal especializado; difusão de técnicas avançadas; e promoção de pesquisas sociais registradas cinematograficamente. Neste sentido, ao passo que o projeto portava um “ar de iniciativa nacional”, visava prolongar os resultados práticos do Seminário de Cinema, ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff (NEVES, 1966, p. 268-270).

A convite da UNESCO, e pela articulação do diplomata Lauro Scorel, então chefe do Departamento Cultural e de Informações do Itamaraty, ele veio preparar jovens realizadores para lidarem com as novas técnicas – mais leves – de produção. Sucksdorff chegou ao Rio de Janeiro em outubro de 1962, trazendo equipamentos – como a câmera Arriflex blimpada e o gravador Nagra – orçados entre 25 e 30 mil dólares, entre os quais uma moviola Steenbeck adquirida pelo Itamaraty. Participaram do curso 18 alunos,²⁸⁹ após processo seletivo contando com 230 candidatas, que realizaram a prova em 3 de

²⁸⁸ EGD.

²⁸⁹ Dib Lutfi, Eduardo Scorel, Vladimir Herzog, José Wilker, Luís Carlos Saldanha, David Neves, entre outros.

dezembro de 1963, depois do término do curso básico de elementos da técnica cinematográfica (RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 528).

A partir de então, o Itamaraty empreenderia uma intervenção mais direta, por meio de seus diplomatas envolvidos com setores culturais no Ministério das Relações Exteriores, sobre a realização cinematográfica dos jovens cineastas, investindo, a partir de 1963, na produção de filmes, como *Integração Racial*, de Paulo César Saraceni, *O Circo*, de Arnaldo Jabor, e *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, entre outros (NEVES, 1966, p. 271-3), como Dahl:

Eu cheguei da Europa em 64, e tinha armado já com o Carrilho e com o David [Neves] e com o Patrimônio [Histórico e Artístico Nacional] um documentário para eu fazer, que era *A indústria do ouro*. E também eu fui montar *Integração racial*, do Paulo César, que era um documentário produzido pelo Itamaraty. Essa coisa de clã, sim, funcionava. Nós todos éramos responsáveis uns pelos outros. É de chorar, quando você pensa... era uma fraternidade, era um partido, uma seita secreta, e uma fraternidade.²⁹⁰

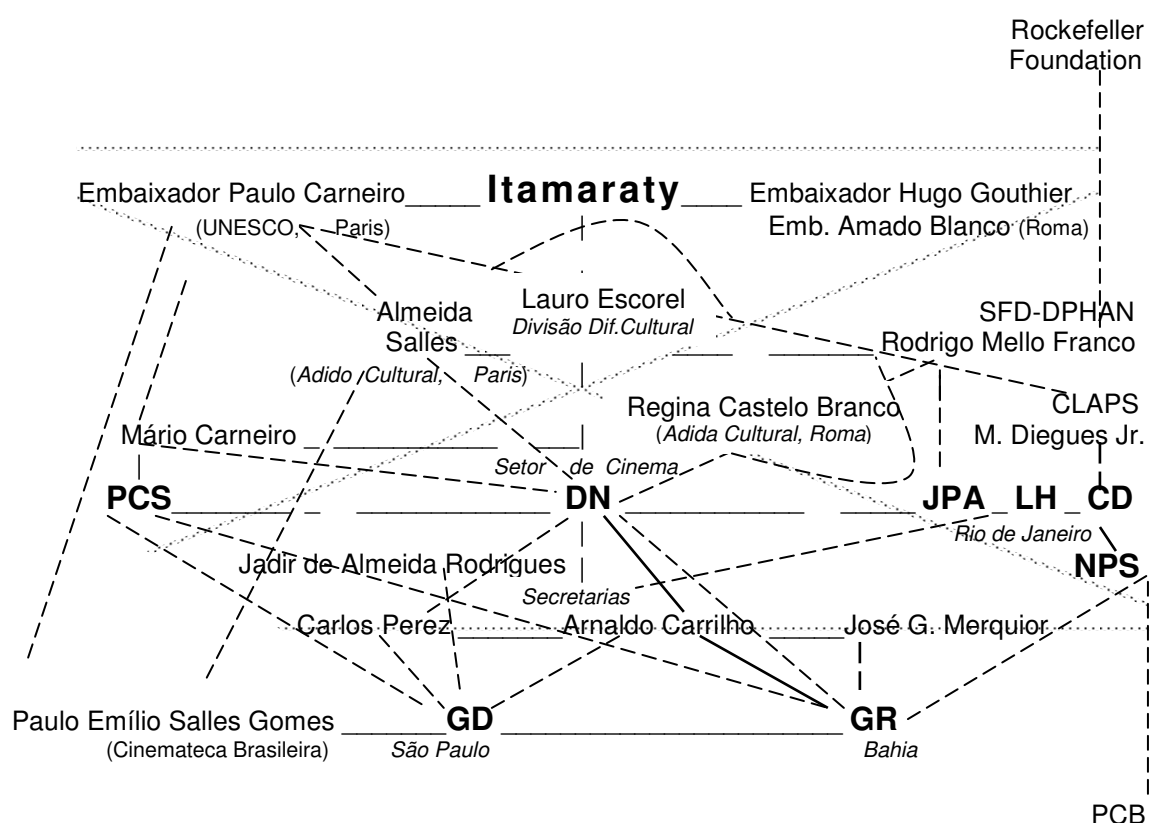
Nisso, como observamos, foi de grande valia o relacionamento dos cinemanovistas com jovens diplomatas, da mesma faixa etária deles, como o mencionado Arnaldo Carrilho e ainda, entre outros, Carlos Perez e José Guilherme Merquior, amigo de Glauber Rocha, que possuíam interesses variados relativos ao cinema. Com efeito, muitos deles se tornaram amigos dos cineastas desde antes do ingresso na diplomacia, pela relação no interior dos espaços dos cineclubes, de frequência comum. No que diz respeito a Carrilho, segundo Saraceni (1993, p. 158), “[...] grande diplomata, homem de cultura, com um sentido profundo da política, caráter invulgar [que] virara figura de proa do Cinema Novo”, então 3º secretário na carreira diplomática, foi responsável pelo setor de cinema da Divisão de Difusão Cultural e, assessorado por Neves.

Gustavo Dahl sumariza a colaboração de diplomatas para a internacionalização dos espaços de atuação do Cinema Novo pela convicção de que “não era o Itamaraty,

²⁹⁰ EGD.

mas [...] a diplomacia”²⁹¹ que contribuiu ao êxito do Cinema Novo no estrangeiro. Portanto, ele secundariza o papel da instituição colocando em relevo os agentes individuais que a integravam, adotando uma terminologia militar para posicionar os jovens nos espaços de interação: “Carlos Perez era do núcleo inicial do Cinema Novo, mas abandonou para entrar no Itamaraty. [...] Ele era um “desertor”, mas um contato importante. E tem o Arnaldo Carrilho, que era muito amigo de David Neves. E David Neves “costurava”... David Neves era um “oficial de ligação”. Ele gostava de fazer isso”.²⁹² De fato, constatamos, na figura abaixo, a centralidade de Neves.

Figura 1 – Principais relações interpessoais, na década de 60, no espaço do Itamaraty ou entorno



LEGENDA

PCS = Paulo César Saraceni; **DN** = David Neves; **JPA** = Joaquim Pedro de Andrade; **LH** = Leon Hirszman; **CD** = Carlos Diegues; **NPS** = Nelson Pereira dos Santos; **GD** = Gustavo Dahl; **GR** = Glauber Rocha.

²⁹¹ EGD.

²⁹² Id.

Destarte, paulatinamente, as relações diretas, ora de amizade, ora de parentesco, representaram recurso para a intervenção institucional do Itamaraty na carreira dos integrantes do Cinema Novo. Dahl constata que o “grupo” possuía uma “visão estratégica”, haja vista o fato de o Brasil ter sido então “país intelectualmente colonizado”, para o qual um mínimo de reconhecimento da Europa tinha uma “repercussão enorme”. A posse de capital cultural pelos cinemanovistas, ao passo que era importante nas relações com integrantes do Itamaraty, era também importante nas relações estabelecidas com a elite intelectual europeia nos espaços de interação já examinados. Dahl salienta que, para tanto e à época, “jovens brasileiros no exterior; desde que inteligentes, brilhantes, tinham um acesso à elite intelectual”:²⁹³

E como também a gente falava línguas, gostava e entendia de cinema, muito. (Essa história dos *Cahiers du Cinéma*...), a gente chegava na Europa, a gente arrasava. A gente gostava de cinema americano e de cinema italiano também. A gente não tinha um preconceito ideológico. A gente era, digamos, comprometidos ideologicamente, sem preconceito ideológico. Isso fundia um pouco a cabeça dos europeus. Eles diziam: “Mas como?! Vocês são de esquerda, acreditam em La Cuba, em psicanálise, como é que vocês conseguem essa história toda?” É só não excluir.²⁹⁴

Com efeito, essa “abertura” ao estabelecimento de vínculos com diferentes tendências culturais e políticas possibilitou aos cinemanovistas a ocupação de posições em diferentes redes sociais e o estreitamento ou reforço dos laços já estabelecidos. A figura abaixo esquematiza as principais relações interpessoais que facilitaram a internacionalização dos espaços de atuação dos cinemanovistas.

Essa intensa movimentação – e interesse e investimento – deles ao espaço internacional de relações culturais contrastou com o relativo “desinteresse” de Roberto Farias, que investiu nele muito marginalmente. Após a exibição de *Cidade Ameaçada* na Europa, Lazar Weschler, produtor suíço, convidou-o para filmar naquele continente.

²⁹³ EGD.

²⁹⁴ Id.

“O cineasta achou que seria temerário se distanciar de suas raízes brasileiras e ficou de ‘pensar no assunto’” (AZEREDO; FONSECA, 1970, p. 9):

[...] os suíços queriam fazer um filme comigo, escrito pelo Georges Sadoul. Mas eles queriam me contratar para ficar um ano na Europa sem fazer nada, só fazendo estágio nos estúdios da Alemanha, da Itália e da França para então, um ano depois, fazer um filme. [...] me pagando quinhentos dólares por mês naquela época. Mas eu era casado. Já tinha dois filhos, e o terceiro iria nascer naquele ano. Então eu disse: “O negócio é o seguinte: eu acho ótima essa proposta, essa idéia, mas a sensação que eu tenho é que aqui na Europa está tudo feito, e no Brasil está tudo por fazer”.²⁹⁵

Antes dessa viagem, a propósito, Farias, à época, não tinha influência alguma com relação ao Itamaraty; nem sequer para enviá-lo ao Festival de Cannes, mesmo após a indicação de seu filme para este certame:

Acontece que [Georges Sadoul,] crítico famoso, francês, estava aqui no Rio e me pediu para ver o filme. [...] Ele viu o filme, e quando acabou ele olhou para mim e disse assim “Que bom, e tal, este filme tem condições, pode ganhar um prêmio, quem sabe. Você vai a Cannes?” Eu disse: “Não, por quê?”. Ele disse: “Seu filme não vai?” Eu disse: “Vai. Mas eu não tenho nem como ir.” Ele disse: “Não, você tem que ir, você tem que ir.” Falou com toda a convicção. Eu saí dali meio zozó. Eu tinha 28 anos, mas não me passava pela cabeça a idéia de ir à Europa. Poderia ser uma coisa para mais tarde. Saí dali disposto a batalhar para ir. Aí eu comecei procurar Panair do Brasil, Instituto Brasileiro do Café, nada dava certo. Então uma cronista carioca, chamada Eneida, publicou uma matéria no jornal, uma crônica, chamada “Passagem para Roberto Farias”. Ela “metia o pau” no Itamaraty, no Ministério da Educação, por estar mandando um filme meu sem mim. Aí o Ministro da Educação mandou me chamar e disse: “Olha, eu estou aqui com a crônica da Eneida, e tal...” A Capital ainda era no Rio. Isso foi em 1960. Aí eu disse: “Eu estou aqui, não tenho dinheiro para a passagem completa, mas eu tenho aqui 90%, e tal.” Enfim, por causa disso eu consegui viajar para Cannes, o Festival me deu estadia, hotel, comida. E aí deu para eu ir.²⁹⁶

Com efeito, Farias, apesar de sua escassa movimentação no estrangeiro, constata a importância da internacionalização dos espaços de atuação para a cinematografia em tela, a fim de que a mesma fosse reconhecida no Brasil. A exemplo da imprensa que o ajudara a viajar para a Europa, reconhece que esta foi protagonista para a recepção do reconhecimento internacional do Cinema Novo; dantes não procedera assim. Passou a

²⁹⁵ ERF.

²⁹⁶ Id.

ser, por conseguinte, mediadora da importação cultural de um produto cultural cuja origem se encontrava no Brasil:

A imprensa tratava mal o cinema brasileiro. Não dava importância. Cinema brasileiro não significava muito para a imprensa. Então o reconhecimento do Cinema Novo, sobretudo pela Europa, sobretudo pelos *Cahiers du Cinéma*, pelos críticos franceses, e tal, os prêmios que ganhavam, isso foi repercutindo aqui dentro. E uma elite brasileira, que não ia ao cinema ver filme brasileiro, começou a achar chique ver filme brasileiro porque ele estava fazendo sucesso fora do Brasil; importou o cinema brasileiro. Assim como importa tudo, como gosta de tudo que é importado. Para uma certa elite, é melhor do que o que é nacional. Isso também foi com o cinema. Aconteceu a mesma coisa.²⁹⁷

Desse processo de importação também participaram lideranças políticas, que perceberam o prestígio do Cinema Novo no estrangeiro. Como verificamos neste capítulo, como efeito da fragilidade das hierarquias internas de legitimação das expressões culturais, para que fosse possível esse reconhecimento interno, fez-se necessário a diversificação das modalidades de atuação dos cinemanovistas no espaço internacional. Esse processo de reconhecimento interno a partir do apelo a instâncias exteriores de consagração engendrou a valorização do “grupo” mesmo perante os militares. De acordo com a avaliação de Farias, ao mesmo tempo, o governo militar investiu na “importação” do Cinema Novo uma vez que almejava sempre uma “fachada de legalidade”: “E o cinema, eles respeitavam o cinema. Estou falando da parte livre, da parte da abertura política, porque a outra parte desconfiava de todos nós”.²⁹⁸ Assim, uma abertura do regime para comunicação com o Cinema Novo corresponderia a uma necessidade de comunicação de seus integrantes com o público e as instâncias governamentais. A constatação da dificuldade de estabelecimento desta exportação a crise do movimento Cinema Novo, o que ocasionou a sua aproximação a representantes do Estado brasileiro, como abordamos no próximo capítulo.

²⁹⁷ ERF.

²⁹⁸ Id.

6 DO “FIM” DO CINEMA NOVO À DIREÇÃO DA EMBRAFILME

O objetivo do capítulo é descrever o processo de passagem dos cinemanovistas de uma produção de bens simbólicos contestatária à pretensão de gestão de recursos, que exerceu influência sobre aparelhos de Estado e que culminou com a assunção à direção da Embrafilme. Para tanto, procuramos responder à questão da posse de capitais entre os cineastas em concorrência, evidenciando que o “grupo” contou com o capital de relações no estrangeiro como trunfo. Com este, como mencionamos no capítulo anterior, não puderam contar os representantes do “cinema marginal”, a despeito de sua posse elevada de capital cultural. Tampouco contaram com o capital de relações no Brasil, cuja posse dos cinemanovistas também os distinguiu dos “marginais”. Em consonância à formulação da hipótese norteadora deste estudo, esse processo foi possível com vinculação a redes, especialmente relacionadas a círculos integrados por críticos franceses ou por agentes estatais brasileiros. O seu acionamento pôs em circulação problemáticas – como a do “fim” do Cinema Novo e a da “comunicação” – e redefinição de sentidos do nacionalismo, facilitando com isso uma aproximação aos militares. Nesse momento, na conjuntura do início dos anos 70, foram empreendidas então duas modalidades de engajamento: uma para a ativação de relações interpessoais, e outra para a elaboração tática de discursos. Por aí, ainda em resposta à questão da posse de capitais, a posse de capital político também contribuiu para a discussão da problemática da “comunicação”: o uso de temas históricos e da literatura modernista

nos filmes, os quais não desagradavam aos militares, asseguraria a conservação da legitimidade cultural dos cineastas em tela.

Dito de outro modo, integrantes do “grupo” tomaram a iniciativa de divulgar a “crise” em que o mesmo se encontrava, em parte por sua impossibilidade de reproduzir problemáticas contidas em filmes dos anos 60 e pelo ingresso de novos agentes no espaço cinematográfico – em especial, dos “marginais”. Em função disto, concluíram que a prioridade – nas decisões a serem tomadas contra a “crise” – seria o atendimento a uma demanda por “comunicação” com o público, espectador dos filmes. Implicaria a comunicação com o regime, pragmaticamente, por meio de alguns de seus integrantes. Para tanto, haveria que se matizarem definições acerca dos militares, de discursos antagonistas a adesistas, e a mobilização de relações interpessoais que pudessem viabilizar o acesso ao interior de espaços estatais, com vistas não só à obtenção de recursos financeiros, mas de meios para a elaboração de políticas públicas para o setor cinematográfico. Nesse processo, a Embrafilme seria transformada, fundida com o INC. E o que é mais importante, administrada por cineastas.

Carlos Diegues, em 1970, no exílio, “decretou” o fim do Cinema Novo. De imediato, não seria bem assimilado pelos cinemanovistas, em especial Glauber Rocha, tampouco por integrantes da crítica européia, que questionavam ou não compreendiam o “abandono” da tentativa de imposição de um “programa” único para a produção cinematográfica brasileira. Não obstante, Diegues lhes replicava:

[...] É preciso que vocês na Europa percam o hábito de julgar todos os filmes brasileiros como filmes do Cinema Novo e julgar o Cinema Novo depois dele. Esqueçam o Cinema Novo se preferirem. Pensem no cinema brasileiro como não importa qual cinema nacional do mundo com seus diferentes realizadores e suas diferentes tendências: que as diferentes tendências existem, é o último sucesso do Cinema Novo.²⁹⁹

²⁹⁹ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 49).

A explicitação dessa *démarche* coincidiu com momento de crise no espaço político internacional e nacional. Com o Maio parisiense de 1968, os interesses políticos dos estudantes se separaram dos da classe trabalhadora: representavam a “vanguarda” que não mais se atinha exclusivamente ao domínio material da luta de classes, mas que incorporava o universo simbólico pelo qual se legitimariam mudanças no comportamento e estilo de vida. No Brasil, ocorriam grandes manifestações, como a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, e o aprofundamento da crise política que culminaria na edição do AI-5 em 13 de dezembro de 1968. Leon Hirszman (1995, p. 35) percebeu na conjuntura que ascendeu ao poder a Junta Militar uma “ruptura de fato entre a cultura e a política, entre o intelectual e o povo”. Percebeu também que o autoritarismo e a intolerância não compunham tão-somente o regime, mas que tanto aquele como esta se introduziram de modo correspondente no espaço da esquerda. Hirszman concluiria que aquela era “uma situação em que não dava para fazer nada” (p. 35); decidiu estudar alemão. Ainda antes de 1968, a Frente Ampla, que havia sido “fundada” em 1966, mas que tomaria contornos mais definidos somente em março de 1967, também produziria impacto no espaço político-cultural (PEREIRA, 2000, p. 10).

O discurso de inação de Hirszman era acompanhado pelo de radicalização político-cultural, notadamente observado em Glauber Rocha, e o de moderação político-cultural, que se tornaria majoritário entre os cinemanovistas. Entretanto, estes discursos não “puramente” se fizeram apresentar; por vezes se imbricaram. Foram observados traços de um ou de outro em um mesmo cineasta, ou o deslocamento de um a outro (em Gustavo Dahl, notadamente, que de um discurso radicalizado passou a adotar um moderado). Ou ainda a exteriorização de um ou de outro em função do interlocutor que viera a se relacionar de algum modo com o cinemanovista (Rocha conservava um discurso radicalizado, por exemplo, nas cartas trocadas com Alfredo Guevara, mesmo depois de moderar as opiniões emitidas no – ou endereçadas ao – Brasil).

Opções conflitantes no interior de um mesmo “grupo”, em uma conjuntura de crise política, implicariam a crise do mesmo, bem descrita por Diegues:

Há entre nós quem acredite em nos tornarmos os jovens líderes (*patrons*) de uma indústria nacional: e há também os que estão convencidos em continuar no interior da grande direção dos filmes de consciência nacional, contra os imbecis, os colonizados, os reacionários. De todo modo, estamos por nossa conta. Sem moralismo e sem terrorismo, creio que seguiremos.³⁰⁰

Nesta caracterização da “crise” do Cinema Novo, com efeito, constatamos que ela também foi percebida como “crise ideológica”, definida como “desorientação”, por Gustavo Dahl, produzida por dois fatores: 1) a “descoberta de uma complexidade maior na análise da sociedade brasileira”; e 2) o “quadro político [a partir da] ascensão dos militares ao poder”. No entanto, apesar de a existência destes fatores, os argumentos enfatizavam um esgotamento temático.

A simplificação, as facilidades e uma eventual eficácia dos filmes sobre as favelas ou Nordeste tiveram como origem a violenta radicalização dos problemas nesses ambientes, que representava grande tentação para um cinema nascente. Todavia, precisamente em virtude desta simplificação, o filão esgotou-se com rapidez: não se dispõe de oitenta e duas maneiras de dizer que é preciso dar de comer aos que têm fome e de beber aos que têm sede. Além do mais, há dois mil anos isto vem sendo repetido. (DAHL, 1966-1967, p. 198-9).

Dahl concluía acerca da exigência ao Cinema Novo de tomar consciência de suas limitações, com vistas “à imperiosa necessidade de abrir seu próprio caminho em direção ao futuro” (p. 200). De fato, a etapa de reflexão dos integrantes do movimento sobre o seu papel e sobre o processo político aberto com o golpe de 1964 já iniciara simbolicamente a partir de 1966, com o lançamento de *O Desafio*, de Saraceni. O filme não recusaria o fato histórico e elaboraria uma (auto)crítica da trajetória do intelectual nesse processo. Seguiram-se a esta película, de modo semelhante, dando respostas correspondentes à nova conjuntura política, *Terra em transe* (ROCHA, 1967), e *Fome*

³⁰⁰ DIEGUES, Carlos. Entrevista a nós concedida. AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 48).

de amor (SANTOS, 1968), avaliados por Diegues como os dois filmes mais representativos desse período (DIEGUES, 1970, p. 48).

6.1 O “fim” do Cinema Novo

O “grupo” Cinema Novo reconheceu explicitamente, há que levarmos em conta, a “crise” como resultado de um processo de autocrítica; mas menos explicitamente demonstrou estar confrontado pelo acirramento das lutas no espaço cinematográfico, haja vista a gênese do “cinema marginal”, e, no espaço da política, pela radicalização da esquerda cujos militantes mais se engajariam em grupos guerrilheiros.

Enquanto Diegues tornava pública a “crise”, Dahl se investia da função de porta-voz que informava as mudanças no Cinema Novo em nome do “grupo”. A comparação das possibilidades do cinema brasileiro com relação aos resultados obtidos pelo movimento, cotejada às possibilidades de atingir o grande público, obrigaria tal revisão. Porque no momento de sua legitimação internacional a audiência média dos filmes do Cinema Novo no Brasil era limitada a cerca de 100 mil pessoas,³⁰¹ principalmente estudantes, intelectuais e profissionais liberais: “não era o público que nos interessava, não era o público brasileiro. Tivemos então o sentimento da profunda distância que existe entre as pessoas que, em um país subdesenvolvido, detêm a capacidade de utilizar os meios de comunicação e o povo” (DAHL; ALEA; SOLANAS, 1972, p. 16). Portanto, urgiria mesmo a decretação do fim do Cinema Novo operada por Diegues. Os primeiros interlocutores para o anúncio seriam representantes da crítica européia, ou seja, aqueles que legitimaram o “grupo” deveriam reconhecer a “nova” tomada de posição como decorrência de a realização do seu “programa”:

³⁰¹ EGD. Na nova fase da cinematografia do grupo, Joaquim Pedro de Andrade conquistaria um público de dois milhões de pessoas, nas salas de exibição, com o seu *Macunaíma* (1969).

As coisas mudaram muito. O Cinema Novo não existe mais, ao menos sob a forma que vocês o conhecem. Acabou. Isso mesmo, é sempre Rocha, dos Santos, Guerra, Hirszman, de Andrade e outros que fazem os melhores filmes brasileiros. [...] Hoje quando o Cinema Novo possui quase dez anos de existência (então ele não é mais tão “novo”), chega-se no Brasil a uma produção de uma centena de filmes por ano cuja produção “Cinema Novo” não é mais que uma referência aos filmes feitos pelos realizadores da primeira geração. Hoje não há nada além de bons e maus filmes brasileiros, como em todo lugar. O núcleo original sempre existe, mas tal não pode ser organizado como foi no início, como uma cooperativa no seio da qual havia uma discussão íntima e constante entre nós. Nosso programa era muito simples: criar um cinema verdadeiramente brasileiro em todos os níveis (industrial, cultural, político). Então a história do Cinema Novo é a história de um sucesso a uma escala mais vasta que a que pudemos prever (vários novos cinemas nacionais da África e da América Latina reivindicam uma influência dos princípios do Cinema Novo). Agora, não importa qual jovem realizador possa fazer seu filme e por aí contestar o próprio Cinema Novo. Atingiu-se nosso alvo, é o momento de acabar antes de cair no academismo.³⁰²

Com relação a esta declaração de Diegues, todavia, Glauber Rocha não reagiu de início positivamente, reconhecendo, no entanto, o “fim” do Cinema Novo e a dispersão do “grupo” uma vez que seus integrantes já estariam a investir individualmente em seus projetos. Não obstante, Rocha propôs divulgar, ao voltar ao Brasil, “um documento desfazendo o dito cujo”. A justificativa eram os “efeitos internacionais” decorrentes dos compromissos assumidos, que deveriam ser mantidos ou desfeitos.³⁰³ Porém, contraditoriamente e com uma certa dose de sarcasmo, o mesmo zelo reivindicado a Zelito Viana no Brasil não era mantido junto à interlocução estrangeira que, por mais próxima que fosse do “grupo”, por integrar publicação de prestígio, poderia produzir risco muito maior no que se reportam aos “efeitos internacionais”:

A entrevista de Cacá é muito boa, é uma visão final sobre o cinema novo, um movimento acabado. Para mim, começa agora minha vida individual, não me interessa mais nem pelo cinema novo nem pelo cinema — fora os filmes que me interessam e meus filmes — e acho que até hoje estive metido nos negócios mais bestas de política e polêmica etc.³⁰⁴

³⁰² DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 47).

³⁰³ ATG. Carta enviada de Glauber Rocha para Zelito Viana. Barcelona, 1970. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 364).

³⁰⁴ ATG. Carta enviada de Glauber Rocha para Sylvie Pierre. Nova York, 1971. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 397).

O documento se materializou na forma de artigo, publicado em *O Pasquim* (1970), no qual Glauber Rocha “dissolveu” o Cinema Novo. Não obstante, o recrudescimento da repressão foi evidenciado pelos efeitos produzidos no “grupo” Cinema Novo. O “aprofundamento” do regime engendraria a transformação do universo das escolhas possíveis ou condições de possibilidade nos espaços de relações de força e de sentido da política e da cultura. Disto se destacava, na política, a emergência da guerrilha, e, no campo cinematográfico, a do “cinema marginal”³⁰⁵ (ou “underground”, ou ainda “udigrudi”), que a ela era “equiparado”:

Os udigrudi são radicais pequeno-burgueses históricos que saíram pro fumo enquanto seus símiles pra bala. Caíram pelas esquinas mas, como diz Mao, um maoísta que fracassa não é um verdadeiro maoísta. Ou, como Lênin, a única lei científica da política é aquela que leva à tomada do poder.³⁰⁶

A propósito, apesar dos “marginais”, os cinemanovistas estavam mais atentos, de início, aos movimentos no espaço da política do que os específicos no do cinema. Não obstante, a existência deles os perturbava. Para Rocha e Diegues, eles eram o produto de uma geração “anarco-conservadora”, surgida da frustração política, que se nutria pela contestação de tudo o que existiu antes de dezembro de 1968.³⁰⁷ Seus principais representantes foram os cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Este daria uma entrevista de intensa repercussão a *O Pasquim*, classificando o grupo Cinema Novo como de “direita” (SGANZERLA; IGNEZ, 1970, p. 11-15). Podemos perceber que tanto um “grupo” quanto outro procurou valer-se de noções classificatórias originadas do espaço da atividade política para atacar ou desvalorizar o grupo rival, em uma contenda que, de fato, era travada em torno da redefinição de princípios que regiam

³⁰⁵ Suas denominações se apresentam entre aspas porque de fato não consistiu em movimento organizado, mas se definiu por um *corpus* fundado por filmografia que possuía correspondências estruturais ou temáticas, bem como afinidade e organização à produção entre alguns de seus “representantes”. A denominação Cinema Marginal lograria ampla repercussão *ex post*, nos anos 80, com o livro de Fernão Ramos (1987a).

³⁰⁶ ATG. Carta de Glauber Rocha para João Carlos Rodrigues. Roma/Nova York, 31 de agosto de 1971. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 462).

³⁰⁷ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 54).

o cinema de autor na passagem dos anos 60 para os 70. Com efeito, uma novíssima geração a que pertenciam Bressane e Sganzerla surgiu desde o circuito de relações do “grupo” Cinema Novo ou pôde surgir em decorrência da abertura de determinadas condições produzidas pelo engajamento e legitimação cinemanovista, isto é, da produção da primeira geração.

Pois os “marginais” eram mesmo percebidos como geração surgida dentro do próprio movimento. Seriam uma segunda ou terceira geração do novo cinema. De fato compartilhavam de códigos comuns, influenciados pelas mesmas cinematografias, pela experimentação da vanguarda modernista, etc. No entanto, os “marginais” operavam uma releitura desses códigos, elaborando crítica à obra cinemanovista pouco assimilável além do universo dos iniciados nos cinemas de autor. Ao passo que o núcleo-duro do Cinema Novo assimilou tardiamente aos conteúdos dos filmes o espaço urbano, marcadamente pela problemática política,³⁰⁸ os “marginais” desde o nascedouro o tiveram como ambiente para as produções, incrustadas das transformações comportamentais e de estilos de vida às quais se contabilizava a presença influente das indústrias culturais.

Os ataques desferidos por Diegues e Rocha provavelmente não se realizariam se os filmes dos seus opositores não tivessem feito tanto sucesso junto ao público consumidor típico dos filmes do Cinema Novo. Todavia, notadamente Sganzerla e Bressane tiveram êxito e quantidade de filmes, ou, adotando a expressão de Gustavo Dahl, “capital fílmico”,³⁰⁹ para protagonizar a luta representando um pólo em cujo oponente se destacavam Diegues e Rocha. Este foi o cineasta mais “abalado” com a

³⁰⁸ Não é objetivo deste estudo analisar minuciosamente este ponto. Todavia, postulamos que a dimensão política também esteve presente nos filmes dos “marginais”. Não obstante, ao passo que para os cinemanovistas, dos primeiros tempos, a transformação se dava pela “potência” ou violência revolucionária, nos marginais ela se dava também de modo violento, mas pela impotência periférica; pela anomia, a desagregação do tecido social. São significativas as frases que ecoam no filme provavelmente mais representativo dessa filmografia, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla: “O Terceiro Mundo vai explodir. Quem tiver com sapato não sobra, não pode sobrar.”; e “A fome e a bomba separam o Terceiro Mundo do resto do mundo.”

³⁰⁹ EGD.

emergência de um “grupo”³¹⁰ rival que recorria a recursos semelhantes aos empregados pelo seu “grupo”. Em tempo, Rocha se abalou pessoalmente com as atenções voltadas a Sganzerla que esboçavam a nomeação dele como “novo gênio”³¹¹ (e, por extensão, destituindo Rocha dessa condição). Rocha, portanto, era o principal produtor de ataques aos “marginais”:

Underground tenho muitos: *A Cruz na Praça*, *Domingo*, *Caminhos*, *Passeata de 68*, *Estrela do sol*, *No Chile com Norma*, *O Câncer* etc. Ah estou cansado, este é um papo careta. Os contraculturalistas estão fazendo seu movimentozinho cultural? Pau neles. Pau neles. Dizer “pau neles”: quer dizer intolerância e ódio. Apenas ritual de exorcismo.³¹²

A despeito da contenda, valorizada como efeito do acirramento das lutas simbólicas na conjuntura em tela, e de os “marginais” serem avaliados pelos cinemanovistas como “reacionários” resultantes da conjuntura posterior ao AI-5, também foram vitimados pelo Ato Institucional.³¹³ Sganzerla, que definia a filmografia em que participava naquele período como “cinema experimental”, constatou no Ato uma cisão que limitou o desenvolvimento do espaço cinematográfico brasileiro, que afetou a todos: seu “grupo” e mesmo o Cinema Novo, que a partir de então “deixaria de criar”, pois os cineastas passaram a pouco escrever, mas a adaptar estórias prontas.

[O] cinema trabalha por séries, por sucessão. Mas, depois veio o AI-5 que impediu a atividade, não só desse cinema que eu chamo de experimental, mas do próprio Cinema Novo, que, logo depois, decaiu muito. É interessante a evolução histórica não só do filme, mas do próprio cinema nacional. Neste sentido, houve um corte, [...] que o filme [*O Bandido da Luz Vermelha*] retratava isso. Tanto é que ele colocava isso na seqüência inicial, uma antevisão do AI-5 – dizia: ‘decretado estado de sítio no país’. O filme foi lançado em outubro; o Ato, em dezembro. Este corte é que prejudicou de uma maneira geral o [...] cinema. Depois, regrediu.³¹⁴

³¹⁰ Apesar de os “marginais” nunca terem chegado a constituir grupo ou movimento organizado; Sganzerla e Bressane apenas estabeleceram uma sociedade: a Belair Filmes.

³¹¹ *O Bandido da Luz Vermelha*, filme impregnado de signos com referência crítica aos de Glauber Rocha, inicia com um letreiro que diz “Um gênio ou uma besta”; para o bandido protagonista, mas que se poderia aplicar a Rocha, e, por meio da zombaria, ao próprio Sganzerla.

³¹² ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Havana, provavelmente 1972. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 435).

³¹³ Bressane e Sganzerla tiveram de partir para o exílio em 1970.

³¹⁴ SGANZERLA, Rogério. Entrevista concedida. Brasília/Novo Hamburgo, maio de 1998 (ERS).

Embora a conjuntura política afetasse tanto os “marginais” quanto os integrantes do Cinema Novo, a exacerbação da oposição dos cinemanovistas ao grupo emergente foi motivada pelo peso no espaço cinematográfico da produção marginal, que começou a ser esboçada, porém, antes do AI-5. As maiores repercussões “marginais” em termos de prestígio (Os filmes *O Anjo Nasceu e Matou a Família e foi ao Cinema*, de Bressane, e *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*, de Sganzerla) aconteceram entre 1968 e 1969, e, em termos quantitativos, no ano de 1970,³¹⁵ a partir de quando decaiu a produção, como verificamos na tabela abaixo.

Tabela 12 – Longas-metragens realizados entre 1961 e 1974 pelo “grupo” Cinema Novo e pelos “marginais”.³¹⁶

| ANO | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | n |
|-----------------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|----------|----------|----------|----------|-----------|
| CINEASTAS | | | | | | | | | | | | | | | |
| CINEMANOVISTAS | | | | | | | | | | | | | | | |
| Carlos Diegues | | | 1 | | | 1 | | | 1 | | | 1 | 1 | | 5 |
| David Neves | | | | | | | | | 1 | 1 | | | | | 2 |
| Gustavo Dahl | | | | | | | | 1 | | | | 1 | | | 2 |
| Glauber Rocha | 1 | | 1 | | 1 | | | 2 | 1 | 1 | | | | 1 | 8 |
| Joaquim P. de Andrade | | | 1 | | 1 | | | | 1 | | 1 | | | 1 | 5 |
| Leon Hirszman | | | | | | | 1 | | 1 | | 1 | | | | 3 |
| Nelson P. dos Santos | | 1 | 1 | | | 1 | | 1 | 1 | 1 | | 1 | | 1 | 8 |
| Paulo César Saraceni | | 1 | | | 1 | | 1 | | | 1 | | 1 | | | 5 |
| Roberto Farias | | 1 | | 1 | | 1 | 1 | 3 | 1 | 2 | 4 | | 2 | 1 | 17 |
| n | 1 | 3 | 4 | 1 | 3 | 3 | 3 | 7 | 7 | 6 | 6 | 4 | 3 | 4 | 55 |
| MARGINAIS | | | | | | | | | | | | | | | |
| Andrea Tonacci | | | | | | | | 1 | | 1 | | | | | 2 |
| Carlos Reichenbach | | | | | | | | | 1 | 1 | | | | | 2 |
| Júlio Bressane | | | | | | | | 1 | 1 | 3 | 3 | 1 | | 1 | 10 |
| Neville D’Almeida | | | | | | | | 1 | | 2 | 1 | | | | 4 |
| Rogério Sganzerla | | | | | | | | 1 | 1 | 3 | | | | | 5 |
| n | - | - | - | - | - | - | - | 4 | 3 | 10 | 4 | 1 | - | 1 | 28 |

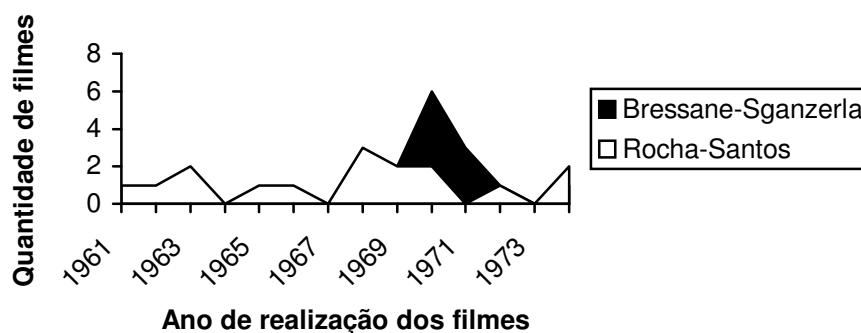
O mesmo ocorre quando comparamos os dois integrantes do “grupo” Cinema Novo mais representativos em termos quantitativos, à exceção de Roberto Farias, no que tange ao número de filmes realizados entre 1961 e 1974: Glauber Rocha (n=8) e

³¹⁵ Com a soma de dez filmes dos cineastas “marginais” mais representativos.

³¹⁶ O critério de inclusão dos cineastas “marginais” foi a representatividade quantitativa: todos que realizaram mais de um filme de longa-metragem no período analisado.

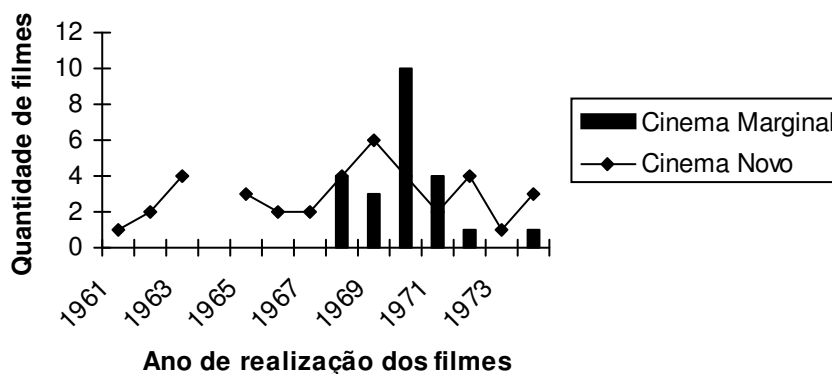
Nelson Pereira dos Santos (n=8), com os “marginais” de maior repercussão em termos correspondentes, Júlio Bressane (n=10) e Rogério Sganzerla (n=5), como constatamos pela análise do gráfico:

Gráfico 1 – Evolução quantitativa da produção de cineastas de cada grupo



As produções “marginais” só apareceram a partir de 1968, e declinariam a partir de 1971, tendendo a extinção. Ao passo que os cinemanovistas manteriam regularidade numérica da produção, passando a ter ascensão contínua a partir de 1972, justamente durante o governo mais repressivo da ditadura, o governo Médici; efeito da opção do “grupo” Cinema Novo pela “comunicação”. De fato, os “marginais” sendo impedidos de ingressar no espaço cinematográfico internacional, como descrevemos no capítulo anterior, e sem lograrem estabelecer e acionar relações com integrantes de instituições estatais, enfim, foram marginalizados. Constatamos essa limitação, com a ascensão seguida da decadência, por meio da análise do gráfico, a seguir, em cujos dados excluímos as produções de Roberto Farias haja vista a dedicação dele, a partir de 1966, quase exclusiva a filmes de mercado, os quais se lhe fossem agregados acarretariam distorção com relação ao que procuramos demonstrar:

Gráfico 2 – Evolução da produção dos cinemanovistas e “marginais” entre 1961 e 1974



Não obstante, incoerente ou paradoxalmente, Glauber Rocha percebia na luta entre os dois “grupos” de cineastas uma dispersão de forças que deveriam ser direcionadas às lutas da política. Neste sentido, Rocha se “filiava” à orientação “objetivista” do processo histórico e social pela qual o indivíduo se subordinava ao coletivo político, ao passo que a tendência cinematográfica opositora recolocava o indivíduo como o centro do processo, independentemente de sê-lo social. Noutros termos, valorizava o ser existencial do indivíduo, ou seja, implementava orientação “subjetivista”.

Com efeito, o Cinema Novo, que, não raro, era definido por integrantes seus como “partido”, situar-se-ia em posição correspondente a do Partido Comunista. O PCB condenava a “filiação” ao “existencialismo marxista”, isto é, às concepções de esquerda influenciadas pela filosofia de Sartre, especialmente. À “filiação”, nomeava “subjetivismo”, que ensejava desdobramentos doutrinários orientados à atividade política. Em março de 1971, Luís Carlos Prestes publicava o artigo “Aspectos da luta contra o subjetivismo no 49º aniversário do P.C.B.”. O subjetivismo era aí condenado, caracterizado como “transposição mecânica”, para o Brasil, da experiência de outros povos, seja nas expressões culturais, seja na atividade política. Essa “transposição mecânica” estaria mais evidenciada a partir da Revolução Cubana. Embora os

marxistas-leninistas devessem estudar com proveito as experiências da classe operária e demais forças revolucionárias, não poderiam esquecer que o socialismo era uma “ciência”, que deveria ser tratada como tal, portanto, subordinando-se a “leis gerais a que se submetem a revolução socialista e a construção do socialismo” (PRESTES, 1971, p. 110).

O desconhecimento das peculiaridades nacionais [...] decorre, em geral, de uma errônea compreensão das relações entre infra-estrutura e superestrutura. Esta não é determinada única e diretamente por aquela. É claro que as leis sociais, como leis objetivas, acabam inelutavelmente por abrir caminho através de todas as resistências. [...] A unidade do processo de desenvolvimento, sujeito às mesmas leis, não pode levar a não se reconhecer a diversidade das formas histórico-concretas em que se caracterizam em cada país aquelas leis gerais (p. 113).

O esquecimento dos princípios básicos do marxismo-leninismo engendraria a transposição “caricata” da experiência cubana, por meio do grupo de guerrilheiros que sustentava a luta armada e a criação de “focos” de guerrilha isolados das massas. Sua posição “ultra-esquerdista” ao invés de favorecer a revolução, contribuía ao fortalecimento da ditadura militar reacionária, com o decorrente “aniquilamento físico de tantos revolucionários, jovens patriotas, abnegados e valentes” (PRESTES, 1971, p. 110). Tal seria manifestação de correntes pequeno-burguesas, que influenciavam, “vivaz e persistentemente”, inclusive o PCB (p. 117). Não obstante, como “camada social intermediária”, a pequena burguesia era vacilante e predisposta à capitulação, ao passo que a burguesia nacional determinava suas posições políticas de acordo com as “condições concretas” das mudanças na “correlação de forças de classe” (p. 112).

O fundamento da avaliação geral de Prestes ia ao encontro daquela de Rocha colocada a Miguel Arraes para a mesma conjuntura:

A burguesia nacional antes queria o esquerdismo cultural: MCP, ligas [camponesas], CPC e outras siglas que podem ir da Bossa-Nova à ALN: isto quer dizer que a luta armada surgiu da conseqüência da circulação de idéias contestatárias externas e internas que unem o impacto emocional de *Opinião*, a leitura de *Revolução na Revolução*, de Debray — curiosamente, no Brasil, graças a CPC e MCP, a esquerda cultural acaba na luta armada. Uma parte: a outra se entregou ao liberalismo sexual da burguesia nacional ou desbundu

hippie, muito alienada e feliz, fumando maconha. Depois que o militarismo liquidou o esquerdismo cultural prático — a burguesia aderiu porque agora podia avacalhar sem compromisso qualquer forma de esquerdismo.³¹⁷

Nesta análise, podemos constatar no “balanço” da conjuntura política e cultural dos anos 60 até o governo Médici, um ataque aos cineastas “marginais” ao relacioná-los à burguesia. Para Rocha, além disso, o subjetivismo, no espaço cultural, representado pelos “marginais” possuía seu correspondente, no espaço da política, junto aos guerrilheiros. Todavia, Rocha não poderia contar, em princípio, com seu “grupo” uma vez que, desde a constatação da “crise” e “fim” do Cinema Novo, cinemanovistas passaram a investir em iniciativas individuais de base pragmática e em dose significativa oportunista. Deste modo, os cineastas “intelectuais” estariam abandonando o “processo histórico” em função de suas causas individuais, algo que não seria novidade na história dos intelectuais brasileiros, ao menos desde o modernismo surgido na década de 20:

[...] a escandalosa merda da inexistência intelectual do brasileiro é que a coluna Prestes saiu em 24, dois anos depois da Semana [de Arte Moderna], e ninguém viu: Oswald [de Andrade] estava metido com os partidos liberais vigaristas e a única coisa política conseqüente que deu a Semana foi o integralismo: a direita organizada acaba a revolução sobretudo quando os intelectuais brigam estéticas pelos jornais, criticam a esquerda revolucionária, picham o Partido, se comem uns aos outros, fazem tráfico de prestígios, informação, concorrência social e cultural, traem as idéias do núcleo biológico fundamental e se amesquinham na transação complacente com o regime.³¹⁸

O trecho desta carta de Rocha evidencia sua concepção de intelectual, a qual para ele deveria ser a do “núcleo biológico” do Cinema Novo, como agente a engajar-se politicamente. Contudo, como que fosse para recusar-lhe, desde o marco histórico modernista, ao intelectual faltou organização ou militância orgânica; perdeu-se nas lutas individuais.

³¹⁷ ATG. Carta de Glauber Rocha para Miguel Arraes. Havana, 20 de novembro de 1971. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 424).

³¹⁸ ATG. Carta de Glauber Rocha para Cacá Diegues. Março de 1971. Reproduzida em ROCHA (Ibid., p. 394).

Para Rocha, especificamente ao cinema, o individualismo implicava o risco ou a consumação do abandono da base programática do movimento cinemanovista. Como descrevemos no presente tópico, por um lado, o “grupo” Cinema Novo reconheceu a “crise” como resultado de um processo de autocrítica, para o que contou o acirramento das lutas – simbólica e armada, respectivamente – no “campo” cinematográfico brasileiro e no espaço da política. Por outro lado, Rocha induzia a interpretação da “crise” do Cinema Novo em outros termos, no que tange à polarização subjetivismo-objetivismo, que suscitariam o debate sobre a autonomia do discurso autoral (subjetivismo) em contraposição à necessidade de avaliação das condições objetivas oferecidas pelo espaço social, portanto de comunicação com as “massas” para que se assegurasse algum rendimento – material e simbólico – ao potencial crítico no conteúdo dos filmes (objetivismo). Mais claramente, essa interpretação diria respeito ao debate acerca da problemática da “comunicação”.

6.2 A problemática da “comunicação”

A resolução da “crise” do Cinema Novo dependeria do estabelecimento de comunicação, de início com o público. A questão, que se tornara quase consenso no começo dos anos 70, no entanto vinha sendo incorporada ao debate do grupo desde meados dos anos 60. Gustavo Dahl deu-lhe início em 1965. A comunicação para ele se assentaria em torno da definição de um “cinema urbano” em detrimento do “cinema rural”. A opção por este teria sido pela intensidade dos problemas que a “favela” [*sic*] e o semi-árido nordestino colocavam à crítica. Portanto, são esses dois ambientes que definem o sentido de um “cinema rural”. No entanto, esgotada a exploração de temas em torno dessas “regiões”, haveria a necessidade de abertura do “grupo” para outras “zonas sociais”, sem que fosse excluída a dimensão crítica da sociedade. Por outro lado,

pela complexidade que essas “zonas” suscitavam, os cinemanovistas buscariam apoio na literatura.³¹⁹

[A] impressão [do] recurso às obras literárias vem de uma certa sensação de desproteção diante de uma outra temática, de uma temática mais complexa, qual seria a temática urbana, a temática da burguesia, a temática da classe média, a temática da *intelligentsia*. [...] As pessoas que reprovavam o cinema brasileiro por só pensar em favela e Nordeste verão que as coisas ficarão efetivamente muito mais claras quando ditas na cidade. [...] Os filmes falarão de gente como elas, que se verão na tela. E não é bom a gente se ver na tela (DAHL; DIEGUES; NEVES et al., 1965, p. 245).

Por outro lado, além desses argumentos, Leon Hirszman definia comunicação como o estabelecimento de relação com os “estratos profundos” do público brasileiro. Portanto, não tendo necessariamente que abandonar seu potencial revolucionário. Para isso, o que importaria seria a atenção despendida às “reações do público”.³²⁰ Aqui é claro um esboço da antecipação de expectativas visando a maximização da audiência pela redefinição dos conteúdos. O potencial crítico propugnado por Hirszman seria viável pelo desvelamento dos mitos sociais contemporâneos, isto é, a presença deles na vida cotidiana.

Da parte de Joaquim Pedro de Andrade, havia ponderação acerca do problema em termos da política. Para ele, em “matéria de política”, ninguém no movimento cinematográfico brasileiro poderia ter a “consciência tranqüila”. Pois o problema da realidade brasileira não seria resolvido simplesmente pela indicação de uma tomada de posição ou pela definição política diante dessa realidade. Para que os filmes se tornassem “instrumento político e social efetivo”, necessitariam de comunicar-se com o público visado. Caso fosse o objetivo do cinema ser “instrumento revolucionário”, haveria que se atingir a “classe potencialmente revolucionária”. No entanto, essa eficácia política dos filmes não ocorria em decorrência de haver sempre um “fator de alienação no processo de composição do filme”, verificável no fracasso de bilheteria de

³¹⁹ Pela qual, pouco mais tarde, iriam ao encontro de interesses militares propugnadores do uso didático do cinema e com fins nacionalistas, para os quais os temas da literatura e da história seriam instrumentos.

³²⁰ HIRSZMAN, Leon. Depoimento a MARCORELLES (1966, p. 53).

alguns filmes justamente nos cinemas das regiões habitadas pelas “classes potencialmente revolucionárias”.³²¹

Se os cineastas possuíssem determinada posição, deveriam empenhar-se para tornar eficaz seu instrumento de trabalho. Portanto, a comunicação para Andrade era definida no sentido de eficácia, isto é, de ajustamento ótimo do objetivo dos filmes com relação à possibilidade de resposta do público que os deve consumir. Ainda, no sentido utilitarista, isto é, de os conteúdos corresponderem a “mensagem útil”.³²² Em 1966, Andrade possuía expectativas positivas, nesse intuito, com relação à proposta de Hirszman, de desmitificar os mitos contemporâneos. A primeira tentativa seria com *Garota de Ipanema* (1968-9), que se propunha a “desmitificar um mito através da utilização do próprio mito como fator de comunicação com a massa”.³²³ De acordo com Hirszman, a fim de que o cinema fosse um “instrumento para o conhecimento” da realidade, o cineasta deveria analisar “os aspectos dessa realidade suscetíveis de conduzir o espectador ao cinema”, com isto sendo-lhe possível “de adotar, face a seus problemas, uma posição crítica”.³²⁴ Contudo, uma vez realizada a película, resultou em fracasso ante as expectativas geradas.

A posição defendida por Andrade não era assumida na prática por quase todos os integrantes do “grupo” Cinema Novo. Mesmo assim, no entanto, eles não poderiam deixar de ser solicitados e atingidos pelos “valores levantados através da soma total de conhecimentos e informações” de que dispunham. Esses valores não poderiam ser afastados do seu “campo de cogitação”, do “campo de ação prática” por “motivos morais”:

Se, em determinado momento, a gente cala alguma coisa porque taticamente não é conveniente dizê-la, isso, tomado como processo geral, há de ser sempre criminoso. O progresso mais legítimo é alcançado através da dialética, da discussão, do conflito dos valores, da investigação individual e coletiva dessas idéias que vão surgindo. O temor da heresia é algo de

³²¹ ANDRADE, Joaquim Pedro. Depoimento a VIANY (1966, p. 260).

³²² *Ibid.*, p. 261.

³²³ *Ibid.*, p. 260.

³²⁴ ROCHA, Glauber. Depoimento a MARCORELLES (1966, p. 49).

extremamente negativo, estúpido, covarde e ultrapassado. A criação de um corpo de doutrina que assuma quase o aspecto de um dogma religioso é alguma coisa de anacrônico.³²⁵

O método dialético que ele propunha ao debate (auto)crítico do “grupo”, em Rocha se colocava como necessidade ao desenvolvimento do conteúdo das obras. O problema principal do cinema de então seria o da contribuição para o “esclarecimento de questões inerentes ao homem e a sociedade”, com “clareza de linguagem”: “Expressão, comunicação e significação procuram uma síntese: um cinema que falha num destes três pontos não cumpre sua missão”.³²⁶ Por outro lado, a comunicação dos filmes era um problema de qualidade técnica. Quanto melhor a qualidade, maior a comunicação. “É um problema de realização.”³²⁷ Talvez isso explique, apenas em parte, a resistência ou dificuldade dele para desvencilhar-se da *démarche* narrativa radical que o consagrou desde os seus primeiros filmes de longa-metragem. A proposta de agressividade estética seria mantida, encontrando no crítico Jean-Claude Bernardet um interlocutor que entenderia sua posição.

A nós somente deve interessar uma ESTÉTICA AGRESSIVA

Violentar o gosto da classe média

Oferecer conteúdos/ praxis arrasadores

A reflexão após o filme e não a digestão durante o filme

Todas as mulheres comunica. M. comunica o quê?

C. Novo comunica? A educação vem depois da revolução, antes da revolução vem agitação e politização. Agitação e Cinema Novo. Politização é uma tarefa de filme didático, documentário científico em várias escalas, que deve ser exibido para as classes pobres e não para a burguesia esquerdizada. E assim por diante.

Cinema Novo é um processo cultural e por consequência político.

[...] A prova de que os filmes bem ou mal se pagam é que todo mundo continua a fazer filmes. Basta fazer hoje uma estatística da produção. Terra vendeu já para 6 países e tenho ganho lucros para desenvolver a Mapa. Caótico é quem não tem a tua (ou a minha) lucidez para analisar a situação.
[...]³²⁸

³²⁵ ANDRADE, Joaquim Pedro. Depoimento a VIANY (1966, p. 261).

³²⁶ ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Paris, 1967. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 278).

³²⁷ ROCHA, Glauber. Depoimento a MARCORELLES (1966, p. 53).

³²⁸ ATG. Carta de Glauber Rocha para Jean-Claude Bernardet. Montreal, 1967 (maiúsculas de Rocha). Reproduzida em ROCHA (1997, p. 302-3).

Nesta carta, é perceptível, ao passo que são explicitados princípios políticos para a produção cinematográfica, a presença de interesses mercantis nos argumentos, necessários para a viabilização ou mesmo a legitimação de um cinema político. Para Rocha, a viabilidade financeira e a rentabilidade das produções não entrariam em contradição com o conteúdo engajado dos filmes. No entanto, essa posição conflitava com as dos demais integrantes do Cinema Novo. Estes não só se preocupavam com a dimensão mercantil como também com as limitações impostas pelo regime aos discursos políticos. Em tempo, mais do que todos os demais, Rocha se posicionava sobre os rumos do Cinema Novo estando no estrangeiro, em que passou parte preponderante de sua vida como cineasta profissional, situação que pode esclarecer a resistência inicial dele ao pragmatismo de outros cinemanovistas. Pois antes mesmo da edição do AI-5, começaria a ser elaborada a nova “doutrina” do “grupo”, fundada na noção de “cinema didático”.

A noção de “didático”, no sentido que lhe foi dado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, foi introduzida no meio cinematográfico brasileiro por Trigueirinho Neto, cineasta que se relacionava com o “grupo”.³²⁹ Como de costume, Gustavo Dahl se incumbiu da sua reciclagem para a realidade brasileira. O raciocínio desenvolvido constatava que “em um país subdesenvolvido, esta própria circunstância impede o público de receber qualquer outro cinema que não aquele que está habituado”. Portanto, seria necessário que o cinema procedesse da “melhor maneira possível” para que tal situação fosse superada e para que “o público, livre da opressão da miséria” se preparasse “para um cinema ético, problemático, crítico, longe das melodias hollywoodianas [...]” (DAHL, 1966-1967, p. 192). A “única saída” para o “cineasta responsável” residiria então no “cinema didático” (p. 193):

Os intelectuais brasileiros preocupam-se cada vez mais com a *comunicação de massa* e, na medida em que reconhecem ao Cinema Novo o título de

³²⁹ DAHL, Gustavo. Entrevista concedida. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 2005 (EGD).

movimento cultural importante, lamentam aquilo que se denomina de seu hermetismo ou, para dar um tom político, seu divórcio das massas. E oferecem como exemplo o jovem teatro brasileiro, que vive exatamente do mesmo público que o Cinema Novo, mas que não dispõe, como este último, da possibilidade de ampliá-lo; ou a música popular brasileira, experimentando neste momento a sedução da *protest song*, bem mais fácil de digerir que um *protest film*. A dedicação das elites intelectuais, e mesmo de determinados integrantes da burguesia nacional, deixa-nos escrever um futuro brilhante para a evolução social do Brasil, porém não resolve a questão que atormenta todo o Cinema Novo: como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público (DAHL, p. 194; itálicos de Dahl).

Neste sentido, a despeito das limitações técnicas e da inexperiência dos cineastas que poderiam ensejar a falta de comunicação dos filmes com o público, mais importante era o desacordo entre a “ideologia manifestada” pelos filmes e o público. A este respeito, Diegues esclareceria à crítica européia que o didatismo brasileiro não possuía o mesmo sentido do didatismo brechtiano, uma vez que o método racionalista e científico de Brecht pressupunha a “existência de mais de um século de uma cultura burguesa européia sólida e esclarecida”, enquanto que o didatismo brasileiro era “selvagem”, produto da inexistência de um “passado cultural” (DIEGUES, 1970a, p. 49). Aqui, Diegues retomava a temática de Oswald de Andrade da relação entre a floresta (“selvagem”) e a escola (“passado cultural”), que se evidencia ao referir-se à civilização “antropofágica”:

[...] (Uma vez, um operário, depois de ter visto *Cinco vezes favela* simplesmente me perguntou “Mas por quê vocês não fazem filmes de verdade?” A verdade aqui é a consciência colonial.) Esta consciência em formação no Brasil representa a base de uma civilização tropicalista ou antropofágica ou orgiástica, qualquer nome que se lhe dê; uma civilização que não aceita a escolha entre o subdesenvolvimento e a sociedade de consumo, mas que se prepara para participar na fundação de uma nova História popular cuja ação sobre o regime social-político-econômico (necessário) não é mais do que um rumo para uma nova humanidade. Uma civilização de mutantes (DIEGUES, 1970a, p. 46).

Deduzimos do discurso de Diegues que a solução para o desacordo ideológico apontado por Dahl passaria pela abertura de via alternativa que conciliasse o subdesenvolvimento à sociedade de consumo, não aderindo a nenhuma das opções estabelecidas, mas elaborando uma nova. Portanto, o didatismo assumiria o sentido de

conciliação dos elementos contraditórios que compunham a realidade brasileira. Evidentemente sem descartar os interesses mercantis que regem a atividade cinematográfica, tal didatismo implicava uma tomada de posição realista com relação à “cultura”. Por outro lado, na mesma época, o discurso de Roberto Farias também assumia o sentido de conciliação, baseado no realismo com relação ao “mercado”, percebendo, por exemplo, como uma “estupidez” a contestação ao cinema americano (AZEREDO; FONSECA, 1970, p. 9).

Aliás, Farias estava a faturar com a série de filmes que tinha como protagonista o cantor Roberto Carlos. Repudiava, por conseguinte, “a realização de filmes que o público inteiro contesta” (p. 13), isto é, implicitamente endereçava críticas a propostas baseadas na agressividade estética, ainda muito presentes em Rocha, por um lado, e nos “marginais”, por outro. Eram exceções, pois o núcleo-duro do Cinema Novo, paulatinamente incorporaria a literatura e a história como instrumentos para a tão apregoada comunicação, que em grande medida atenuava ou eufemizava o conteúdo político dos filmes, e que esboçava aquilo que viria a ser uma composição de interesses no regime militar, descrita mais adiante. Rocha, porém, percebia e criticava as práticas empreendidas pelo seu “grupo” (uma vez que ainda se reconhecia como pertencente a ele), especialmente naquilo que se reporta ao recuo quanto à defesa das idéias do núcleo-duro:

[...] assim como não assumimos teoricamente nossas idéias em 68 e 70 não assumimos agora e, o que é pior, parece que estamos topando compor se eles abrem as pernas (o governo e os intelectuais da direita), que porra é esta, lhe pergunto lembrando aqueles arreganhos judeus do Leon [Hirszman]: que porra é esta de entrar numa felicidade que cada um sabe máscara primária de uma frustração provocada pela fratura da espinha dorsal da nossa História, geração – abnegados tipo Anchieta, salvando índios, ambicionando paraísos, sacrifícios, tristezas, organização de estética possível, e sobretudo não fazer a revolução [...]. O lado Lúcio Cardoso de Paulo César [Saraceni] é uma tendência de direita manifestada, complacente, que incorpora o revisionismo de direita da nouvelle vague, permite o popismo, mantém o criticismo colonizado, e nos cega pra ver que o quente foi o romance de 30 e não a Semana de 22 [...].³³⁰

³³⁰ ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Março de 1971. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 393-394).

Rocha, à época, ainda não aceitava as concessões do “grupo” (à realização de filmes de temas históricos ou da literatura). Fica nítida uma inquietação, especificamente, com relação à obra de Saraceni, que se deixava conduzir por suas influências católicas, materializadas na película *Anchieta, José do Brasil*. A justificativa da fração majoritária do Cinema Novo, “revisionista”, era de que o “grupo” havia colocado o debate político para o país em um “nível de elite” – contradição, haja vista metade da população ser contabilizada por analfabetos. A solução para a “grande crise” do Cinema Novo residiria então no retorno à “cultura brasileira tradicional”; momento de inspiração na literatura nacional, ainda que isso não representasse, para a mesma fração, a exclusão da “elaboração do cinema tanto culturalmente quanto politicamente” (DAHL; ALEA; SOLANAS, 1972, p. 16).

Neste sentido, Gustavo Dahl (p. 16-17) apresentaria para a crítica estrangeira uma avaliação assaz elitista do “dilema” do Cinema Novo. Chegava à conclusão de que as “massas brasileiras” se encontravam em um “nível político tão elementar”, que se situavam de fato em estágio muito “irracional”, em que, antes de haver resistência ao “código marxista”, o que haveria ao contrário era um “tipo de disposição a uma revolta anárquica contra a autoridade”. Dahl, taticamente – e fazendo uso de signos da “revolução” – a fim de neutralizar seu preconceito de classe, evocaria Mao Tsé-Tung, que dissera que para contatar o povo seria “preciso partir de suas necessidades e de seus gostos” e não os das elites, mesmo que as intenções fossem excelentes. A mudança a um *modus operandi* que traduzisse a luta de um modo não político, chegaria a “valores que vão além da política, que tocam a cultura, e em um certo sentido, a antropologia, nas raízes mais elementares de uma cultura” Uma concepção de “cinema de autor”, de “cinema artístico de elite”, também seria superada. A enorme capacidade de mudança do cinema brasileiro, portanto, corresponderia ao seu “signo de vitalidade”.

Diegues e Dahl já vinham há algum tempo atentando ao “grupo”, que o Cinema Novo, diferentemente dos novos cinemas do mundo, não era constituído por cineastas postos à margem da indústria estabelecida. Ao contrário, ele teria a possibilidade de liderar a indústria por criar uma indústria cinematográfica brasileira (MARCORELLES, 1966, p 54). Não obstante, haveria de se considerar a condição periférica e desigual da sociedade brasileira. A concepção da “aldeia global” de Marshall MacLuhan seria impossível, no Brasil, pois no país existiam poucas regiões urbanas, como as de São Paulo e do Rio de Janeiro, mesmo assim periféricas, produzindo uma “sub-cultura, quer dizer, uma cultura de imitação com relação aos bairros cosmopolitas (metrópole) da ‘aldeia’”. O Cinema Novo, por conseguinte, não mais se iludiria acerca do público brasileiro.³³¹

Dahl, na mesma entrevista antes citada, evocando a Revolução (de novo taticamente, e daí não abandonando a dimensão da ação política, pois afinal falava com críticos de *Positif*), sintetizava a questão, asseverando que

[...] a necessidade de trabalhar no interior de um sistema ao qual não se adere, tem provocado alguns problemas, mesmo que não sejam problemas absolutamente novos. Tudo é um **problema de poder**, no cinema como na Revolução, e em um cinema existente no interior do sistema, o poder reside nas receitas: o que significa que, para tratar com o aparelho industrial de produção brasileiro, nos é preciso realizar filmes que se saiam bem sobre o plano econômico, e não é necessário ver aí uma contradição. Toda a evolução do pensamento político do cinema brasileiro continha nela esta conclusão: nós temos necessidade absoluta de fazer filmes populares. É a condição essencial de uma ação política no cinema (DAHL; ALEA; SOLANAS, 1972, p. 2).

Quanto a esta posição, mesmo Glauber Rocha concordava, para quem a destruição da “ditadura da produção” implicava a substituição dos produtores por “administradores”, de forma que haveria a separação dos problemas relacionados ao capital econômico daqueles relativos à criação. “Os problemas de dinheiro então não são mais que um assunto burocrático confiado a técnicos, especialistas da economia”.³³²

³³¹ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 46).

³³² ROCHA, Glauber. Entrevista concedida a DELAHAYE; KAST; NARBONI (1969, p. 30).

Toda a indústria do cinema brasileiro teria um desenvolvimento sob inspiração do apregoado pelo Cinema Novo, em que mesmo os “velhos produtores” começavam a compreender que o “grupo” tinha razão. Aqui devemos considerar que nessa conjuntura estava sendo constituída a Embrafilme, iniciativa do regime ditatorial, que em medida significativa já havia sido ensaiada pelo “grupo” Cinema Novo, seja teoricamente – recordemos o artigo de Gustavo Dahl (1966), “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais” – , seja na prática, com a experiência da DIFILM.

A Embrafilme, portanto, se configurava como um espaço de viabilização da reprodução social do “grupo” e de sua reconversão econômica (e mesmo política, na nova conjuntura). No entanto, a empresa estatal fora fundada pelos militares, que evidentemente mantinham o controle sobre sua gestão. Ou seja, para terem êxito, os cinemanovistas deveriam aproximar-se aos militares, processo favorecido a partir do estabelecimento do “debate”, acima descrito, sobre a problemática da “comunicação”.

6.3 A aproximação aos militares

A tentativa de diminuição da distância que separava o “grupo” Cinema Novo com relação aos militares – devido muito à percepção destes sobre aqueles, isto é, de os conceber como grupo de esquerda e portanto de oposição ao regime – deu-se, de início, no plano da elaboração discursiva. O grupo teria que neutralizar e inverter em seu benefício o preconceito, pelo qual, não raro, integrantes do núcleo-duro do Cinema Novo foram tachados de subversivos.

O interesse na adoção de um discurso moderado e conciliatório estabeleceria aproximação ao grupo dirigente do regime voltado à implementação de uma política cultural. Por outro lado, os cinemanovistas, esquematicamente para um segundo momento, necessitavam de forjar essa adesão ou conciliação a fim de que pudessem ativar seu capital de relações acumulado, em que pesavam agentes integrantes do espaço

institucional estatal, aliados seus, que não lhes poderiam facilitar o acesso a essas instituições sem a necessária moderação no tom dos discursos.

Gustavo Dahl, em 1972, avaliava que a conjuntura cinematográfica brasileira poderia ser considerada de “dois pontos de vista”: o primeiro era o econômico, pelo qual se verificava o governo brasileiro adotando importantes medidas para a proteção da indústria do cinema, inclusive por meio de investimentos financeiros, o que acarretava aumento da produção. O segundo era o cultural, ao mesmo tempo político, pelo qual se constatava a repressão do regime para o que estivesse em desacordo com suas posições. Ao passo que as expressões culturais eram “fenômeno de esquerda”, portanto atingidas pela ditadura, que suscitou ao cinema a emergência de uma plêiade de experiências individuais em substituição a um movimento articulado. Do balanço, deixava vir à tona o pragmatismo: haveria uma polarização no Brasil, em que às práticas culturais restavam somente as opções da “clandestinidade e a adesão” (DAHL; ALEA; SOLANAS, 1972, p. 2).

O habitual realismo de Dahl o inclinaria ao pragmatismo político. Dito de outro modo, a conclusão dele, referendada pelo “grupo” Cinema Novo, é que de fato só havia restado, na prática, a opção da adesão. A morte de Carlos Lamarca confirmaria a percepção da impossibilidade da ação política que não levasse em conta uma relação com os militares. No dia da morte do líder guerrilheiro, Dahl se encontrava em Roma com Glauber Rocha:

[Ele] ficou muito impressionado quando Lamarca morreu, no Raso da Catarina. Glauber disse: “Morreu como cangaceiro.” E eu naquele momento disse: “Glauber, acabou.” Quando tropas soviéticas metralharam operários berlinenses, em 1953, eu fiquei meio desconfiado. Quando invadiram a Hungria, em 1956 – já havia tido a desestalinização –, eu disse: “Ah, realmente não dá pé.” Quando mataram o Lamarca, durante a guerrilha, eu já tinha dito: “Pô, vamos acabar com essa palhaçada de dizer que o povo está sustentando. Não, o povo está denunciando.” Havia uma contradição ideológica ali, que exatamente a não-filiação partidária me deu uma grande liberdade ideológica. Dizia: “Palhaçada, dizer que o povo está do nosso lado.” Aí nesse momento eu tive um clique: “Tudo bem, agora o campo da política são os militares.”³³³

³³³ EGD.

A partir de então, Dahl e Rocha começaram a discutir a “questão dos militares”. No que diz respeito a Rocha, a propósito, é provável que o seu desapontamento com o “povo” viesse em um crescendo de longa data: não pondo em tela suas posições elitistas, pelas quais evocava o protagonismo intelectual, em carta de 1966, ele colocou a um amigo que “o povo não entende, o povo vaia e apedreja, e eu fiz [filme] para o povo – imagine que mito besta é o povo”.³³⁴ Por um lado, Rocha guardaria incerteza, durante algum tempo, sobre a possibilidade de os militares aliarem-se ao povo. Dahl o alertava, por outro lado, que independentemente da resposta, como única possibilidade restava o “espaço político dentro do regime.”³³⁵ A visão pragmática resolveria o “impasse ideológico”. Com efeito, a “idéia do entrismo no regime militar resolvia a falência da guerrilha.”³³⁶ Como consequência, Rocha adotaria uma posição “nasserista”,³³⁷ que de fato vinha sendo gestada desde o fim dos anos 60. Pois, constatado em um conjunto de documentos do seu acervo pessoal, seu sentimento antiimperialista – notadamente voltado à presença dos Estados Unidos na América Latina – evoluiu em um crescendo. Influenciou-lhe a perceber nos militares não mais membros de uma corporação monolítica, mas agentes em conflito, e que poderiam, inclusive, defender posições “progressistas”, entre as quais de oposição aos Estados Unidos. A experiência revolucionária do Peru, em que assumiu o poder, em 1968, o general Juan Velasco Alvarado (que adotou de início uma política caracterizada por discurso nacionalista e antiimperialista, reformando a legislação social e realizando a reforma agrária), fornecia a Rocha apoio por meio de exemplo na realidade imediata:

³³⁴ Carta de Glauber Rocha para Jomard Muniz de Britto [1966]. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 268).

³³⁵ EGD.

³³⁶ Id.

³³⁷ Id. Dahl postula que contribuiu para tanto a experiência de Rocha, na adolescência, nas “proximidades integralistas.”

[...] a estranha novidade do Peru. Todos os caminhos são válidos para abrir as vias da libertação. [...] Em *Antônio-das-Mortes*,³³⁸ eu queria mostrar, precisamente, como dois personagens chegam à ação por caminhos diferentes. O professor e *Antônio-das-Mortes* embutem um massacre total dirigido contra a opressão mas suas motivações são totalmente diferentes. Eles não possuem idéias teóricas, de linha diretiva. Eu sou contra o proselitismo.

[...] De fato, mesmo que o Brasil possua um governo fascista, é o país mais revolucionário de toda a América Latina. Tudo muda, move-se sem cessar. Mesmo os burgueses nacionalistas, militaristas, porque são levados a defender-se dos Estados Unidos. É a grande burguesia brasileira quem entra em conflito grave com o imperialismo americano e que perde cada vez um pouco de sua condição reacionária. O país está em marcha a uma direção revolucionária. É por isso que, bem que não vendo precisamente o tipo de revolução que terá lugar no Brasil, eu posso afirmar que ela será de um tipo muito original...³³⁹

Rocha não interpretava a conjuntura, como tendente a desdobrar-se em um movimento nacionalista liderado por militares progressistas, isoladamente. Engajados na militância política ou não, frações intelectuais vislumbravam a nova alternativa “revolucionária”. Na mencionada crítica prestista ao “subjetivismo”, o documento atentava que ante ao insucesso dos “imitadores” brasileiros da Revolução Cubana, levantava-se a “tendência” a imitar-se o que se passava no Peru e, com menor repercussão, na Bolívia, países em que ditaduras militares adotavam medidas de “sentido nacional reformista e, mesmo, nacional revolucionário”. Como que fizesse eco a Rocha, Prestes (1971) avaliava que essas experiências revelavam “novas formas no processo revolucionário dos povos irmãos da América Latina, na luta que se aguça contra a dominação imperialista [...], pela independência nacional e pelo progresso social” (PRESTES, 1971, p. 111). Porém, Prestes advertia que a suposição da repetição da via peruana no Brasil, “que os generais da atual ditadura brasileira –carrascos e torturadores do povo – possam espontaneamente tomar pelo caminho da defesa dos interesses nacionais ou da democratização do regime é ilusão pequeno-burguesa que reflete, no fim das contas, capitulação pura e simples ao [...] regime” (p. 111).

³³⁸ *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*.

³³⁹ ROCHA, Glauber. Entrevista concedida a DELAHAYE; KAST; NARBONI (1969, p. 26).

Rocha não compartilhava do mesmo sentido definido por Prestes a esse processo. O cineasta antevia, com expectativas positivas, a sucessão presidencial de 1974. Percebia que a incapacidade civil para retomar a bom termo o poder – combinada com as contradições ideológicas no interior das Forças Armadas – favoreceria gestão progressista, leia-se, nacionalista, encabeçada por militares. Dito de outro modo, para Rocha, seria possível um “salto dialético” decorrente da tensão entre a fração militar alinhada aos Estados Unidos (o grupo da “Linha da Sorbonne”) e a nacionalista, representada, na concepção de Rocha, pelos “jovens oficiais da ‘Linha Peruana’, ex-adeptos do general Albuquerque Lima”, (identificado não raramente como de “linha-dura” mediante seu nacionalismo exacerbado). Para Rocha, ele fora removido à reserva no governo Médici por manobra de liderança norte-americana com o intuito de debelar possíveis “focos nacionalistas dentro das Forças Armadas.”³⁴⁰ Albuquerque Lima postulou suceder Costa e Silva na presidência. Seu grupo de apoiadores nas Forças Armadas desagradou integrantes do núcleo-dirigente pela excessiva publicidade despendida ao sistema de listas para a escolha do presidente, que colidia com o necessário “recato” para a transição (D’ARAÚJO; CASTRO, 1997, p. 213).

A declaração do Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, general Souto Malan, de que os militares pretendiam uma “desvinculação controlada do poder” – para aquele processo que seria conhecido como “distensão” – era a demonstração, para Rocha, do agravamento da crise emergente das contradições que percebia no interior do regime, e sinal de que a intervenção sobre a mesma continuaria a depender dos militares, melhores do que as elites civis. Identificava tal liderança em Jarbas Passarinho.

³⁴⁰ ATG. GR “Brasil, Independência ou Morte”, texto provavelmente inédito para *Prensa Latina*, publicação cubana de circulação na América Latina. (Documento 5 – 1971)

As boas intenções de Souto Malan são dignas de crédito, mas como ele espera a formação de quadros civis qualificados para que o militar volte a ser soldado é difícil que haja mudanças políticas em futuro próximo.

[...] Muitos militares nacionalistas passaram a dirigir empresas estatais e se lançaram com entusiasmo no trabalho desenvolvimentista; naturalmente ignorantes, devido ao baixo índice cultural das elites brasileiras geradoras de idéias, estes militares se perderam na histórica exaltação nacionalista e no estéril endurecimento fascista. Mas uma coisa ficou certa: os militares eram mais honestos do que seus antecedentes civis e, em alguns casos, mais competentes. [...] Um dos casos típicos de inquietação militar é do cel. Jarbas Passarinho, ministro da educação e ex-ministro do trabalho, em cujas declarações periódicas não será difícil observar tendências progressistas, nacionalistas e até mesmo antiimperialistas. Passarinho é um militar honesto, sem ligação a grupos econômicos, e um intelectual de cultura e inteligência excepcionais dentro do Exército. Enquanto Delfim Netto pode ser classificado como um talentoso mágico a serviço do autoritarismo imperialista, Passarinho, em contradições mirabolantes que às vezes, inclusive, o caracteriza como fascista, pode ser o único quadro do governo capaz de representar salto dialético dentro da trágica e ridícula situação de fascismo brasileiro, na perspectiva de Souto Malan.³⁴¹

Devemos considerar que o peso de Passarinho avaliado por Rocha, para a conjuntura geral da política, em parte era superestimado pela influência dos problemas específicos do cinema na sua leitura. Na mesma época do artigo, como mencionado, Passarinho ocupava a pasta da Educação, ministério ao qual se subordinava a então recentemente criada (1969) Embrafilme. Coincidia com a redação do artigo a sobrevida do Cinema Novo, não mais como grupo que dinamizava um movimento programático, mas que procurava dinamizar o estabelecimento de canais de interlocução com as instituições estatais. Resultaria nesse momento na possibilidade de continuar a filmar, ora obras baseadas na história e na literatura.

Portanto, nesse momento aconteciam duas modalidades de engajamento para a resolução da “crise” do Cinema Novo. Uma desempenhada com vistas à ativação de relações interpessoais, inclusive de parentesco, pela qual se destacavam, do núcleo-duro, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, e, em parte, Paulo César Saraceni; sem considerarmos Roberto Farias, que passaria a mobilizá-las em um circuito próprio. E outra desempenhada sobretudo por Glauber Rocha e Gustavo Dahl orientada à

³⁴¹ ATG. GR “Brasil, Independência ou Morte”, texto provavelmente inédito para *Prensa Latina*, publicação cubana de circulação na América Latina. (Documento 6 – 1971)

elaboração tática de discursos que lograssem estabelecer “diálogo” com integrantes do regime. Por aí, Dahl mais se dedicava aos espaços possíveis internamente no Brasil, como a revista *Filme Cultura*, órgão oficial do INC. Em 1972, nela publicaria artigo programático que bem poderia ser tachado de “ufanista”, em que defendia a necessidade de investimento no cinema haja vista ele, ao combinar entretenimento e educação, realizar função de coesão social orientada ao desenvolvimento:

No ano 2001 o Brasil continuará a ser um dos quatro ou cinco maiores países do mundo e terá 300 milhões de habitantes. Não é absurdo pensar, que até então, a nossa cultura já tenha se transformado numa “civilização”. Os Estados Unidos, União Soviética, Japão, países que nos últimos 100 anos deram grande salto para a frente, dispunham para tanto de uma tecnologia que em termos atuais pode ser considerada rudimentar, logo, a aceleração do nosso processo de desenvolvimento não só é viável como provável. Queira ou não, nosso país está voltado ao destino de grande nação.

[...]

As tensões externas e internas, porque passam países que atualmente atingiram o estágio de desenvolvimento pós-industrial, demonstram a necessidade de associar ao progresso material aquele espiritual. Os meios de comunicação em massa se encontram na encruzilhada de uma função higiênica (diversão) com uma função social (informação, isto é, formação). É esta segunda, moderna e misteriosa, que supera a passividade limitada da primeira e confere ao filme, que pode ser um simples produto, a categoria de ato social, civilizatório (DAHL, 1972, p. 50-2).

A esse respeito, aliás, Dahl revelou que, mais à frente no tempo, quando Roberto Farias já se encontrava no comando da Embrafilme, Golbery do Couto e Silva teria dito,³⁴² em tom de piada, que “[os] rapazes do Cinema Novo são todos integralistas e não sabem. [...] Os textos que eles mandam pra cá só falam de Brasil Grande...”³⁴³

Da parte de Rocha, no exterior, expressaria opiniões que adquiriram importância individual e coletiva. De importância individual, porque era preciso para ele, na condição de exilado e percebido como subversivo pelos militares – com as contingências pessoais e econômicas impostas por tal condição, conversão política que não implicasse a desvalorização de seu capital simbólico, de crédito pessoal, de “gênio” e “líder” de movimento “revolucionário” cujo instrumento seria o cinema. Por conseguinte, haveria que redefinir os princípios que orientavam a “revolução” enquanto

³⁴² EGD. De acordo com relato feito pelo jornalista Élio Gaspari a Gustavo Dahl.

³⁴³ Id.

tal, quer seja utilizada para fins políticos ou culturais, a fim de que ele pudesse preservar determinado nível de integridade existencial e representatividade junto às frações da elite político-cultural que o legitimavam. Deste modo, o sentido definido à revolução, desde uma retórica fundada no campo discursivo marxista, redefinir-se-ia àquele do nacionalismo militar.

De importância coletiva, porque tal conversão de indivíduo pertencente ao “grupo”, de prestígio tanto no Brasil como no estrangeiro, poderia legitimar a própria conversão do conjunto do “grupo”. Portanto, Rocha lhe contribuía na medida em que redefinia princípios que orientavam seu engajamento político-cultural. Além disso, implicava a substituição de um discurso radicalizado, de ruptura, por um moderado, de conciliação, isto é, não de pura e simples adesão ao regime. Não obstante, efeito previsível, Rocha seria atacado, pela esquerda, em especial depois da publicação de artigo – descrito adiante – em que considerava Golbery do Couto e Silva o “gênio da raça”. Ele se defendia argumentando que estava “desembarcando no lado de lá da fronteira inimiga, [...] ampliando o espaço da esquerda”, no entanto, era criticado por ela, que dizia que o cineasta se tornara de direita, que havia aderido.³⁴⁴

O zelo cinemanovista ao operar sua aproximação aos militares e, daí, ao regime, não se verificava do mesmo modo nas práticas de Roberto Farias. Como não fora identificado como portador de algum tipo de discurso ideológico, prosseguiu normalmente com suas atividades mesmo depois da edição do AI-5, que não o afetou. Ao contrário, depois do Ato, Farias lograria prestígio pelo êxito comercial da trilogia³⁴⁵ filmada de Roberto Carlos, ícone da Jovem Guarda. Antes mesmo disso, sua relação fluía com os militares, a ponto de ter conseguido, “com a amável colaboração do General Adalberto Pereira dos Santos, então Comandante do 1º Exército, mobilizar cinco tanques para materializar o ‘fantasma’ do matrimônio compulsório [...]”

³⁴⁴ EGD.

³⁴⁵ *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1967); *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1968); *A 300 Km Por Hora* (1971).

(AZEREDO; FONSECA, 1970, p. 13), a fim de realizar o filme *Toda Donzela Tem um Pai que É uma Fera* (1966).

Da sua parte, por outro lado, Carlos Diegues interpretava a conjuntura ao encontro de Glauber Rocha sobre o papel dos militares. Mas com viés econômico. Para Diegues, a acelerada mudança social e econômica brasileira era de importância para os Estados Unidos, que planejavam participar como protagonistas nesse processo de desenvolvimento. Para tanto, teriam que redefinir o sentido da relação entre os dois países, como mencionado, por meio da palavra “associação” em lugar de “imperialismo”. A importância estratégica do Brasil para os norte-americanos não seria a mesma que devotavam a países como Peru, Chile, e Bolívia; de fato era muito superior. Ademais, os militares brasileiros não poderiam ser percebidos como representantes de uma “ditadura latino-americana de tipo tradicional”. Pois lhes cabia fazer política, enquanto aos tecnocratas governar. Gerava-se assim um “casamento de interesses” eficiente. Em paralelo, no Brasil, verificava-se a euforia da “classe média” e de parcelas do “proletariado” com o desenvolvimento de “características neocapitalistas”.³⁴⁶

Os elementos constituintes dessa conjuntura encontrariam correspondência no cinema. Os ocupantes do espaço cinematográfico passariam a contar com recursos como nunca havidos e provavelmente inexistentes além de países europeus e dos Estados Unidos. A legislação modificada obrigava cada sala de cinema a exibir um filme brasileiro para cada três estrangeiros, auxílios suplementares sobre as receitas eram concedidos, novos estúdios e laboratórios foram construídos no Rio de Janeiro e em São Paulo”.³⁴⁷ Embora a censura continuasse, ocorria alguma liberalização dos assuntos morais, eróticos, e mesmo políticos, desde que não fossem por demais contemporâneos. Para Diegues, todo esse processo fazia parte do “êxito do Cinema Novo”, pois os

³⁴⁶ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 50).

³⁴⁷ Ibid., id.

integrantes do “grupo”, depois do golpe de 64 e enquanto os demais artistas estavam em “pleno desespero”, foram os primeiros a decidir continuar a propor à censura os filmes mais políticos, e a lutar com todos os meios disponíveis (imprensa, Congresso, manifestações, pressões) por sua liberação.³⁴⁸

Os militares, que estão longe de serem bestas, reconheceram a importância do Cinema Novo no conjunto cultural da nação: “O Cinema Novo? Claro, são pessoas de esquerda como as pessoas do movimento “modernista”...mas muito dotadas...em suma, um orgulho nacional!” O governo é muito ocupado com a repressão ao terrorismo, e o cinema...O que isso muda?³⁴⁹

Diegues, porém, não excluía a importância da política. Reconhecia, por um lado, que a organização sindical e associativa foi importante nas aproximações dos cineastas com integrantes do governo. Por outro lado, atentava, em face da conjuntura política no Peru e na Bolívia, que o chamado “nacionalismo de esquerda” nascera com Getúlio Vargas, que concebeu a “idéia de organização de uma nação, que é o primeiro passo a uma libertação nacional.” Na época de Vargas, segundo Diegues, isso era “idéia revolucionária”.³⁵⁰ De modo semelhante, para ele

[...] não existem “militares em si”, uma natureza militar pré-determinada; os marinheiros do “Bismarck” não são os mesmos do “Potemkine”. Ora, esses militares, levam a sério, ao alvo, a idéia da *revolução nacional*. [...] O próprio Vargas, evidentemente, nunca disse “nós somos nacionalistas de esquerda”; salvo nos últimos anos de sua vida; mas o que ele fez permitiu avançar essa idéia, e outras ainda mais radicais. [...] ³⁵¹

Observamos nos argumentos de Diegues a redefinição dos sentidos políticos atribuídos à noção de “militar”, e a incorporação de retórica semelhante a do “etapismo” revolucionário, recorrente no PCB em especial quando postulava a aliança com a “burguesia nacional.” Esta constatação corrobora a de Glauber Rocha, que em carta enviada para Diegues, menos de um ano depois do balanço por ele produzido, percebia

³⁴⁸ Ibid., id.

³⁴⁹ Ibid., id.

³⁵⁰ Ibid., p. 51.

³⁵¹ Ibid., p. 51-2.

a conjuntura como “outra vez em 1930”, tendo isso concluído após assistir a *Os herdeiros*, de Diegues.

O tempo e o vento. Os caminhos do sul. O continente.

Esta carta é apenas sua. Converse muito seriamente com Caetano [Veloso] sobre isto sobretudo pelo fato dele ser um ídolo de massas no Brasil. Espero que o resto você deduza, pense em Gardel, nos farrapos, na igreja, na frente [ampla], nos peruanos etc. [...] Também se lembra que passarinho* canta e não escutamos. Que o Presidente do Clube* toma chá de menta com o cangaceiro das arábias,* que chimarrão do cunhado* aprende nos pampas o que o velho* curtiu. O retiro, que quando a primeira historia é farsa, a segunda é tragédia e a terceira é revolução. [...] 1974. [...] ³⁵²

Com efeito, Rocha percebia na conjuntura nacional e internacional indicadores favoráveis a articulações políticas que gradualmente poderiam desencadear a “revolução”. Para tanto, o ano de 1974, em que Médici seria substituído por Geisel, representaria apenas uma etapa orientada àquele fim. Pela qual, no entanto, a posição hegemônica das Forças Armadas, com a mudança na correlação de forças interna e externa, poderia deslocar-se à “revolução”. O cineasta explicaria a possibilidade desse processo por referência ao de seu personagem, Antônio das Mortes, que simbolizaria os militares: o assassino fascista, “tocado pelo amor do povo deixa de ser milico da direita (mercenário) para ser de esquerda (justiceiro)”. ³⁵³

Ademais, Geisel, “centro liberal entreguista”, para Rocha, chegaria ao poder somente por ter contado com o apoio de “albuquerqueistas”. O gradual esvaziamento político do pólo à direita no espaço militar, e a repercussão da carta-manifesto de Albuquerque Lima, em 24 de agosto de 1973, reivindicando reformas nacionalistas, acuariam Geisel. ³⁵⁴ Neste sentido, o cineasta veria sua crença reforçada pelas transformações em Portugal e na Grécia, dinamizadas por militares, as quais poderiam exercer influências positivas no Brasil.

³⁵² ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Março de 1971. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 396).

* Referência, respectivamente, a Jarbas Passarinho, Luís Carlos Prestes, Miguel Arraes, Leonel Brizola e Getúlio Vargas.

³⁵³ ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Paris, junho de 1973. Ibid., p. 458.

³⁵⁴ ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Roma / Nova York, 31 de agosto de 1973. Ibid., p. 460-2 passim.

Por derradeiro, o processo de reconversão política – produto de cálculo mas também de crenças – de Glauber Rocha, de suma importância ao “grupo” Cinema Novo pelo valor simbólico nele subjacente, teria um desfecho apoteótico com a publicação (autorizada) de carta escrita ao jornalista Zuenir Ventura, de *Visão*, na edição de março de 1974 da revista. Pois veio a representar, haja vista sua repercussão, um marco entre duas fases da transformação “de subversivo a inofensivo”, na percepção de integrantes da cúpula militar com relação ao cineasta, e que lhe possibilitou o retorno ao Brasil sem que lhe fosse imposta limitação à liberdade pessoal em decorrência de suas declarações do passado, por determinação de Ernesto Geisel (RYFF; WERNECK, 2001).

A carta foi escrita com a intenção de responder a questionamentos de Ventura sobre a arte no Brasil de 1964 a 1974. Estamparia, de fato, o balanço desses dez anos, mediante uma leitura muito pessoal da conjuntura, por meio no mais das vezes de metáforas. Todavia, muito da repercussão da escrita, sobretudo como efeito das reações da militância de esquerda e de seus simpatizantes, ocorreu, diferentemente dos subconjuntos alegóricos no texto, pela contundência e objetividade por meio das quais manifestou admiração por Golbery do Couto e Silva, apoio aos militares e, especialmente, a Ernesto Geisel; protestante como ele e de quem esperava muito:

acho que Geisel tem tudo nas mãos para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo inclusive que os militares são os verdadeiros representantes do povo. [...] Os fatos de Geisel ser luterano e meu aniversário ser a 14 de março,³⁵⁵ quando completo 35, me deixam absolutamente seguro de que cabe a Ele responder às perguntas do Brasil falando para o Mundo.³⁵⁶ Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário. [...] Começemos por Economia Política e vejamos como se articula o desenvolvimento da superestrutura sobre o desenvolvimento da infra-estrutura etc. Acho Delfim Netto burro, idem Roberto Campos. Chega de mistificação. Para surpresa geral, li, entendi e acho o General Golbery um gênio — o mais alto da raça ao lado do professor Darcy [Ribeiro]. Que Celso Furtado é a metáfora do terceiro mundo dragado pela *Wall Street Scout*. Que Fernando Henrique [Cardoso] é o príncipe de nossa Sociologia. [...] Que entre a burguesia nacionalinternacional [*sic*] e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo. De cinema novo? O novo é sempre

³⁵⁵ Data marcada para a posse de Ernesto Geisel na Presidência da República.

³⁵⁶ Tema da conciliação da posição internacionalista do “grupo da Sorbonne” com os discursos nacionalistas.

viveterno [*sic*] e *São Bernardo* ainda surpreendeu incrédulos da geração de 50. [...] Força total pra Embrafilme. Ordem e Progresso.³⁵⁷

Rocha enfim ia ao encontro da doutrina formulada pela ESG, do “desenvolvimento com segurança”, da qual a Embrafilme evoluiria na conjuntura econômica, percebida pelo “grupo” Cinema Novo como a do “capitalismo de Estado”.³⁵⁸ Ia também ao encontro de interesses de certos setores militares que passariam a contar com maior influência junto à cúpula dirigente do regime. Esse pólo de influência crescia gradualmente desde o golpe de Estado. De saída, no mandato de Castelo Branco, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), que continha em suas atribuições precípuas a elaboração de uma política nacional de cultura orientadora das iniciativas das instituições estatais junto ao espaço cultural (MICELI, 1984, p. 60). Com a expansão econômica gerada pelo “milagre”, – e com o desgaste político do regime e a abertura para implementação de ações visando distribuição indireta de renda e de oportunidades, na avaliação de Ortiz (1994, 5ª ed., p. 87) – o governo poderia expandir seus investimentos para áreas sociais inicialmente não prioritárias.

Contudo, Vanderli Maria da Silva (2001, p. 145) argumenta que a “estratégia de investimento na área cultural” pode ser mesmo interpretada como “resultado da influência direta da Doutrina da ESG” – Escola Superior de Guerra, em que apontava a “cultura” como um dos elementos da “expressão psicossocial do poder nacional”. Com efeito, naquilo que diz respeito especificamente à Embrafilme, Dario Correia, ex-assessor jurídico da empresa, relatou ter informação que na ESG o “tema da identidade nacional estava em relevo”, e que essa identidade “se firmaria através de expressões como o cinema, onde já havia uma tradição de trabalho, de indústria, de criação”.³⁵⁹

³⁵⁷ ATG. Carta de Glauber Rocha para Zuenir Ventura. Roma, 31 de janeiro de 1974. Reproduzida em *Visão*, março de 1974; e ROCHA (1997, 482-3).

³⁵⁸ EGD.

³⁵⁹ CORREIA, Dario. Entrevista concedida a AMÂNCIO (2001, p. 59).

A consubstanciação dessa doutrina para ações efetivas do governo ao campo cultural seria definida pela Política Nacional Integrada de Cultura (PNC). De fato, a análise da sua redação permitiu-nos concluir que houve, independentemente de grau de cálculo, convergência ou ajustamento das posições cinemanovistas às do regime. O ponto nodal nessas posições foi a defesa de diferentes sentidos ao nacionalismo pelos quais o desenvolvimento das partes deve ser funcional ao todo social (ANEXOS C, D e E).³⁶⁰ A propósito, devemos atentar que dos oito redatores da PNC, a pedido do ministro Ney Braga, ao menos três – Manuel Diegues Jr., Carlos Alberto Direito, e Roberto Parreira – eram muito próximos aos cinemanovistas.

Consciente desse processo no interior de órgãos ligados especialmente ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), restava então ao “grupo” Cinema Novo participar da coalizão dirigente ou ficar de fora dela, e, como consequência, de qualquer possibilidade de lograr ganhos políticos e econômicos para aquela conjuntura. Ao contrário, as evidências já demonstravam havia tempo o efetivo acesso ao interior de espaços institucionais estatais.

6.4 Do INC à Embrafilme

Verificamos neste estudo que “uma Embrafilme” havia sido delineada pelo “grupo” Cinema Novo ou por meio da publicação de artigos sobre o problema do cinema brasileiro – especialmente a cabo de Gustavo Dahl, ou pela própria iniciativa empresarial dos seus integrantes – associados a Roberto Farias e a outros produtores validadores de princípios mercantis à produção – consubstanciada na fundação da DIFILM. O “grupo”, no Brasil de meados da década de 60, era reconhecido por uma

³⁶⁰ CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1614-1618 (Trechos da exposição de motivos ao PNC).

elite intelectual e chancelado pela legitimidade que lhe foi auferida por uma elite intelectual internacional homóloga. No entanto, a materialização ou a consecução de um projeto de maior envergadura exigiria necessariamente a participação de instituições estatais. Todavia, justamente quando o “grupo” lograva maior visibilidade social adveio o golpe de Estado. Apesar de ele ter acumulado capital de relações que lhe possibilitasse, aos cinemanovistas individualmente, alguns pontos de contato com agentes integrantes – ou com acesso – a essas instituições, uma articulação de grupo, mais ampla, estava prejudicada.

A aproximação, não pela via das relações interpessoais diretas, mas da exibição de conjunto da produção, foi possível a partir da realização entre 15 e 22 de novembro de 1965, na capital federal, da I Semana do Cinema Brasileiro, embrião do prestigiado Festival de Brasília. A idéia partira de Carlos Augusto Oliveira Albuquerque, chefe de gabinete do secretário da Educação e Cultura do Distrito Federal, filho do deputado baiano Teódulo de Albuquerque. À coordenação técnica do evento, foi incumbido Paulo Emílio Salles Gomes (SOUZA, 2002, p. 431), que selecionou doze filmes para exibição dos quais parte significativa eram longa-metragens da produção cinemanovista. O filme que mais repercutiria foi *O desafio*, de Paulo César Saraceni. Parado havia meses no Departamento de Censura Federal, Salles Gomes teve a idéia de exibi-lo, obtendo para tanto uma licença especial. Apoiado por uma “delegação carioca”, ele pressionou o general Riograndino Kruel a fim de que lhe convencesse de que o filme poderia ser liberado. Depois de muita negociação, os censores acabaram por aceitar a liberação do filme (SARACENI, 1993, p. 201-3; SIMÕES, 1999, p. 79; SOUZA, 2002, p. 432-3).

O que importa aqui é o fato de a audiência de um conjunto de filmes de qualidade ter produzido em Brasília uma “conversão em massa”, da qual faziam parte “altos quadros do Executivo, do Legislativo, da Magistratura, do Serviço Público e das

Forças Armadas”, que se somaram aos profissionais do setor cinematográfico e a intelectuais para agirem ao apoio do cinema brasileiro. Ao marechal Castelo Branco, foi dirigido um memorial, que reivindicava a intervenção do Poder Executivo para a aprovação de anteprojeto que criava o INC (SOUZA, 2002, p. 433-4).

Tratava-se de elaboração do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE),³⁶¹ presidido por Flávio Tambellini, encaminhada, em 23 de agosto de 1963, ao Ministério da Indústria e Comércio (MIC), e daí para o Ministério da Reforma Administrativa. O texto visava a ampliação dos limites da esfera legal do INC³⁶² a fim de que pudesse lograr força executiva orientada à fiscalização das leis de proteção ao cinema brasileiro, subordinando-o ao MIC. Era inspirado pelas experiências francesa e argentina, respectivamente, as do Centre National du Cinéma e do Instituto Nacional del Cine. A idéia seria que centralizasse, por meio de incorporação, os setores de cinema dos diversos ministérios, à exceção da Agência Nacional. Todavia, deu-se o golpe de Estado. Completada a fase intensiva das intervenções prioritárias do regime ditatorial, este só despenderia atenção ao setor cinematográfico em 1966, quando foi criado o INC com base, não obstante, em projeto diverso ao produzido pelo GEICINE. Encaminhado no mesmo ano pelo MIC à Câmara dos Deputados, previa, porém, a subordinação do INC ao MEC. Com o advento do AI-2, o governo militar interrompeu sua tramitação, editando, em 18 de novembro de 1966, o Decreto-lei 43 que efetivamente criava o INC (SIMIS, 1996, p. 237-255 passim).

³⁶¹ O GEICINE, grupo interministerial criado em 1961, possuía força executiva, autonomia e poder decisório. Foi corolário de uma série de iniciativas governamentais na forma de grupos e de comissões para intervenção estatal na atividade cinematográfica, para além da elaboração legislativa. Cf. SIMIS (1996, p. 236-7): “A experiência acumulada durante as articulações realizadas em diversos ministérios e agências governamentais foi atualizando a estrutura dos órgãos envolvidos. Enquanto a CFC [1956] era uma assessoria diretamente ligada à Presidência, o Geic [1958], também criado por Juscelino Kubitschek, subordinou-se ao MEC, atendendo à solicitação do ministro e por sugestão da própria CFC, que dessa forma se extinguiu. Quanto ao Geicine [1961], criado por Jânio Quadros assim que tomou posse, embora no início estivesse subordinado à Presidência da República, no ano seguinte foi vinculado ao MIC. Procurava seguir o exemplo dos Grupos Executivos [...] pela alternativa da administração paralela, evitando reforma total da administração pública.”

³⁶² Existia outro projeto para sua criação, encaminhado ao Senado Federal em 1954, com escassa tramitação.

A proposição que o fundamentou, apesar de postular a proteção do filme brasileiro com relação ao estrangeiro, inclusive o fomentando por meio do financiamento à produção até então não havido, não chegava a chocar-se com a cúpula do governo. O núcleo dirigente golpista – internacionalista – devotava pouca importância comercial ao cinema (embora o fosse de grande interesse dos Estados Unidos, aliados do governo, mas que seriam preteridos em função das novas regras). Tambellini continuaria à frente no novo órgão, mesmo subordinado ao MEC, tendo concorrido para sua indicação a influência do ministro do planejamento, Roberto Campos, seu cunhado. Por outro lado, o diploma que o fundava positivaria regras que contemplavam interesses relacionados à proteção e ao fomento do produto nacional, como aventado, em detrimento do estrangeiro. Dito de outro modo, apesar de o INC ter sua estrutura integrada por agentes relacionados ou mais próximos ao “grupo da Sorbonne”, internacionalista, o conteúdo do decreto de certo modo contemplava perspectiva nacionalista. Mas foi criticado por Luiz Carlos Barreto – e outrem como vemos adiante –, que apontava que, na prática, ele não protegeria o exibidor nacional da submissão a ele imposta pelas distribuidoras estrangeiras.³⁶³

Na exposição de motivos para a criação do INC, de que se incumbiu o ministro da indústria e comércio, Paulo Egídio, o órgão seria definido como uma autarquia, a fim de que dispusesse de flexibilidade administrativa e que efetivamente conseguisse atingir o objetivo de “executar as medidas necessárias para o desenvolvimento do cinema no País”. O instituto viria a ter como fonte de receitas uma “contribuição” sobre a importação de filmes, não para “constranger o ingresso de filmes no mercado brasileiro, mas, apenas a limitar a importação daquela parcela de filmes que ingressa [...] no mercado brasileiro em face da sua **absoluta liberalidade**”.³⁶⁴ Para tanto, não só pela problemática econômica ensejada pelo cinema, mas também a

³⁶³ *Jornal do Brasil*. 05 de outubro de 1966 apud SALEM (1987, p. 207).

³⁶⁴ INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA. Projeto e exposição de motivos. *Filme Cultura*, nº 2, nov.-dez. 1966, p. 54 (grifos da publicação).

cultural, o INC deveria ter uma atuação de âmbito nacional, sob pena de, caso assim não se desse, implicar riscos à “unificação da nacionalidade”:

Os filmes são exibidos em todo o País, tornando-se assim, um PROBLEMA NACIONAL e não estadual ou municipal; percorrer 22 serviços de censura diferentes a fim de poder programar NACIONALMENTE um filme significaria, para o país, 22 órgãos dedicados a uma **mesma tarefa** e, para o produtor, ou distribuidor de filmes uma despesa multiplicada 22 vezes [...]. A alegada descontinuidade cultural brasileira tem como contrapartida uma **continuidade** bastante expressiva, a ponto de se poder reconhecer o “ethos” nacional em qualquer ponto de nosso território.³⁶⁵

Por conseguinte, em face dos argumentos, restaria ao “Governo da República” optar pela “manipulação unívoca dos canais de comunicação da Cultura”, pois, a inação implicaria “aceitar – pela evidência da diferenciação cultural – a imponderabilidade de sua manipulação”, acarretando riscos de perceber com o passar do tempo “completamente alienada, uma de suas tarefas precípua: a manutenção da unidade da civilização brasileira”.³⁶⁶ Percebemos aqui, afora a explícita concepção da “integração nacional” por meio da comunicação,³⁶⁷ pela análise do vocabulário empregado na exposição de motivos para a criação do INC, o nível de ajustamento do discurso dos cinemanovistas, em especial e doravante de Gustavo Dahl. Isto é, eles próprios incorporariam o “padrão” discursivo “oficial”, alguns anos depois da criação do Instituto, para produzir opiniões com o objetivo do estabelecimento de algum tipo de interlocução com as instituições estatais, em que haveria a recepção dessas mensagens por seus integrantes. Isto, independentemente do acesso possível a outrem fruto das relações interpessoais.

Porém, assim não se sucedeu logo em seguida, quando veio a público o texto do projeto. Ele foi atacado por setores da direita e da esquerda. O principal argumento dos integrantes do espaço cinematográfico foi o de que não foram ouvidos para a sua elaboração tampouco era prevista a indicação de representantes de classe no seu

³⁶⁵ Ibid., p. 56 (grifos e caixa alta da publicação).

³⁶⁶ Ibid. Id.

³⁶⁷ Sobre o tema e sua influência pela doutrina da ESG, ver WAINBERG (2000).

conselho deliberativo. Apesar de o projeto ter contado com o apoio de alguns cineastas de prestígio, como Walter Hugo Khoury e Luís Sérgio Person, ele foi condenado pela maioria dos profissionais de relevo (SALEM, 1987, p. 206). O que nos interessa aqui é a verificação da quase totalidade do núcleo-duro cinemanovista o atacando. Nelson Pereira dos Santos liderou com Glauber Rocha um manifesto, no Rio de Janeiro, contra a tramitação do projeto criando o Instituto. Apoiado pelo conjunto de cineastas e produtores³⁶⁸ mais expressivo do cinema brasileiro,³⁶⁹ Santos foi contundente:

Não sei por qual razão o atual governo, que se diz antipaternalista, aprovou e enviou para o Congresso um projeto de autarquia fascistóide, cujo único mérito será o de polarizar as fontes de recursos para a produção cinematográfica. Temo que o cinema brasileiro, após a criação do Instituto, deixará de ser livre e leve, fluente e realista, para se transformar em oneroso pedinte, subvencionado por burocratas.³⁷⁰

Ademais, Nelson Pereira dos Santos percebia o INC como “inimigo do cinema brasileiro”, e em especial do Cinema Novo, e integrado por “pessoas atrasadas, reacionárias, detestadas pelos cineastas do país, fascinadas” pelo cinema estrangeiro.³⁷¹ Com efeito, ele viria a ser, como descrevemos adiante, um dos principais articuladores de sua extinção por intermédio da fusão com a futura Embrafilme. No entanto, posição diferente seria verificada, com relação ao INC, quando da presidência de Ricardo Cravo Albin, intelectual engajado em diferentes espaços e formas de produção cultural. Isso se confirma ao considerarmos um dossiê localizado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, uma brochura intitulada “Considerações Gerais Sobre o Cinema Novo, no Brasil”, apócrifa e sem data: a posse de Albin no INC mereceu o comentário que “Agora [os cinemanovistas] estão seguros de que não lhes faltará ajuda financeira em

³⁶⁸ SIMIS (1987, p. 272).

³⁶⁹ Carlos Diegues, Herbert Richers, Jarbas Barbosa, Jece Valadão, J. B. Tanko, Joaquim Pedro de Andrade, Augusto Mendes, Luiz Carlos Barreto, Leon Hirszman, Paulo Porto, Paulo César Saraceni, Roberto Farias, Roberto Santos, Vitor Lima e Walter Lima Júnior.

³⁷⁰ SANTOS, Nelson Pereira. Entrevista ao *Jornal do Brasil*. 14 de agosto de 1966. SALEM (1987, p. 207).

³⁷¹ SANTOS, Nelson Pereira. Entrevista a MAHIEU, José Agustín. In: “Nelson Pereira dos Santos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, maio de 1983, nº 395. Ibid. Id.

larga escala, sob a forma de financiamentos e prêmios em dinheiro” (ASSIS, 2006). Além disso, também se confirma ao considerarmos a intimidade dele com Glauber Rocha, uma vez apreendido o sentido do vocabulário empregado em carta trocada com o cineasta. De fato, acreditamos que ele era próximo ao “grupo” ou ao menos a alguns de seus integrantes, inclusive chegando ao posto por articulações dos mesmos:

Escrevo-lhe manuscrito por várias razões, a principal das quais por desabafo. Uma outra — menor, com certeza — porque sequer posso confiar ainda em meu gabinete aqui no INC, nem em todas as datilógrafas... a luta contra o cinema nacional é tal que os inimigos têm oíças e olhos em todos os lugares, atrás de cada cortina aqui se esconde um Iago shakespeariano, prontinho para delatar e apunhalar. Em que fria vocês me meteram, seus filhos da puta! Bem que eu não queria aceitar este cargo que pesa um milhão de toneladas. Em todo caso, o consolo é que eu vou fazer tudo o que combinamos, doa a quem doer. Ninguém me tira da cabeça que o grande problema do filme brasileiro é o mercado. Se a gente obrigar o exibidor a mostrar o que a gente produz, o filme virá e a indústria se estabelecerá. Não tenha dúvida: a minha idéia é passar a reserva de mercado pro produto brasileiro para 56, 72, 84 e, finalmente, para 120 dias/ano. Vão tentar me derrubar, conte com isso. Mas estou confiando no nosso pessoal. Nelson [Pereira dos Santos], Cacá [Diegues], [Arnaldo] Jabor, Leon [Hirszman], e sobretudo, Davidzinho [Neves] me asseguram que erguem todas as espadas.³⁷²

Não conseguimos apurar, pela análise dos materiais, em que medida a ascensão de Albin teria acontecido por relação pessoal direta dos integrantes do Cinema Novo junto ao ministro Jarbas Passarinho, haja vista a expressada insatisfação com o corpo diretivo do INC, de início evidenciada pelas declarações de Nelson Pereira dos Santos. Não obstante, Glauber Rocha afirmou a Alfredo Guevara que “conspirou” para proteger o cinema brasileiro, valendo-se de seu “prestígio pessoal” junto a Passarinho, para quem escreveu uma carta (ANEXO F) em que atenta para a importância da estatização do mercado, no sentido da estatização da distribuição dos filmes no mercado interno, imperativo a um “Estado nacionalista”:

Hollywood agora descentraliza a **produção** e unifica a **distribuição**. O funcionamento ideal da indústria cinematográfica moderna é a democratização do investimento e a estatização do mercado. [A] DISTRIBUIÇÃO deve ser do ESTADO ou controlada pelo Estado, se o Estado for nacionalista. Aí como diria o pessoal pra frente, é ferro no

³⁷² ATG. Carta de Ricardo Cravo Albin para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 4 de abril de 1970. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 363).

concorrente estrangeiro. Agora, pra EXPORTAR, não deve haver organismo estatal porque os distribuidores europeus e americanos não gostam de negociar com o Estado. [...].³⁷³

A carta também surtiu efeito no que diz respeito à “exigência” da “demissão do grupo corrupto da direção do INC”,³⁷⁴ a fim de que fossem adotados critérios objetivos que afastassem tanto a “perseguição” quanto o “paternalismo”. Nas palavras de Diegues, os “velhos reacionários clássicos” foram demitidos do INC e substituídos por uma “jovem equipe de tecnocratas e economistas ‘sem partido’”.³⁷⁵ Embora reafirme posição de oposição ou de composição, a carta de Rocha foi percebida como de “tom conciliatório”, o que teria levado o cineasta a não aceitar um prêmio do Instituto.³⁷⁶

Por outro lado, ao notar que a esquerda passara a desferir ataques ao Cinema Novo, o INC, justamente no período da maior crise do “grupo”, entre 1969 e 1970, passaria “discretamente” a buscar “absorver” os cinemanovistas. Rocha reagiria, denunciando a “oficialização” do Cinema Novo, que relegaria o futuro do cinema brasileiro às alternativas do “fascismo industrial” ou da “decadência vanguardista”.³⁷⁷ Estas eram referência aos produtores de “filmes de mercado”, como Roberto Farias, e aos “marginais”, como Rogério Sganzerla, representantes, na percepção de Rocha, das posições em conflito com as de origem do “núcleo-duro” cinemanovista.

Não só as disputas no interior do campo cinematográfico propiciariam, no plano da política, a disposição de conciliação ou mesmo de cooptação dos cinemanovistas por parte dos representantes do INC. A conjuntura econômica brasileira, do “milagre econômico” e do “take off” da industrialização neocapitalista a que se referia Carlos

³⁷³ ROCHA, Glauber. Uma carta para o Ministro Passarinho. *O Pasquim*, nº 32, janeiro 1970, p. 19 (grifos e caixa alta de Rocha).

³⁷⁴ ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Santiago do Chile, maio de 1971. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 408).

³⁷⁵ DIEGUES, Carlos. Entrevista a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 50).

³⁷⁶ ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Santiago do Chile, maio de 1971. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 408-9).

³⁷⁷ ATG. *Ibid.*, id.

Diegues,³⁷⁸ também a isso favorecia. Portanto, a “ousadia” de Albin à aposta na “reserva de mercado” era amparada pela economia em que se verificava uma acelerada substituição de importações, que dava guarida à tônica dos portadores de discursos nacionalistas, afirmados então pelo delineamento da Política Nacional Integrada de Cultura.

Ao mesmo tempo, a legitimidade internacional do “grupo” influenciava a sua aceitação por parte de militares da cúpula dirigente do governo, sobretudo depois de a quase totalidade dos cinemanovistas abandonar a dominante política em seus filmes em proveito da “comunicação” com o público, isto é, substituindo o conteúdo das películas por temas da história e da literatura. Especialmente com *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que teve a audiência de dois milhões de espectadores nas salas de exibição, o “grupo” demonstrou que possuía potencial de mercado para seus filmes. Passavam a mais explicitar seus interesses comerciais, sem que isso implicasse necessariamente a desvalorização do seu capital cultural e a corolária legitimidade da sua produção. Ademais, Andrade adaptava obra de Oswald de Andrade “clássica” do modernismo brasileiro, portanto consagrada – e consagrando – culturalmente. Dito de outro modo, *Macunaíma*-livro transferia valor para *Macunaíma*-filme, independentemente de este possuir intenções mercantis.

Destarte, a expressão culturalmente legítima ensejava ao “grupo”, em se acomodando ao mercado, a possibilidade de constituir-se nova ortodoxia. O efeito da mudança das posições no campo cinematográfico pode ser constatado na noção (esdrúxula) forjada por Ely Azeredo³⁷⁹ e Carlos Fonseca, de “artindústria”:³⁸⁰ nivelava simbolicamente a produção – ou tentava redefinir o seu sentido – de Roberto Farias, então orientado aos “filmes de mercado”. Ou seja, operava valorização simbólica, ao

³⁷⁸ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 50).

³⁷⁹ Azeredo, crítico cinematográfico, que batizou no início dos anos 60 o grupo em tela como “cinema novo”, tornou-se pouco tempo depois um de seus principais opositores.

³⁸⁰ FARIAS, Roberto. Entrevista concedida a AZEREDO; FONSECA (1970, p. 6-17).

estatuto cultural do núcleo-duro cinemanovista, mediante a aglutinação do vocábulo “arte” a “indústria”. Da sua parte, independentemente, Farias mais se dedicava aos problemas específicos da economia do cinema. Como mencionado, a conjuntura macroeconômica permitia-lhe fazer eco às concepções da reserva de mercado, procurando influenciar pela via discursiva as possíveis elaborações do INC e, especificamente, de Albin:

temos certeza de que Ricardo Cravo Albin, estudando – como está – a problemática do filme brasileiro, não poderá chegar a duas conclusões. Certamente chegará a uma só: a de que o cinema brasileiro não poderá continuar como um intruso em seu próprio mercado. Em primeiro lugar, é preciso transcender o regime de cotas que limita a circulação de nossos filmes como se fossemos estrangeiros dentro de nossas fronteiras. [...]

[...]

é preciso taxar o filme importado, a fim de que o produto nacional encontre condições de concorrência. A mera ampliação do número de dias de exibição compulsória não basta. Se o distribuidor, e muitas vezes, o exibidor-distribuidor, compra um filme estrangeiro por cinco ou dez mil dólares (o que equivale a menos do que 25 ou 50 mil cruzeiros), como que o produtor brasileiro pode concorrer com esse filme? As condições em que o cinema brasileiro recebe o filme (50 por cento) são incrivelmente menos vantajosas.³⁸¹

Portanto, nestes argumentos de Farias, é bem verificável o grau de influência do crescente processo de substituição das importações. Aliás, desconsiderava questões de gosto no que se refere à proteção ao filme nacional, ou seja, relativas à “lenda” de que o filme brasileiro não seria do gosto do público. Com relação a isto, para ele, o melhor exemplo foi o do governo na época de implantação da indústria automobilística, que não “ponderou se o consumidor preferia Volkswagen ‘made in Germany’. Nada disso. Foram criadas barreiras à importação”. Por outro lado, Farias também pautava seus argumentos sobre a experiência da chanchada, pela qual os filmes brasileiros, quando beneficiados com uma boa circulação de mercado, faturavam mais que os estrangeiros, até o surgimento da concorrência da televisão com a programação de conteúdos próximos, isto é, mais voltada a estratos populares.³⁸²

³⁸¹ Ibid., p. 15-6.

³⁸² Ibid., p. 16.

O que importa aqui é a existência de condições objetivas à ampliação do mercado para o filme nacional, ao passo que a estabilização econômica³⁸³ contribuía para que questões propriamente culturais fossem debatidas no núcleo dirigente do regime, havendo uma maior participação dos membros do Ministério da Educação e Cultura; fato constatado tanto na gestão de Jarbas Passarinho como na de Ney Braga. Doravante, a aproximação à direção da Embrafilme passaria a contar com a mobilização do capital de relações e do peso da organização sindical e/ou associativa dos integrantes do “campo” cinematográfico.

6.5 A inserção na Embrafilme

A Empresa Brasileira de Filmes S. A. (Embrafilme) foi criada pelo Decreto-Lei nº 862, de 31 de agosto de 1969, promulgado pela junta militar, composta por três ministros de cada uma das armas, que assumiu a presidência após o marechal Arthur da Costa e Silva ter sido vitimado de trombose. Teve como seu mentor o então presidente do INC, Durval Gomes Garcia, nomeado como seu diretor-geral. A intenção era de não sobrepor competências dos órgãos estatais relacionados à atividade cinematográfica. No entanto, atribuições do INC se verificaram também na Embrafilme, que viria a auxiliá-lo e a esboçar sucedê-lo. Nas primeiras gestões da empresa, pôde-se constatar a influência dos militares em sua administração: em 1970, a diretoria-geral era ocupada por Carlos Guimarães de Mattos Jr., filho do brigadeiro da Aeronáutica, Carlos Guimarães de Mattos, e a diretoria administrativa, ocupada pelo vice-almirante Boris Markenson; em 1972, tornou-se diretor-geral o brigadeiro Armando Tróia, sucedido por Walter Borges Graciosa, oriundo da previdência social e amigo próximo de Jarbas Passarinho. O ministro também indicou para o cargo de diretor comercial, em 1970, quando da gestão de Ricardo Cravo Albin, o economista Noêmio Danstalé Spindola

³⁸³ Ainda não ocorrera a “crise do petróleo”.

(AMÂNCIO, 2001, p. 23-24); este último também do círculo de relações de Glauber Rocha.

O objetivo inicial da empresa, na esfera político-administrativa, foi o da promoção do cinema brasileiro no exterior, sendo “órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade” (p. 23). Os integrantes do campo cinematográfico mais uma vez reagiram com indignação por outra iniciativa implementada de modo autoritário, sem o devido debate. Não obstante, o que mais pesou à denúncia dos cineastas foi a prioridade ao mercado internacional, ao passo que era necessária a expansão do nacional (p. 24).

O acontecimento, por conseguinte, estimulou a intensificação das articulações, que já se vinham dando há algum tempo. Roberto Farias percebera a importância, no início para meados da década de 60, de engajar-se em algum tipo de iniciativa associativa ou sindical como meio de proteção e fomento à produção cinematográfica – era preciso fazer “política de cinema”:

Você não pode se limitar só a fazer bons filmes. Então o Ronaldo Lupo me convidou para entrar para o [SNIC], Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. O Cinema Novo também, [Luiz Carlos] Barreto, [...] que aliás convidei para trabalhar comigo no roteiro do *Assalto ao trem pagador*, o Glauber [Rocha], o Joaquim [Pedro de Andrade], o Leon [Hirszman], o Nelson Pereira [dos Santos], **a gente resolveu tomar o sindicato**. Então entramos todos para o sindicato, e o Ronaldo Lupo, que era um grande lutador pelo cinema, me colocou de secretário do sindicato. Daí a pouco eu era o presidente do sindicato. Duas vezes presidente do sindicato. E aí em 60 e poucos eu fiz *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, fiz os filmes do Roberto Carlos. Mas aí eu percebi que era preciso lutar pelos filmes também. Fazer um bom filme, um filme de mercado e tal, não era suficiente para você obter do mercado tudo aquilo que seu filme poderia dar.³⁸⁴

Com efeito, corroborando à avaliação de Farias, Diegues³⁸⁵ reconheceu que a participação dos cinemanovistas no SNIC e na Associação Brasileira dos Autores de Filmes (ABRAF, que daria lugar à ABRACI – Associação Brasileira de Cineastas)

³⁸⁴ ERF (grifos nossos).

³⁸⁵ DIEGUES, Carlos. Entrevista concedida a AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 51).

conferiu-lhes “uma certa autoridade” junto ao governo. Por meio de suas associações, os cineastas conseguiram “gestar” uma “política cinematográfica” orientada à consolidação de leis de auxílio à produção e a modificações na composição da direção do INC. Além de ter sido “fundamental para a luta contra as companhias e capitais americanos”, que esboçavam a “associação” à nascente indústria cinematográfica brasileira (em parte como resposta às leis de fomento que lhes acarretaram prejuízos), essa “política cinematográfica” viabilizou o debate sobre os problemas do setor para além dos espaços institucionais estatais.

Por outro lado, Diegues³⁸⁶ concluía que “cedo ou tarde”, como de fato sucedeu, o “grupo” seria levado a “conformar-se” às “leis do capitalismo”, pois restariam apenas duas possibilidades de escolha: dar continuidade à “política ‘realista’ que fez a glória do Cinema Novo”, ou ouvir os jovens menos fatigados que o “grupo”. Na prática, decidiriam pela primeira opção, isto é, investiriam na organização, por meio da concentração de cineastas – especialmente “cariocas” – na ABRACI. Ao passo que os “jovens”, em medida significativa classificáveis como “marginais”, relacionados aos esquemas de produção da “Boca-do-Lixo”, em São Paulo, se reuniriam na Associação Paulista de Cineastas (APACI).

É necessário retomarmos brevemente aqui o enunciado por Diegues de que seria preciso o debate para além da “esfera de governo”. A opinião evidenciou de modo mais nítido aquilo que a análise da trajetória do “grupo” Cinema Novo permitiu deduzir. Os cinemanovistas não se interessavam simplesmente pela reprodução de discursos reivindicatórios com vista à obtenção de determinadas respostas dos governos com relação a demandas pontuais. As tomadas de posição se orientavam à ocupação de espaços de poder no interior do “campo” cinematográfico, sobretudo mais complexo a

³⁸⁶ Ibid, id.

partir dos anos 70 com a intensificação nele do ingresso de novos participantes, e também à dos de aparelhos de Estado.

Neste sentido, a organização associativa era fundamental porque as disputas internas no espaço cinematográfico logravam a unificação no momento de os cineastas incidirem sobre os agentes representantes das instituições estatais. O processo de uniformização discursiva, além de extrair o debate da esfera de governo, a ele impunha problemáticas, muito perceptíveis nas transformações que a Embrafilme sofreria à medida que os cineastas detivessem mais poder no interior da empresa. Isto é, detivessem capacidade de impor a execução de suas demandas imediatas, quando não integrantes da administração, e capacidade de elaborar suas próprias políticas para o setor e as verem implementadas. Por outro lado, a uniformização discursiva possibilitava algum resgate da organicidade do “grupo” Cinema Novo, de antes da crise e de quando mais possuía coesão interna.

É significativo que a ABRACI seja fundada exatamente em 1974, ano em que Roberto Farias ascendeu à direção-geral da Embrafilme. Embora tenha chegado a essa posição também em função das articulações cinemanovistas (que contariam, na empresa, com cineastas mais próximos, como Gustavo Dahl, entre outros), balizou clivagem que se vinha processando há algum tempo entre cineastas e produtores.³⁸⁷ Na estrutura de produção cinematográfica dos anos 60, os agentes pertencentes ao campo comumente se comprometiam de modo simultâneo com funções típicas de um produtor e de um realizador (cineasta/diretor). Mesmo antes dos anos 60, era conhecida essa divisão do trabalho cinematográfico, mas de fato raramente era praticada fora do sistema de estúdio. Nelson Pereira dos Santos, como exemplo, dirigiu e produziu seus primeiros filmes nos anos 50, produziu *O Grande Momento* (1957), de Roberto Santos,

³⁸⁷ Na metade da década de 60, Nelson Pereira dos Santos afirmava “[...] o diretor brasileiro é o homem que inventa o produtor”. Cf. SANTOS; ROCHA; VIANY (1965, p. 185-196).

e trabalhou como diretor contratado em *Boca de Ouro* (1962), produzido por Jece Valadão.

Mas à medida que o espaço cinematográfico brasileiro se tornava mais complexo, mais se intensificava a especialização das funções. Com isso, contar-se-ia com profissionais do cinema definindo-se como “produtores” e outrem como “cineastas” (em especial, os do “grupo” Cinema Novo). Em tempo, o “grupo” consagrado nos anos 60, cujos integrantes se definiam como “autores”³⁸⁸ por importação conceitual da noção cunhada por críticos dos *Cahiers du cinéma* (só possível pela legitimidade cultural assentida aos cinemanovistas, antecedida pelo estatuto de arte ao cinema problematizado desde o modernismo), passaria a encampar a designação de “cineastas” na medida em que buscava manter o controle sobre a maior parcela possível do processo de feitura de um filme. Controle que conflitava com a referida divisão do trabalho, ao mesmo tempo, por outro lado, que tencionava conservar a legitimidade cultural.³⁸⁹ Em paralelo, mais e mais produtores, como tais orientados prioritariamente ao mercado, consagravam-se como gestores eficientes de empresas. Nomes como Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias,³⁹⁰ capazes de dar continuidade à produção de filmes que auferiam lucros, concentração de capital econômico, maximização da audiência, e por aí, em um círculo virtuoso, viabilizar a reprodução da estrutura de produção.

Esses produtores fundaram, também em 1974, a Associação Brasileira de Produtores de Cinema (ABPC), que, na prática, se vinha gestando há mais tempo. Desempenhando, por meio da atuação destacada dos mesmos Barreto e Farias (ANEXO 7), um papel de importância na proposta de um “projeto nacional de viabilidade” da

³⁸⁸ E, por consequência do emprego da noção, criando associação (a ABRAF) que era nomeada em função de tal definição.

³⁸⁹ De fato, essa pretensão não era exclusiva deles, mesmo os produtores, mais orientados a lógicas mercantis mas com história relacionada a produções consagradas, passaram a dar mais importância à ABPC quando os produtores de pornochanchada conquistaram a hegemonia no SNIC.

³⁹⁰ Mesmo se tornando empresário de sucesso, Farias continuaria a desempenhar a função de diretor, produzindo os seus filmes bem como os de outros cineastas.

indústria do cinema (tentava forjar uma aliança com os setores da exibição, historicamente aliados dos Estados Unidos).³⁹¹ No I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, realizado entre os dias 23 e 27 de outubro de 1972 no Rio de Janeiro (ANEXO G), os produtores apresentaram o “Projeto Brasileiro de Cinema”, em que propunham a reestruturação da Embrafilme e a mudança para conselho nacional do INC.³⁹² O êxito dos produtores, por meio do SNIC, pôde ser avaliado pela discussão das propostas às reformulações administrativas, a partir de fevereiro de 1976, por uma comissão integrada pelo “presidente do INC, o diretor-geral da EMBRAFILME e altos funcionários do MEC” (AMÂNCIO, 2001, p. 31). Portanto, a ABRACI surgiria em parte como “resposta” à possibilidade de concentração de poder na empresa estatal pelos produtores, apesar de que especificamente os cinemanovistas possuísem mecanismos de conservação do poder conquistado no interior das instituições estatais, incluindo a empresa, notadamente pela mobilização de seu capital de relações junto a agentes bem posicionados nessas instituições, como detalhamos adiante.

Os integrantes, tanto de uma função profissional como de outra, estariam reunidos no SNIC, sindicato patronal,³⁹³ no qual os cinemanovistas empreenderam um “entrismo” nos anos 60. Não obstante, à medida que as associações se desenvolveram, a ABRACI implementou reivindicações típicas de trabalhadores postulando a satisfação de interesses junto a patrões (ABPC). No entanto, a aparente relação de subordinação era mais perceptível quando as demandas visavam o benefício dos técnicos profissionais – subalternos com relação aos cineastas; quando visavam a contemplação de interesses diretos dos cineastas, era percebida uma relação mais cooperada, às vezes pela

³⁹¹ “[Nós, produtores] estamos realmente dispostos, junto com o INC e toda a classe cinematográfica, produtores, distribuidores e exibidores, também com a Embrafilme, a traçar um projeto nacional de viabilidade da indústria cinematográfica brasileira.” Exposição de Luiz Carlos Barreto: Os expositores – I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. *Filme Cultura*, nº 22, nov.-dez. 1972, p. 12.

³⁹² O Congresso foi promovido pelo INC, reunindo produtores, diretores, artistas, técnicos, críticos, exibidores, distribuidores, entre outros integrantes do setor, a fim de suscitar o debate sobre os problemas do campo e reunir subsídios para estudos à política de desenvolvimento do cinema nacional.

³⁹³ Ao passo que Roberto Farias ocupava a presidência do SNIC, Luiz Carlos Barreto ocupava a da ABPC.

negociação de propostas do interesse também dos produtores, como o “combate à desnacionalização do comércio exibidor no país” ou a ampliação do número de dias para a reserva de mercado.³⁹⁴

Nos primeiros tempos de Embrafilme, houve em parte a assimilação por seus dirigentes da reação dos integrantes do espaço cinematográfico em virtude de como ela foi criada e os objetivos que a norteavam na criação. Roberto Farias observou que de início o processo de sua constituição foi liderado por Durval Gomes Garcia, tendo como prioridade a mencionada venda para o exterior. Passaria a produzir para o mercado interno, e somente pouco tempo antes da posse de Farias investiria no segmento da distribuição. As alterações de rumo e a não adoção de um projeto integral para a atividade cinematográfica refletia em parte a falta de experiência acumulada dos primeiros gestores:

[Os] ex-presidentes da Embrafilme eram um diretor do INPS, um Almirante, enfim, eram pessoas que não tinham nenhuma ligação com a área. E eles chegavam sem entender nada. Sem entender qual era o peso do cinema estrangeiro, qual era o peso do cinema nacional, quais eram as dificuldades ou facilidades que o cinema estrangeiro tinha para entrar no Brasil, como é que era a remessa de lucros, como é que era para um filme brasileiro entrar no mercado. Tudo isso era desconhecido para qualquer um que chegava. Então nós, do cinema, íamos visitar, íamos fazer pedidos, etc. Ficávamos doutrinando essas pessoas, e passando as nossas angústias, nossos problemas, nossas dificuldades. E eles ouvindo todo mundo: [...] ouvindo o representante do cinema estrangeiro, ouvindo exibidores, ouvindo os distribuidores estrangeiros, etc. Eles acabavam formando um juízo geralmente muito diferente do ponto de vista do produtor nacional. E quando o novo presidente estava no ponto, já sabendo bem sobre tudo, ele saía e dava lugar a outro, porque o cargo era político.³⁹⁵

A mudança dos gestores da Embrafilme dependeria da concentração das relações interpessoais e associativas estabelecidas em estruturas institucionais externas à empresa. Primeiramente, por um lado, foi importante a presença no Conselho Federal de

³⁹⁴ Para um levantamento geral das propostas da ABRACI, ver AMÂNCIO (2001, p. 65-66): “Se, pelo lado político, [as] conquistas se estendem a amplos setores profissionais envolvidos na atividade cinematográfica, uma delas se revestira de especial interesse econômico-financeiro apenas para os realizadores (ou diretores de cinema). [...] [O] acordo firmado entre ABPC e a ABRACI, com anuência oficial da EMRBAFILME, pelo qual se reconhece ao diretor o direito a participação mínima de 5% sobre a renda bruta do produtor, conforme prática internacional.”

³⁹⁵ ERF.

Cultura (CFC) de Manuel Diegues Jr., pai de Carlos Diegues, representando o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura, e de Octávio de Faria, representando o cinema (ANEXO H),³⁹⁶ próximo a Paulo César Saraceni. Em seguida, seria importante o próprio DAC, dirigido pelo mesmo Manuel Diegues Jr, “[...] na prática, o ministro da cultura da época [...]”.³⁹⁷

Criado em 1972, durante a gestão de Jarbas Passarinho, caberia-lhe a escolha de projetos de filmes históricos a serem financiados pelo Ministério, caracterizando assim uma sobreposição – eliminada durante a gestão de Farias na Embrafilme – às atribuições da Embrafilme. O que importa aqui, todavia, é que a sobreposição do DAC à Embrafilme pôde ser percebida como uma estrutura – com poder decisório – paralela à empresa. Nessa “administração paralela”, os cinemanovistas, em especial, possuíam ascendência. Isso podemos constatar na composição da Comissão de Seleção Prévia, criada pela Portaria 49 do DAC, de 3 de abril de 1975 (AMÂNCIO, 2001, p. 52), justamente com o intuito da escolha daqueles projetos de filmes históricos, e que possuía os seguintes representantes: Antônio Carlos Fontoura, pelo SNIC; Fauzi Mansur, pelo Sindicato dos Produtores de São Paulo; Arnaldo Jabor, pelos autores de filmes; Joaquim da Costa Pinto Neto, pelo DAC; Octávio de Faria, pelo CFC; Leandro Tocantins, pela Embrafilme; e Biazino Granato, pelo INC. Portanto, ao menos cinco (Fontoura, Jabor, Neto, Faria, Tocantins) dos sete componentes da comissão do DAC mantinham estreitas relações com integrantes do “grupo” Cinema Novo.

Destarte, entre 1972, ano em que aconteceu o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, e 1974, em que ocorreu a posse de Roberto Farias na direção-geral da Embrafilme, houve a intensificação da já existente interação dos cinemanovistas com integrantes de instituições estatais, alguns deles concentrando poder em espaços institucionais como o DAC. A atenção dedicada por Jarbas

³⁹⁶ CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1481.

³⁹⁷ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista concedida a NICOLAS (2004, p. 99).

Passarinho às questões e propostas defendidas no I Congresso justificou a proposta da substituição do nome do Prêmio Embrafilme para Prêmio Ministro Jarbas Passarinho, oferecido aos filmes baseados em obras da literatura brasileira. A mudança do nome foi proposta pelo então presidente do SNIC, Roberto Farias, e pelo da ABPC, Luiz Carlos Barreto. Para Antônio Carlos Amâncio (2001, p. 38-39), o reconhecimento do empenho de Passarinho selava simbolicamente um pacto firmado entre o cinema e o Estado, fortalecendo a possibilidade de interlocução futura.

Com efeito, seria fundamental a manutenção – e se possível a ampliação – dos canais de interlocução com Passarinho, bem como com o seu sucessor, Ney Braga, pois ambos lideravam grupos de pressão influentes junto a órgãos incumbidos do planejamento dos recursos da União, sendo autores de diversas iniciativas voltadas ao espaço produtor de bens culturais. Em conjuntura de implementação do I e II PND – Plano Nacional de Desenvolvimento, seriam avaliados nas suas demandas pelo ministro do planejamento João Paulo dos Reis Veloso, aliado dos cinemanovistas e próximo de modo especial, de um lado, a Nelson Pereira dos Santos, e, de outro, ao presidente da República, Ernesto Geisel.

Em 7 de agosto de 1974, Farias assumiu a direção-geral da Embrafilme (o seu encaminhamento se dera no dia 1º, sendo discutido em despacho, no dia anterior, com o presidente da República) (ANEXOS I e J).³⁹⁸ Cogitou-se Luiz Carlos Barreto para o cargo, mas seu nome foi vetado pelo Serviço Nacional de Informações (SNI). Entre as diversas articulações para a inserção na Embrafilme, pesaram a aproximação propiciada por Leandro Tocantins (na Embrafilme) entre os cinemanovistas e o ministro Jarbas Passarinho; os contatos com o novo ministro, Ney Braga, e o ministro do planejamento Reis Veloso. Braga conhecia Farias, e Veloso – entusiasta do cinema, tendo uma sala de projeção em sua casa, que recebia cineastas – tornara-se próximo aos cinemanovistas,

³⁹⁸ CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1248.

em especial, como mencionado, a Santos por meio de uma amiga em comum, Regina Rosemburgo.³⁹⁹

Devemos ressaltar que muito contou a presença do pai de Carlos Diegues no DAC. Manuel Diegues Jr. era muito amigo de Ney Braga e do presidente Ernesto Geisel. Farias já havia sido premiado em duas ocasiões, em Curitiba, à época que Braga era governador do Estado do Paraná. Quando da sua nomeação como ministro, o cineasta, no cargo de presidente do SNIC, reivindicou a Braga que, no momento da nomeação do novo diretor-geral da Embrafilme, os integrantes do sindicato fossem ouvidos. “E ficou combinado que iria para lá um homem de cinema. Mas qual? Tinha que ser um que não devesse para a Embrafilme. Que não tivesse dívida com a Embrafilme.” Como se enquadrava nessa situação, possuindo “experiência acumulada”, Farias foi indicado: “O Cinema Novo apoiou, o Dr. Manuel Diegues indicou, e o Ney Braga propôs ao presidente Geisel”.⁴⁰⁰

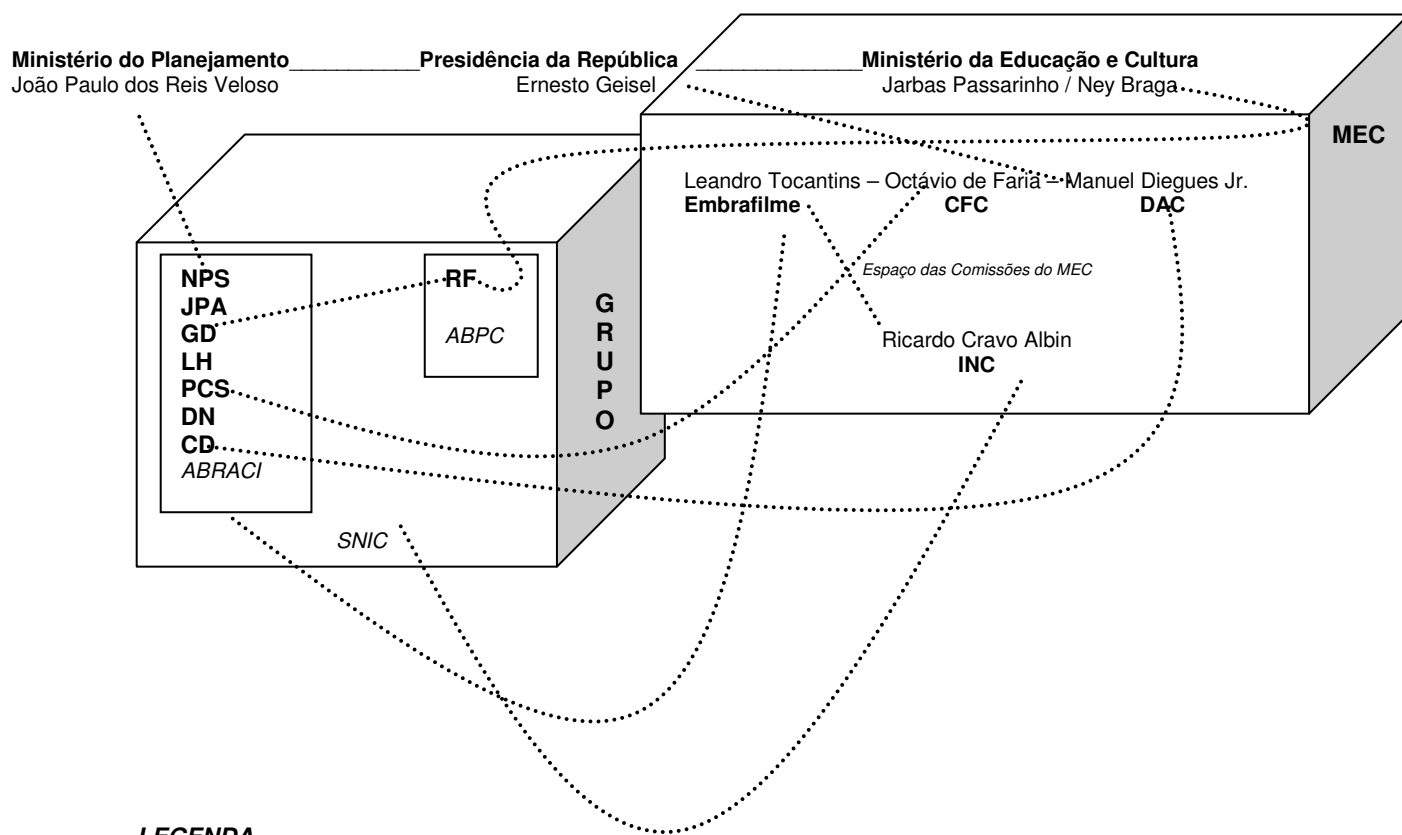
Em paralelo à rede de relações, contou para a indicação a participação no SNIC. Além disso, segundo Farias, o fato de ter tomado apenas um financiamento da Embrafilme, e o tendo quitado no prazo de carência: “*E isso era raro. Então eles disseram: ‘Esse que é o homem.’ Muito embora quem desejava mesmo ir para lá, eu acho que era o Gustavo Dahl*”.⁴⁰¹ Mesmo Dahl não estando desempenhando a função principal, o “grupo” Cinema Novo passaria a protagonizar a elaboração das políticas para o cinema implementadas pela Embrafilme, bem como a ter prioridade na contemplação de demandas pela empresa estatal, a despeito de esta procurar revestir seus atos e organização de acordo com um modelo de racionalidade técnico-burocrática por cujas decisões estivessem sustentadas por regras objetivas.

³⁹⁹ EGD.

⁴⁰⁰ ERF.

⁴⁰¹ Id.

Figura 2 – Principais relações interpessoais no âmbito das associações profissionais e das instituições estatais (1969-1974)



LEGENDA

NPS = Nelson Pereira dos Santos; **JPA** = Joaquim Pedro de Andrade; **GD** = Gustavo Dahl; **LH** = Leon Hirszman; **PCS** = Paulo César Saraceni; **DN** = David Neves; **CD** = Carlos Diegues; **RF** = Roberto Farias; **ABRACI** = Associação Brasileira de Cineastas; **SNIC** = Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica; **ABPC** = Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos; **CFC** = Conselho Federal de Cultura; **INC** = Instituto Nacional de Cinema; **DAC** = Divisão de Assuntos Culturais; **Embrafilme** = Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Neste sentido, o pertencimento dos cinemanovistas ao SNIC e à ABRACI (à exceção, com relação a esta, de Roberto Farias, integrante da ABPC) também contribuiu para que as relações estabelecidas com órgãos subordinados ao MEC se revestissem de aparência de impessoalidade. Porém, como evidenciamos na figura acima, das diversas relações interpessoais dos cinemanovistas com integrantes de órgãos estatais, eles possuíam, especialmente, vínculos com aqueles melhor posicionados, relativamente aos interesses do “grupo”, nas instituições estatais: como temos mencionado, Nelson Pereira dos Santos ligava-se a João Paulo dos Reis Veloso (Ministério do Planejamento); Paulo

César Saraceni, a Octávio de Faria (CFC); Roberto Farias, a Ney Braga (MEC); Carlos Diegues, a Manuel Diegues Jr. (DAC), que, da sua parte, era amigo de Jarbas Passarinho (MEC) e Ernesto Geisel (Presidência da República). Tendo em conta o âmbito do SNIC, em que se verificaria vínculo mais intenso entre Farias e Gustavo Dahl, estabeleceram-se relações de amizade com Ricardo Cravo Albin e Leandro Tocantins, do INC e da Embrafilme, respectivamente.

Farias convidou Dahl e Zelito Viana para lhe assessorarem, além de outros agentes próximos ao “grupo” Cinema Novo. O relato de Viana para Glauber Rocha indicaria em parte o grau de inserção do “grupo” na Embrafilme:

Nunca nos reunimos tanto. Os homens entregaram essa loucura que é o cinema brasileiro praticamente em nossas mãos. Grande resposta junto com grande perspectiva. Uma nova safra se anuncia, saída desta nova Difilm revista, madura e ampliada que está se tornando a EMBRAFILME. [...] [...] Geisel encampou a luta do mercado pessoalmente. O papo dele com o pessoal que foi lá — Luis Carlos [Barreto], Nelson [Pereira dos Santos], Roberto [Farias] e Jece [Valadão] — foi do caralho [...].⁴⁰²

Com efeito, a tal ponto que puderam contar como interlocutor o próprio Presidente da República, paulatinamente seria verificada uma maior aproximação e participação do “núcleo duro” junto a instituições estatais. Certamente, um indicador importante do grau dessa inserção foi o processo exitoso de fusão do INC à Embrafilme. Menos de dez dias (16 de agosto de 1974) após a posse de Farias, foi instalada comissão, pelo ministro da educação, a fim de reformular os órgãos do MEC ligados ao campo cinematográfico. Dela faziam parte Manuel Diegues Jr., pelo DAC; Antônio Augusto dos Reis Veloso, assessor do Ministério do Planejamento; Octávio de Faria, pelo CFC; Cláudio Antônio Fortes Diegues, assessor do DAC; Leandro Tocantins, pela Embrafilme; Biazino Granato, pelo INC; e Nelson Pereira dos Santos, representando os produtores (AMÂNCIO, 2001, p. 43).

⁴⁰² ATG. Carta de Zelito Viana para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, maio ou junho de 1975. Reproduzida em ROCHA (1997, p. 520-1).

Embora Amâncio dê ênfase à data de instalação da comissão, de fato o nosso levantamento documental demonstrou que o tema da fusão já era do conhecimento do presidente Geisel desde ao menos 18 de abril de 1974, em que houve despacho abordando a fusão de órgãos (ANEXO K).⁴⁰³ Destaquemos da composição da comissão a presença de ao menos seis (Diegues Jr., Veloso, Faria, Diegues, Tocantins, Santos) dos sete integrantes como agentes relacionados de modo próximo ao “grupo” Cinema Novo. Por outro lado, a idéia da fusão evoluía de modo mais notório desde a realização do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira.⁴⁰⁴

Ao passo que os cinemanovistas, incluindo Roberto Farias, valeram-se do poder concentrado na comissão, também mobilizaram relações com o intuito de viabilizar a fusão, contando com agentes destacados no interior do próprio INC. Farias e Nelson Pereira dos Santos contaram com o apoio de Alcino Teixeira de Mello, presidente do INC. Nelson Pereira dos Santos ajudou a redigir a lei juntamente com Carlos Alberto Direito, então chefe de gabinete do ministro da educação, que fez a “estrutura básica da redação da lei”. O interesse do “grupo” nessa fusão decorria do fato que “a Embrafilme era uma empresa que tinha um pouco mais de mobilidade; o Instituto Nacional de Cinema era um instituto, uma autarquia, não tinha mobilidade. Mas a Embrafilme não tinha dinheiro, e o Instituto tinha”. Portanto, a fusão transferiria toda a competência executiva do Instituto para a Embrafilme, ampliando seu capital e deixando em um novo conselho, o Concine, a competência de fiscalização e de normatização.⁴⁰⁵

Outro indicador do grau de inserção do “grupo” Cinema Novo na Embrafilme é que, mesmo Farias tendo se notabilizado como produtor, a distribuição dos recursos favoreceria “clientela” constituída por cineastas, atuando politicamente por meio de suas associações. O destaque mais uma vez coube ao “grupo” Cinema Novo,

⁴⁰³ CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1100.

⁴⁰⁴ Entre outras medidas, a comissão propôs ao fim dos trabalhos, em dezembro de 1974, a extinção do INC e a ampliação da Embrafilme.

⁴⁰⁵ ERF.

frequentemente presente nos documentos e com perceptível ascendência sobre as diretrizes ao espaço de relações de força e de sentido do cinema brasileiro, apesar de que Farias procurasse minimizar sua importância pela evocação da importância da norma, da competência dos cineastas em tela, e da exclusão em sua gestão de juízos subjetivos.⁴⁰⁶

O sucesso na tentativa de inserção dos cineastas na Embrafilme não deve ser confundido, porém, com a simples aceitação, assimilação ou incorporação dos mesmos pelo regime. Dito de outro modo, se os integrantes do governo não mais se comportaram com plena resistência aos cineastas, não lhes deram pleno apoio. A exemplo da vigilância sobre a gestão de Ricardo Cravo Albin no INC (em conjuntura repressiva durante o governo Médici), órgãos estatais, no governo Geisel, em especial o SNI, exerceram intensa fiscalização sobre Roberto Farias, que sofria da “desconfiança da metade do governo”: *“Quer dizer, metade do governo militar era pró-abertura, mas metade não era. E essa metade que não era, na ditadura, era uma pedra no sapato. Eu não podia falar ao telefone sem ouvir um ruído, e sem saber o que podia falar”*.⁴⁰⁷ A vigilância era ostensiva, e a reprodução de discursos ou opiniões sobre a distensão ou a abertura, limitada ao núcleo-dirigente em torno do presidente Geisel:

Eu me lembro, num dia que eu fui à Bahia numa jornada de curta-metragens (eu estava recém começando na Embrafilme), me chamaram para conversar: “Agora vamos bater um papo aqui, e tal.” E entramos numa sala [...], com umas quatro ou cinco pessoas, e começaram a me perguntar, jornalistas, e tal: “Você não acha certo essa coisa de mercado?” E falei: “A gente está fazendo força, com uma visão nova, etc.” E perguntaram: “Você não acha que pode ser um problema, você, numa empresa estatal, participando do cinema? Você não tem medo do dirigismo dos militares, etc.?”. Aí eu disse: “Olha, eu aceitei ir para a Embrafilme porque eu entendo que nós estamos vivendo um processo de abertura política. Depois, o seguinte, se a Embrafilme se transformar nesse monstro que você está falando, da mesma maneira que a gente fez a Embrafilme, a gente acaba com ela.” Uma semana depois, o Ney Braga veio ao Rio, e me disseram: “O Ney Braga quer falar com você.” Toda semana a gente se falava, ou eu ia a Brasília, ou ele vinha aqui para o Rio. Então fui me encontrar com ele no Museu de Belas Artes. Quando ele me viu, ele baixou a voz e disse: “Roberto, o presidente Geisel mandou dizer para você não falar mais em abertura.” E eu disse: “Eu não falei em

⁴⁰⁶ ERF. AMÂNCIO (2001, p. 69-101 passim).

⁴⁰⁷ ERF.

abertura.” E ele: “Falou, na Bahia.” Imagina o que que foi dirigir a Embrafilme nessa época.⁴⁰⁸

Independentemente da incerteza quanto à distensão, de modo específico ao “campo” cinematográfico, do “fim” do Cinema Novo à sua influência junto a aparelhos de Estado, em síntese, desde o reconhecimento público de sua crise a condições para tentativas de inserção nas instituições estatais relacionadas ao cinema, o “grupo” se obrigou a redefinir os princípios fundadores de sua produção, por meio do confronto de sentidos à “comunicação” com o público, que implicaria comunicação com o regime. Para tanto, adotou discurso moderado e conciliatório calculado para a aproximação aos militares. A legitimidade política para as negociações propiciada pela organização sindical e associativa, bem como a ativação de seu capital de relações, muito contariam. Não obstante, o êxito da trajetória analisada também encontrou oportunidade nos interesses de setores militares de implementar uma política nacional de cultura.

Outrossim, ao passo que os cinemanovistas lograram legitimidade internacional, o regime – de núcleo dirigente internacionalista – dela carecia, e no apoio ao “grupo” buscava-lhe alguma aquisição. Para tanto, desobstruíram os canais à interlocução nas instituições que propunham projeto industrial nacional-desenvolvimentista para o cinema, como parte do complexo cultural remodelado pelos governos militares.

Neste sentido, Farias constatou que de fato o prestígio internacional do Cinema Novo influenciou junto a algumas lideranças do governo.

Cinema brasileiro não significava muito para a imprensa. Então o reconhecimento do Cinema Novo, sobretudo pela Europa, sobretudo pelos *Cahiers du Cinéma*, pelos críticos franceses, e tal, os prêmios que ganhavam, isso foi repercutindo aqui dentro. E uma elite brasileira, que não ia ao cinema ver filme brasileiro, começou a achar chique ver filme brasileiro porque ele estava fazendo sucesso fora do Brasil; importou o cinema brasileiro. [...]. Aí as lideranças políticas começaram a perceber também. [Além disso, o] governo militar sempre procurou ter uma fachada de legalidade. Sempre procurou manter o Congresso aberto até onde podia; quando não podia, fechava, e depois abria de novo. Cada presidente tinha uma eleição. Tinha um aparato parecido com eleição. Então tinha sempre uma preocupação de

⁴⁰⁸ ERF.

dar um caráter legal à ditadura militar. E o cinema, eles respeitavam o cinema. Estou falando da parte livre, da parte da abertura política, porque a outra parte desconfiava de todos nós.⁴⁰⁹

Enfim, ao passo que a coalizão dirigente, internacionalista, lograra legitimidade no Brasil pelo “desenvolvimentismo”, justificado por meio do emprego de retórica nacionalista, os cinemanovistas, interessados em “nele” incluir a atividade cinematográfica, explicitaram a adesão ou conciliação a essa tônica nacionalista. A definição do cinema legítimo mediante o uso de noções culturais em termos políticos logrou contribuição, como evidenciamos no presente capítulo, da sua própria atividade política baseada no pertencimento a redes, cujo acionamento possibilitou a mobilização de recursos simbólicos e materiais. Por meio da ativação de relações interpessoais e da elaboração tática de discursos foram capazes de adaptar-se a conjuntura política que lhes era de início desfavorável, aproximando-se aos militares, e de impedir a mobilização de recursos pela nova heterodoxia do “campo” cinematográfico, representada pelos “marginais”. Desse modo, os cinemanovistas conduziram-se ao êxito político no processo de passagem da produção de bens simbólicos contestatária à gestão de recursos, culminando com a nomeação de um cineasta à direção da Embrafilme.

⁴⁰⁹ ERF.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo analisamos um conjunto de fenômenos relacionados à estruturação do espaço cinematográfico brasileiro, na conjuntura das décadas de 60 e 70 do século passado, para o que contaram, especialmente, os itinerários dos cineastas que deram origem ao Cinema Novo e suas relações com agentes integrantes de aparelhos de Estado. Para tanto, foram explicitadas as condições necessárias a fim de que os cinemanovistas acumulassem capital político, que lhes possibilitou exercerem influência sobre aqueles aparelhos e indicarem um cineasta à direção da Embrafilme, sem que este processo acarretasse riscos à conservação da legitimidade cultural.

Com efeito, ao invés disto, verificamos uma estreita imbricação entre problemáticas políticas e culturais, que replica características historicamente observadas em outras elites brasileiras, notadamente na geração dos modernistas dos anos 20. A propósito, foi esta que pôs em circulação a problemática que tornou possível a pretensão da legitimidade cultural à atividade cinematográfica. Dessa forma, tendo em conta a referida imbricação, houve reforço da contribuição à reprodução de esquemas de apreciação politicista da cultura cujo ponto nodal é encontrado nas disputas pela definição do nacionalismo.

A esta conclusão chegamos a partir da análise dos repertórios mobilizados pelos integrantes do “grupo” Cinema Novo, os quais resultaram da elaboração e da importação de conceitos e de problemáticas orientadas à definição do cinema legítimo e

do cineasta-intelectual, sobretudo encontrada nos sentidos mobilizados ao uso da noção de “cinema de autor”. Ao passo que realizamos mapeamento das redes a que se vincularam, as quais, confirmando nossa hipótese inicial, foram indispensáveis, como demonstramos no desenvolvimento do texto deste trabalho, para a mobilização de recursos simbólicos e materiais que assegurou o seu êxito político em detrimento de outros cineastas concorrentes.

Do mapeamento, constatamos que o cinema foi apropriado como espaço de redistribuição de recursos entre atores ocupantes de posições sociais superiores. Por conseguinte, em combinação ao êxito político e à definição do cinema legítimo, verificamos que os cineastas em tela reproduziram suas posições sociais dominantes na medida em que se ativeram ao acionamento de redes e à gestão dos capitais que os distinguiam de outros atores sociais.

Especificamente, na medida em que examinamos certos indicadores sociais, concluímos, respondendo a uma das questões elencadas na problemática do trabalho, que, por um lado, a posse de capital cultural os distinguiu dos cineastas realizadores da chanchada, objetivo inicial dos golpes de força simbólica dos cinemanovistas. Além disso ter contribuído à vitória nas contendas próprias ao “campo” cinematográfico, a gestão do capital cultural permitiu-lhes se equipararem a – e serem percebidos como – intelectuais. Ou seja, enquanto intelectuais fizeram uso do cinema para elaborarem um “projeto” nacionalista cujas noções culturais foram postas em circulação, não raro, em termos políticos; o que implica a reafirmação daquela visão politicista da cultura.

Para serem percebidos como intelectuais, por outro lado, também contribuiu a posse de capital de relações, de que não podiam dispor, da sua parte, tanto os cineastas daquela geração que lhes antecedeu como os do cinema marginal, a despeito de estes posuírem capital cultural. De fato, o material analisado permitiu-nos confirmar a

prevalência da multiposicionalidade em redes cujos vínculos se caracterizaram tanto pela intensidade quanto pela diversidade.

Neste sentido, fator de distinção foram as relações estabelecidas no interior de espaços de atuação internacionais, de que foram impedidos de participar os “marginais” e, como conseqüência, de ter não somente seus filmes divulgados ou distribuídos, mas tampouco de ter seu repertório de conceitos mobilizado a fim de disputarem efetivamente com alguma chance de “sucesso” posições no “campo”.

Na medida em que chegamos a esta conclusão, também respondemos a outras duas questões da problemática: primeiro, a interação dos cinemanovistas em determinados espaços com atores posicionados em redes, que viriam a ser acionadas, contribuiu para a reconversão de capitais em capital político; segundo, a posse de capital político não comprometeu a legitimidade cultural que lhes foi auferida.

Com relação à questão do inventário dos espaços em que atuaram, constatamos que interagiram com atores sociais tanto influentes no “campo” cultural quanto no espaço da política. Ademais, no curso do seu itinerário se beneficiaram de processo de socialização política que favoreceu a seqüência de seus engajamentos. Ao mesmo tempo, de novo em detrimento de concorrentes, as relações no estrangeiro possibilitaram, verificamos da análise de documentos – especialmente revistas da crítica francesa, a continuidade da mobilização de seus recursos discursivos, em período de ditadura, e o prestígio internacional que, por sua vez, foi importante fator para legitimidade cultural no Brasil e, por extensão, influência política.

Para esta, soma-se a contribuição das relações interpessoais, incluindo as de amizade e as de parentesco, que lhes viabilizou contatos diretos com indivíduos ocupantes de postos-chave em empreendimentos privados e, mais importante, em instituições estatais, em que foram observadas relações clientelistas.

Por aí, em resposta à questão derradeira, concluímos que o capital político, contrariamente à possibilidade de riscos à legitimidade cultural, contribuiu à sua conservação. Isso em parte porque as elites intelectuais brasileiras não percebiam negativamente, no que se reporta ao “grupo”, a sobreposição de interesses culturais e políticos. Mesmo os intelectuais de esquerda, do que examinamos, no máximo se opuseram à aproximação aos militares. Além disso, o engajamento combinado às relações com integrantes de instituições estatais permitiu-lhes a manutenção da atividade profissional, condição fundamental para que lhes fosse auferida tal legitimidade (haja vista para tanto a necessária existência de uma “obra” a ser publicizada, desde ao menos o reconhecimento público do “grupo” enquanto tal). Assim, o capital político foi trunfo que lhes permitiu (re)adaptações em função da conjuntura política e, então, ganhos materiais.

Retomando as conclusões acima, noutros termos, a abordagem sobre os itinerários individuais dos cinemanovistas (re)aproximou a dimensão dos vínculos de reciprocidade entre eles e suas relações com a conjuntura política e cultural associada à estrutura da produção cinematográfica. A gênese social do “grupo” Cinema Novo seguiu-se à orientação deste ao controle de aparelhos de Estado, distinguindo-se de outros cineastas em razão de buscarem oferecer um “projeto” à instituição estatal.

Como aspirantes à carreira cinematográfica, participavam de uma elite cultural notabilizada pela elevada posse de capital cultural. Tendo em conta sua distribuição desigual, essa posse os capacitava para a mobilização de recursos simbólicos que em parte compensaram a escassez de recursos materiais ao início da carreira profissional. Contribuiu também a retaguarda material de suas famílias, as quais, mesmo que se estruturassem com variações, ocupavam posição superior uma vez considerada a estrutura social brasileira.

Do “movimento” modernista, “herdaram” a estrutura de condições para a elaboração de problemáticas e o desempenho prático da atividade cinematográfica concebida como arte. Em razão disso, foi-lhes possível mobilizar recursos simbólicos em função da formulação de noções que imbricavam questões culturais e políticas: a legitimação cultural do cinema, por um lado, e a circulação de diferentes definições para o sentido atribuído ao nacionalismo, por outro. Ao passo que os recursos materiais utilizados basearam-se na organização de espaços de incorporação prática de experiências eruditas relacionadas ao cinema e de espaços institucionais ocupados por intelectuais modernistas que foram cooptados pelo Estado.

Então, das redes às quais se vinculavam os modernistas, foi possível a mobilização da problemática do nacionalismo; as relações interpessoais com modernistas integrantes ou próximos ao Estado; a legitimação cultural do cinema; a organização dos espaços dos cineclubes; e a crítica associada à circulação de idéias.

Destarte, no processo de socialização dos cinemanovistas, adquiriram ou reforçaram um aprendizado político-cultural que lhes permitiu diversificarem sua vinculação a redes, tendo freqüentado certas escolas, atuado ou estado próximos de atividades jornalísticas, participado de cineclubes e da militância estudantil. Esta socialização acarretou ou reforçou politização acompanhada, em medida variada para cada cinemanovista, de engajamento político e/ou cultural. Especificamente, procuraram a definição do cinema legítimo por meio do emprego de noções políticas. Combinadas com as idéias associadas à sua filmografia, elas lhes renderam reconhecimento político.

O processo de socialização política foi condicionado então pela “convergência” dos cinemanovistas a uma “cultura política” pela qual os segmentos intelectualizados da

sociedade avalizaram uma política nacional-popular. Por meio dela, os cinemanovistas estabeleceram o “encontro” com a geração modernista, não só no que diz respeito às representações do espaço político e social, mas também ao cultural. Todavia, a problemática da legitimação cultural do cinema posta em circulação pela geração dos anos 20 implicaria, para a geração de cineastas dos anos 60, a necessária incorporação das problemáticas político-ideológicas em circulação à época, como fator de justificação cultural de seus filmes e de suas razões de agir.

Com o golpe de Estado, esse processo político-cultural sofreu derrocada com o recrudescimento da repressão. Contudo, a ditadura militar serviu para que mais se estreitassem os vínculos das relações deles estabelecidas com indivíduos no estrangeiro, em parte porque eram percebidos como militantes de esquerda, em parte por solidariedade, ou ainda por servirem a apoiar interesses de cineastas europeus em luta pela definição do cinema legítimo.

Essa aproximação favoreceu o seu reconhecimento no Brasil, não incomum em se tratando de sociedades periféricas como a brasileira, pois as frágeis hierarquias internas de legitimação das expressões culturais acarretam o apelo a instâncias exteriores de consagração pelas quais são importados os seus critérios de valorização dos produtos culturais e dos seus produtores. Por suposto, concluíram de antemão que seria “mais fácil” a “conquista” do mercado internacional, considerando que o mercado nacional dependeria de mudanças no “sistema de distribuição-exibição”.

Como consequência, os cinemanovistas foram predispostos a produzir, portanto, um cinema que firmemente tinha em conta o espaço internacional para a realização dos objetivos internos. Assim, delinearam estratégias e alianças internacionais à medida que o movimento se desenvolveu, primordialmente orientadas para a participação em festivais reconhecidos, o ingresso em escolas de cinema, e o estabelecimento de relações de interconhecimento em que se destacou o estreitamento de laços com críticos

de cinema europeus e com agentes da diplomacia brasileira. O apoio estrangeiro ao “grupo” teve como contrapartida a contribuição dos brasileiros nas lutas simbólicas internas ao espaço de relações do cinema europeu. Neste sentido, a legitimidade cultural, e por aí internacional, dependeu da recomposição de interesses em torno da definição e dos usos de conceitos.

De modo concomitante, entenderam que a consagração internacional do Cinema Novo deveria ter como correspondência o reconhecimento da legitimidade do mesmo no país e, por conseguinte, da inexorabilidade do apoio estatal à manutenção e continuidade do seu “projeto” de cinema brasileiro. Para tanto, aproximaram-se de postos-chave em instituições estatais.

A oportunidade aberta com a transição do recrudescimento da repressão para a distensão e os constrangimentos decorrentes do ingresso de novos entrantes no “campo” cinematográfico, especialmente os “marginais”, acarretaram a prioridade ao atendimento à “comunicação” com o público, o que implicaria a “comunicação” com o regime. Para tanto, matizaram definições acerca dos militares, de discursos antagonistas a adesistas. Nesse processo, a Embrafilme viria a ser administrada por cineastas. A empresa estatal, portanto, configurava-se como um espaço de viabilização da manutenção da posição social dos indivíduos integrantes do “grupo” e de sua reconversão econômica (e mesmo política, na nova conjuntura).

Com efeito, a adoção de discurso moderado e conciliatório calculado para a aproximação aos militares, bem como a legitimidade política para as negociações propiciada pela organização sindical e associativa e, especialmente, a ativação de seu capital de relações, muito contariam para que as transformações na Embrafilme culminassem na assunção à sua presidência de um cineasta.

Não obstante, o êxito na trajetória dos cinemanovistas também se beneficiou dos interesses de setores militares de implementar uma política nacional de cultura. Outrossim, ao passo que os cinemanovistas lograram legitimidade internacional, o regime – de núcleo dirigente internacionalista – dela carecia, e no apoio ao “grupo” buscava-lhe alguma aquisição. Portanto, desobstruíram os canais à interlocução nas instituições que propunham projeto industrial nacional-desenvolvimentista para o cinema, como parte do complexo cultural remodelado pelos governos militares.

A extensão desse processo sócio-político em que jovens aspirantes a cineastas se deslocaram de posição heterodoxa, vindo a constituir-se nova ortodoxia, dependeu de sua capacidade, para além dos recursos materiais, de mobilização de recursos simbólicos, especialmente caracterizados pela redefinição de noções e problemáticas postas em circulação. Essa aptidão tornou-se possível por sua elevada posse de capital cultural, ao passo que este contribuiu para a multiposicionalidade, ampliação e diversificação dos vínculos a redes. Portanto, com base no que o estudo evidenciou, há a confirmação da hipótese de que o “sucesso” político dos cinemanovistas dependeu das posições que ocuparam no interior de redes sociais, que tomaram esta forma por meio de relações acionadas para a mobilização de recursos.

Assim, haveria que se ter competência cultural para que a mobilização de recursos possibilitasse reconversões, na medida em que a conjuntura punha em circulação problemáticas políticas ante as quais os militantes deveriam posicionar-se ou disputar sentidos para a sua definição. Para os cineastas em tela, possuindo-a, no Brasil isto implicou trabalho de conservação da legitimidade cultural, haja vista os objetos e objetivos da “cultura” se imbricarem com os da política. No estrangeiro, representou notoriedade nos espaços de atuação internacional. Na seqüência, a conservação da legitimidade cultural dependeu da posse de capital político em período de ditadura.

A posse de capital político firmou-se no reconhecimento dos cinemanovistas, no do itinerário de “grupo”, que dependeu da produção simbólica (noções, opiniões, representações, etc.), para além daquela contida em seus filmes. A conservação do capital político só foi possível na medida em que o “grupo” empreendeu trabalho constante “para acumular crédito e para evitar o descrédito” (BOURDIEU, 2000, p. 189). Assim, pôde adaptar-se às diferentes conjunturas em relação aos itinerários individuais, tendo que superar os incidentes históricos que lhes produziram ou viriam a produzir constrangimentos. Para afastá-los, mobilizaram sua notoriedade, de integrantes do Cinema Novo: relacionaram-na a lutas simbólicas passadas, legado de redes historicamente consolidadas, especialmente as originadas no movimento modernista. Para que isso fosse possível, por suposto, mobilizaram o seu capital cultural, resultante de acumulação lenta e contínua, e, em alguma medida, de tempo livre.

Enfim, as evidências demonstradas confirmam que os vínculos a redes, facilitados pela posse de certos capitais sociais, foi condição para a influência junto a espaços institucionais estatais.

Neste sentido, evidencia-se *O Estado aos cinemanovistas*. Estes constituintes de uma elite que dispunha de recursos, escassos na sociedade e desigualmente distribuídos (portanto, de que não podiam dispor atores sociais que não detinham tais privilégios). O Estado “estava lá a seu dispor”, sendo suficiente que preenchessem determinados requisitos, ou seja, bastando que mobilizassem aqueles recursos por meio do acionamento das redes “adequadas” para tanto.

Na medida em que o percurso dos cinemanovistas replica características de outras elites brasileiras que lograram a inserção em aparelhos de Estado, seu entendimento contribui então para que sejam levadas a cabo novas investigações sobre a reprodução e a variação dessas características, bem como a dos recursos mobilizáveis, junto a “novas” elites ou agrupamentos que podem tender à realização da inserção nesses aparelhos.

REFERÊNCIAS

Obras bibliográficas e infográficas

AGRIKOLIANSKY, Eric. Biographies d'institution et mise en scène de l'intellectuel. Les candidates au Comité Central de la Ligue des Droits de l'Homme entre 1945 et 1975. *Politix*, 27, 1994, p. 94-110.

_____. Carrières militantes et vocation à la morale: les militants de la LDH dans les années 80. *Revue française de science politique*, vol. 51, n° 1-2, 2001, p. 27-46.

ALMEIDA, Martins de. Para os Espíritos Criadores. *A Revista*. Belo Horizonte, n° 2, agosto de 1925. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 278.

AMANCIO, Antônio Carlos. *Artes e manhas da Embrafilme*. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: Eduff, 2001.

AMARAL, Aracy. A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

ANDRADE, Mário de. Paulicéia desvairada. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1987.

ANDRADE, Oswald de. Meu poeta futurista (*Jornal do Comércio*, São Paulo, 27 de maio 1921). In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 3ª ed.

_____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978a.

_____. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978b.

ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (tese de doutoramento). São Paulo (ECA-USP), setembro de 1999.

_____. Joaquim Pedro de Andrade. In: RAMOS; MIRANDA (2000, p. 23-25).

ASSIS, Denise. Cinema Novo: Vigilância e Paranóia. *Pra não dizer que não falei das flores*. Rio de Janeiro: TVE-Brasil. (http://www.tvebrasil.com.br/paranaodizer/txt_cin_cinemanovo_no.htm . Acessado em 20 de julho de 2006).

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques; DE GREGORIO, Edoardo; PIERRE, Sylvie. Entretien avec Carlos Diegues. *Cahiers du cinéma*, n° 225, nov.-déc. 1970, p. 44-55.

AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Gettino, García Espinosa, Sanjinés, Alea* – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro; São Paulo. Editora 34; Edusp. 1995.

AZEREDO, Ely; FONSECA, Carlos. Roberto Farias em ritmo de artindústria. *Filme Cultura*, n.º 15, jul.-ago. 1970, p. 6-17.

BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, Serge. *François Truffaut: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARATA, Carlos Eduardo de Almeida; BUENO, Antônio Henrique da Cunha. *Dicionário das Famílias Brasileiras*. São Paulo: Árvore da Terra, 2001.

BARBOSA, Neusa. *Rodolfo Nanni – Um realizador persistente*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

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

BECQUART-LECLERCQ, Jeanne. Réseau relationnel, pouvoir relationnel. *Revue française de science politique* (1), fév. 1979, p. 102-128.

BENAYOUN, Robert. Cangaço 65: Cris du Brésil. *Positif*, n° 73, fév. 1966, 1-21.

_____. Copacabana, jour sans soleil (Festival de Rio 1969). *Positif*, n° 106, juin 1969, p. 21-7.

BEOZZO, Pe. José Oscar. *Cristãos na Universidade e na Política*. Petrópolis: Vozes, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. Para um cinema dinâmico. *Revista civilização brasileira*, ano I, n° 2, maio 1965, p. 219-226.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro – Metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. Apresentação. In: SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 9.

_____. *O autor no cinema*. São Paulo: Edusp; Brasiliense, s.d.

BEZERRA, Marcos Otávio. *Corrupção – Um estudo sobre o poder público e relações pessoais no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ANPOCS, 1995.

_____. *Em nome das “bases” – Política, favor e dependência pessoal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

BLONDIAUX, Löic. Les clubs: sociétés de pensée, agencement de réseaux ou instances de sociabilité politique? *Politix*, vol 1, n° 2, 1988, p. 29-42.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen – Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.

_____. Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, n. 1, 1979, p. 3-6.

_____. *O desencantamento do mundo*. São Paulo: Perspectiva, 1979b.

_____.; WACQUANT, Löic. *Respuestas - por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996b.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998, 5ª ed.

_____. A representação política – Elementos para uma teoria do campo político. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, 3ª ed.

_____. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo; Porto Alegre: Edusp; Zouk, 2007.

BRITO, Mário da Silva. Marinetti em São Paulo. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n° 9 e 10, set.-nov. 1966.

_____. *História do modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 3ª ed.

BRIQUET, Jean-Louis; SAWICKI, Frédéric. L'analyse localisée du politique. *Politix*, vol. 2, n° 7, 1989, p. 6-16.

_____. *La tradition en mouvement – Clientélisme et politique en Corse*. Paris: Belin, 1997.

_____. La politique clientélaire - Clientélisme et processus politiques. In: BRIQUET, Jean-Louis; SAWICKI, Frédéric. *Le clientélisme politique dans les sociétés contemporaines*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, p. 7-38.

_____. Des amitiés paradoxales – Échanges intéressés et morale du désintéressement dans les relations de clientèle. *Politix*, n° 45, 1999, p. 7-19.

BROWNE, P. R. Panorama do cinema direto. *Filme cultura*, n° 2, nov-dez 1966, p. 10-15.

BUENO, Zuleika de Paula. *Bye bye Brasil: a trajetória de Carlos Diegues e do Cinema Brasileiro (1960-1979)* (dissertação de Mestrado). Departamento de Sociologia (IFCH-Unicamp). Campinas, dezembro, 2000.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil – Esboço de uma história. *Acervo*. Rio de Janeiro, volume 16, nº 1, janeiro-junho 2003, 118-9.

CAMPOS, Augusto de; et al. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARONE, Edgard. *O P.C.B. (1964 – 1982)*. São Paulo: Difel, 1982, vol. 3.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

CHARLE, Christophe. *Naissance des “intellectuels” – 1880-1900*. Paris: Minuit, 1990.

_____. *Les intellectuels en Europe au XIXème siècle*. Paris: Le Seuil, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CIMENT, Michel. Entretien avec Ruy Guerra. *Positif*, nº 116, mai 1970, p. 33-42.

COLONOMOS, Ariel. Sociologie et science politique: les réseaux, théories et objets d'études. *Revue française de science politique*, vol. 45, nº 1, 1995, p. 165-178.

COMBES, Hélène. *De la politique contestataire à la fabrique partisane – Le cas du Parti de la révolution démocratique au Mexique (1989-2000)*. Thèse Doctorat en science politique. Paris: Université Paris III – La Sorbonne Nouvelle, 2004.

COSTA, Bolívar. *Quem pode fazer a revolução no Brasil?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 5/6, março 1966, p. 193-204.

_____. Cinema Novo e seu público. *Revista civilização brasileira*, Ano 1, nº 11 e 12, Dez. 1966 / Março 1967, p. 198-199.

_____. Premissas a um projeto de cinema brasileiro. *Filme Cultura*, nº 20, maio.-junho 1972, p. 50-52.

_____.; ALEA, Tomás Gutierrez; SOLANAS, Fernando. Situation et perspectives du cinéma d'Amérique Latine. *Positif*, nº 139, juin 1972, p. 1-18.

_____.; DIEGUES, Carlos; NEVES, David et al. Vitória do Cinema Novo: Gênova, 1965. *Revista civilização brasileira*, ano I, nº 2, maio 1965, p. 227-248.

D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

DEBS, Sylvie. 1953-1973 – Na margem do Estado, o nascimento da crítica cinematográfica. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs.). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 209-228.

DEGENNE, Alain. Les reseaux de cooperation et d'échange. *Cahiers de l'OCS*. Paris: Ed. du CNRS, vol. IX, 1982.

_____. Un langage pour l'étude des réseaux sociaux. In: *L'esprit des lieux*. Localité et changement social en France. Paris: Ed. du CNRS, 1986, p. 291-312.

DELAHAYE, Michel; KAST, Pierre; NARBONI, Jean. Entretien avec Glauber Rocha. *Cahiers du cinéma*, 214, juillet-août 1969, p. 23-41.

DEZALAY, Yves; GARTH, Bryant. *The internationalization of palace wars*. Lawyers, economists, and the contest to transform Latin American states. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.

DIAS, José Umberto. Repensar o cinema. In: SILVEIRA, Walter. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978, p. I-XIV.

DIEGUES, Carlos. Cultura popular e Cinema Novo. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1962.

_____. Brésil: 39 degrés – Ou le Cinema Novo sera toujours nouveau. *Positif*, n° 116, mai 1970a, p. 43-52.

_____. Entretien avec Carlos Diegues. *Cahiers du cinéma*, n° 225, nov-dec 1970b, p. 44-55.

_____. *Os filmes que não filmei* (Entrevista concedida a Sílvia Oroz). Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *Cinema brasileiro – Idéias e Imagens*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1988.

_____. Conceição a 40°. Carnavalização, a lógica do espetáculo e a palavra chave do século 20. *Cinemais*, n° 17, maio/junho 1999, p. 7-47.

_____. *O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues – Em depoimento a Maria Sílvia Camargo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DURIEZ, Bruno; SAWICKI, Frédéric. Réseaux de sociabilité et adhésion syndicale. Le cas de la CFDT. *Politix*, vol. 16, n° 63, 2003, p. 17-51.

DURIEZ, Hélène. Modèles d'engagement et logiques de structuration des réseaux locaux de la gauche mouvementiste à Lille. *Politix*, vol. 17, n° 68, 2004, p. 165-199.

ESCOREL, Eduardo. A décima musa: Mário de Andrade e o Cinema. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, março de 1993, n° 35.

ESTEVAM, Carlos. Artigo vulgar sobre aristocratas. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1962.

_____. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FILLIEULE, Olivier. Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel. *Revue française de science politique*, vol. 51, n° 1-2, février-avril 2001, p. 199-217.

_____.; MAYER, Nonna. Devenirs militants. *Revue Française de science politique*, vol. 51, n° 1-2, fév-avr. 2001, p. 19-25.

FIESCHI, Jean-André; NARBONI, Jean. Entretien avec Ruy Guerra. *Cahiers du cinéma*, n° 189, avril 1967, p. 52-56.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo – A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.

FOFI, Goffredo. L'enfer sans diables. *Positif*, n° 73, fév. 1966, p.25-29.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*: Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001, 2ª ed.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____.; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema – Repercussões em caixa de (eco) ideológica: as idéias de nacional e popular no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n° 47, 2004.

GATTI, André. Roberto Farias. In: RAMOS; MIRANDA (2000, p. 229-230).

GAXIE, Daniel; OFFERLÉ; Michel. Les militants syndicaux et associatifs au pouvoir? – Capital social collectif et carrière politique”. In: BIRNBAUM, Pierre. *Les élites socialistes au pouvoir (1981-1985)*. Paris: PUF, 1985, p. 105-138.

_____. Appréhensions du politique et mobilisations des expériences sociales. *Revue française de science politique*, vol. 52, n° 2-3, avril-juin, 2002, p. 145-178.

_____. Rétributions du militantisme et paradoxes de l'action collective. *Swiss Political Science Review*, 11 (1) 2005, p. 157-188.

GERBER, Raquel. *O Mito da Civilização Atlântica* – Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.

GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric. Le prix de qualité. L'Etat et le cinéma français (1960-1965). *Politix*, vol. 16, n° 61, 2003, p. 95-122.

GOBILLE, Boris. Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968 – Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 158, juin 2005, p. 30-61.

GOFFMAN, Erving. *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d'Água, 1993.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial?. *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo*, 18 de novembro de 1960.⁴¹⁰

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES LISBOA, Fátima Sebastiana. *Un artiste intellectuel: Glauber Rocha et l'utopie du Cinema Novo* (tese de doutoramento). Université de Toulouse il le Mirail (IPEALT) – déc. 2000.

HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989, 2ª ed.

HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

IHL, Olivier. Socialisation e événements politiques. *Revue française de science politique*, vol. 52, n° 2-3, avril-juin, 2002, p. 125-144.

INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA. “Projeto e exposição de motivos”. In: *Filme Cultura*, n° 2, nov.-dez. 1966.

KARADY, Victor. Une “nation de juristes” – Des usages sociaux de la formation juridique dans la Hongrie d'Ancien Regime. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 86/ 87, mars 1991, p. 106-123.

LACROIX, Bernard. Ordre politique et ordre social. Objectivisme, objectivation et analyse politique. In: GRAWITZ, Madeleine; LECA, Jean (dirs.), *Traité de science politique*. Paris, PUF, 1985, vol 1.

⁴¹⁰ Reproduzida em GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, v. 2.

LACROIX, Michel. Littérature, analyse de réseaux et centralité: esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature. *Recherches sociographiques*, XLIV, 3, 2003, p. 475-497.

LAGROYE, Jacques. FRANÇOIS, Bastien; SAWICKI, Frédéric. *Sociologie politique*. Paris: Presses de Sciences Po et Dalloz, 2002, 4^a ed.

LAHIRE, Bernard. *Retratos sociológicos – Disposições e variações individuais*. Porto Alegre: ArtMed, 2004.

LETONTURIER, Éric. Sociologie des réseaux sociaux et psychologie sociale: Tarde, Simmel et Elias. *Hermès*, 41, 2005, p. 41-50.

LEVERATTO, Jean-Marc. Histoire du cinéma et expertise culturelle. *Politix*, vol. 16, n° 61, 2003, p. 17-50.

LIMA, Luiz Gonzaga de Souza. *Evolução política dos católicos e da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1979.

LINHART, Clara; MAROJA, Camila; CAETANO, Daniel. Entrevista com Luiz Carlos Barreto. In: (<http://www.contracampo.com.br/42/entrevistabarreto.htm>).

LUCAS, Fábio. Sobre a crítica de cinema. *Revista de Cinema*, vol. III, n° 18, Belo Horizonte, setembro de 1955.

MACHADO, Germano. *Um Glauber inegável*. Salvador: Editoração CEPA, 2001.

McADAM, Doug. *Freedom Summer*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

_____. O processo de "construção institucional" na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sergio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Vinícius de. Cronologia da Vida e da Obra. In: *Obra poética*; COUTINHO, Afrânio, org. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1968.

_____. *O cinema de meus olhos*; CALIL, Carlos Augusto, org. São Paulo, Companhia das Letras; Cinemateca Brasileira, 1991.

MAINWARING, Scott. *Igreja Católica e política no Brasil (1916-1985)*. São Paulo: Brasiliense, 2004 (1^a reimpr. da 1^a ed. 1989).

MARCORELLES, Louis. L'autre Amérique. *Cahiers du Cinéma*, n° 141, mars 1963, p. 10-13.

_____. Rencontre avec le Cinema Novo. *Cahiers du cinéma*, mars 1966.

MARCUSE, Herbert. *Eros et civilisation*. Contribution à Freud. Paris: Minuit, 1963.

- _____. *Le marxisme soviétique*. Essai d'analyse critique. Paris: Gallimard, 1968a.
- _____. *L'homme unidimensionnel*. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée. Paris: Minuit, 1968b.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Edusp, 1978.
- MATTELART, Armand. *Comunicação-mundo – História das idéias e das estratégias*. Petrópolis: Vozes, 1996, 2ª ed.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior – Viver Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MAUSS, Marcel. Rapports réels et pratiques de la psychologie et de la sociologie. In: *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1991, p. 283-310.
- MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo (dissertação de mestrado)*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), 2006.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977.
- NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do Cinema-direto no Brasil). In: *Cinema Moderno. Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966, 253-278.
- _____. *Cartas do meu bar*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- _____. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- NICOLAS, Isabella Souza. *O Cinema Brasileiro no século XX – Depoimentos*. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2004.
- NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). *PCB: vinte anos de política, 1958-1979*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. XXV-VI.
- OFFERLÉ, Michel. Entrées en politique. *Politix*, nº 35, 1996, p. 3-5.
- _____. Bajar a la calle de la “jornada” a la “manif”. *Política*. Santiago de Chile, vol. 44, 2005, p. 33-59.
- OROZ, Sílvia. Carlos Diegues. In: RAMOS; MIRANDA (2000, p. 170-1).
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 5ª ed.
- PASSERON, Jean-Claude. A encenação e o corpus – Biografias, fluxos, itinerários, trajetórias. In: *O raciocínio sociológico – O espaço não-popperiano do raciocínio natural*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 204-227.
- PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil – Entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PENEFF, Jean. Les grandes tendances de l’usage des biographies dans la sociologie française. *Politix*, 27, 1994, p. 25-31.
- PEREIRA, Miguel. Cinema e Estado: um drama em três atos. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema – A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. A Cicatriz de Glauber. *Alceu*, v. nº 1, julho-dez. 2000, p. 7-17.
- PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960.
- POERNER, Arthur José. *O poder jovem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- POLO, Jean-François. La politique cinématographique de Jack Lang. De la réhabilitation des industries culturelles à la proclamation de l’exception culturelle. *Politix*, vol. 16, nº 61, 2003, p. 123-149.
- PRESTES, Luís Carlos. Aspectos da luta contra o subjetivismo no 49º aniversário do P.C.B. *Estudos*, ano I, nº 2, março de 1971. In: CARONE, Edgard. *O P.C.B. – 1964-1982*, vol. 3. São Paulo: Difel, 1982, p. 108-120.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973) – A representação em seu limite*. São Paulo: Brasileinse, 1987a.
- _____. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987b.
- _____.; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*: São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS, Marcos Konder. Centro Popular de Cultura. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, nº 1, jan.-fev. 1963.
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros – 1. Teoria do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983, 7ª ed.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.
- _____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____.; BASTOS, Elida Rugai; ROLLAND, Denis. *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA Glauber. Cinema Novo, face morta e crítica. *O Metropolitano*. Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1962.

_____. *Revisão Crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. Uma estética da fome. *Revista civilização brasileira*, ano I, nº 3, julho 1965, p. 165-170.

_____. Uma carta para o Ministro Passarinho. *O Pasquim*, nº 32, janeiro 1970, p. 19.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

_____. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RUBIM, Antônio Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural* (tese de doutoramento). São Paulo (FFLCH-USP), 1986.

RYFF, Luiz Antônio; WERNECK, Alexandre. Glauber Rocha. “Caderno B”, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 de agosto de 2001.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos – O sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. Leon Hirszman. In: RAMOS; MIRANDA (2000, p. 294-295).

SALGADO, Plínio; PICCHIA, Menotti del; RICARDO, Cassiano. Nhengaçu Verde Amarelo. *Correio Paulistano*, 17 de maio de 1929. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 302-307.

SANTOS, Theotônio dos. *Quais são os inimigos do povo?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SANTOS, Nelson dos.⁴¹¹ Caiçara – Negação do cinema brasileiro. *Fundamentos*, nº 17, janeiro de 1951, p. 45.

SANTOS, Nelson Pereira dos; ROCHA, Glauber; VIANY, Alex. Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas. *Revista civilização brasileira*, ano I, nº 1, março 1965, p. 185-196.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo – Minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

⁴¹¹ Ao início de seu itinerário, Nelson Pereira dos Santos publicava sua assinatura como “Nelson dos Santos”, apenas.

SAWICKI, Frédéric. *Les réseaux du Parti Socialiste*. Sociologie d'un milieu partisan. Paris: Belin, 1997.

SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. Helena, a Mulher de Todos, e seu Homem. Entrevista concedida a *O Pasquim*. Rio de Janeiro, 5 a 11 de fevereiro de 1970, nº 33. p. 11-15.

SIGAL, Silvia. *Le rôle politique des intellectuels en Amérique Latine: la dérive des intellectuels en Argentine*. Paris: l'Harmattan, 1996.

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)* (dissertação de mestrado). São Paulo (FFLCH-USP), 2001.

SILVEIRA, Walter. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. Cinema e democracia: rimas e contrastes. *Eptic on-line. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II – Dinâmicas Culturais, Dec. 2006, p. 59-69.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância – A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Senac, 1999.

SIMONARD, Pedro. *A geração do cinema novo – Para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SIRINELLI, Jean-François. Biographie et histoire des intellectuels: les cas des "éveilleurs" et l'exemple d'André Bellessort. *Sources. Travaux historiques*, 3-4, 1985a, p. 61-73.

_____. Aux lisières de l'enseignement supérieur: les professeurs de khâgne vers 1925. In: CHARLE, Christophe; FERRÉ, Régine. *Le personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Éditions du CNRS, 1985b, p. 111-129.

_____. Alain et les siens. Sociabilité du milieu intellectuel et responsabilité du clerc. *Revue française de science politique*, vol. 38, n. 2, 1988, p. 272-283.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

_____. *Introdução à revolução brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, 3ª ed.

SOUZA, José Inácio de Melo. José Carlos Burle. In: RAMOS; MIRANDA (2000, p. 74-75).

_____. *Paulo Emílio no Paraíso*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2002a.

- _____. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba: UFPR (dissertação de mestrado), 2002b.
- TEIXEIRA, Jaime Rodrigues; IANNI, Octavio; LIMA, Antonio. O desafio do cinema novo. *Revista civilização brasileira*, ano 1, nº 8, julho 1966, p. 227-242.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- TRINDADE, Héliogio. *Integralismo – O fascismo brasileiro na década de 30*. São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1979.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria Castro. *Estado Novo – Ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 71-108.
- _____. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- VERGER, Annie. Le champ des avant-gardes. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 88, juin 1991, p. 2-40.
- VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- _____. Crítica e autocrítica: ‘O Padre e a Moça’. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, nº 7, maio 1966.
- _____. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. Alinor Azevedo. In: RAMOS; MIRANDA (2000, p. 38).
- _____. Chaplin Club. In. RAMOS; MIRANDA (2000, p. 119).
- WAINBERG, Jacques. *Casa Grande e Senzala com Antena Parabólica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1992, 7ª ed.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt – História, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- XAVIER, Ismael. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema – A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

YUTA, Edmar Tetsuo. *Glauber Rocha e a formação do Cinema Novo* (tese de doutoramento). São Paulo (FFLCH-USP), 2003.

ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

Entrevistas e depoimentos

ANDRADE, Joaquim Pedro de. VIANY (1966, p. 265).

ANDRADE, Rudá de. SOUZA (2002, p. 396).

_____. *Correio Paulistano* (03 de setembro de 1961) apud ARAÚJO (1999, p. 123).

AZEVEDO, Alinor. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS). Rio de Janeiro, 05 de agosto de 1969.

BARBOSA, Sarah Castro. ARAÚJO (1999, p. 7-8).

BARRETO, Luiz Carlos. LINHART; MAROJA; CAETANO. (<http://www.contracampo.com.br/42/entrevistabarreto.htm>). Acessado em 12 de dezembro de 2006).

CARNEIRO, Mário. ARAÚJO (1999, p. 262).

DAHL, Gustavo. Concedida no Rio de Janeiro, em 1º de dezembro de 2005.

DIEGUES, Carlos. AUMONT; DE GREGORIO; PIERRE (1970, p. 51).

_____. BARCELLOS (1994, p. 38-50).

_____. CAMARGO, Maria Silvia (2004).

_____. MARCORELLES (1966, p. 54).

_____. NICOLAS (2004, p. 61).

EBERT, Carlos. Concedida ao DVD da cópia restaurada de *O Bandido da Luz Vermelha*. São Paulo: Versátil; Mercúrio Produções, setembro de 2007.

FARIAS, Roberto. Concedida no Rio de Janeiro, em 28 de novembro de 2005.

_____. AZEREDO; FONSECA (1970, p. 6-17).

FEBROT, Luís Israel. SALEM (1987, p. 37).

- GEISEL, Ernesto. D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO (1997).
- GUERRA, Ruy. FIESCHI; NARBONI (1967, p. 54).
- IGNEZ, Helena. Concedida ao DVD da cópia restaurada de *O Bandido da Luz Vermelha*. São Paulo: Versátil; Mercúrio Produções, setembro de 2007.
- LUTFI, Dib. NICOLAS (2004, p. 66).
- MELLO, Saulo Pereira de. SIMONARD (2006, p. 72).
- VELOSO, Caetano. CAMPOS, Augusto de. (1986, p. 200).
- ROCHA, Glauber Rocha. DELAHAYE; KAST; NARBONI (1969, p. 23).
- SANTOS, Angelina Binari dos.SALEM (1987, p. 22).
- SANTOS, Nelson Pereira dos. GALVÃO (1981).
- _____. SALEM (1987).
- _____. EDUARDO, Cléber. *Época*, nº 223, 26 de agosto de 2002. (www.revistaepoca.globo.com.Época/06993.EPT10227520-1655,00.html acessado em 08 de fevereiro de 2005).
- _____. NICOLAS (2004, p. 99).
- SANTOS, Nino. SALEM (1987, p. 29).
- SARACENI, Paulo César. MARCORELLES (1966, p. 48).
- SILVEIRA, Walter da. SILVEIRA (1978, p. III-XV).
- SGANZERLA, Rogério. Concedida em Brasília / Novo Hamburgo, maio de 1998.
- VENTURA, Luís Ventura. SALEM (1987, p. 47-8).

Fontes documentais

- AHPI Ref. nº 93/2/6 telegrama de 04 de julho de 1945.
- AHPI Ref. nº 94/4/4 ofício de 16 de outubro de 1950.
- AHPI Ref. nº 19/9/52 DC1 aviso nº 175, de 30 de agosto de 1952.
- AHPI 640.612 (00) “Diversos no Interior”, de 29 de abril de 1953
- AHPI DC1. 640.612 (00), carta de 21 de outubro de 1953.

AHPI DC1. 94/4/8 640.612 (00), de 17 de fevereiro de 1954.

AHPI DC1 540.612 (96), de 15 de setembro de 1954.

AHPI Ref. 94/4/9 DC1 (1956).

AHPI. DC1 48/640.612(00), de 31 de dezembro de 1959 (Convite para participação no Festival de Filmes de Stratford, Canadá).

ATG. Carta de Glauber Rocha para Wilson Mendes de Andrade. Salvador, 15 de janeiro de 1953.*

ATG. TG GR / 56.00.000 (1956).

ATG. Carta de Glauber Rocha para Adalmir da Cunha Miranda. Salvador, 13 de agosto de 1957.

ATG. Carta de Glauber Rocha para Adalmir da Cunha Miranda. Salvador, 4 de setembro de 1957.

ATG. Carta de Walter Hugo Khoury para Glauber Rocha. São Paulo, 18 de julho de 1959.

ATG. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Roma, 31 de janeiro de 1960.

ATG TG GR 60.03.12. ROCHA, Glauber. “Bossa Nova” no cinema brasileiro. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de março de 1960, p. 60-5.

ATG. Carta de Paulo César Saraceni para Glauber Rocha. Roma, 3 de novembro de 1960.

ATG. Carta de Alfredo Guevara para Glauber Rocha. Habana, febrero 4 de 1961.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara, Salvador, Bahia, 3 de março de 1961.*

ATG. Carta de Roberto Farias para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 6 de abril de 1961.*

ATG. Carta de Paulo César Saraceni para Glauber Rocha, 26 de maio de 1961.

ATG. Carta de Glauber Rocha para Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade. 13 de junho de 1961.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Salvador, BA, 5 de janeiro de 1962.*

* Documentos reproduzidos em ROCHA (1997).

ATG GR 63.01.15. Carta de Carlos Diegues para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1963.

ATG. Carta de Gustavo Dahl para Glauber Rocha. Paris, 10 de março de 1963.*

ATG. Carta de Gianni Amico para Glauber Rocha. Gênova, 2 de julho de 1963. (Tradução do italiano de Ivana Bentes).*

ATG. Carta de David Neves para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1963.*

ATG. Carta coletiva de Luís Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo Del Rey e David Neves para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 13 de abril de 1964.*

ATG. Carta de Walter Lima Jr. para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 19 de abril de 1964.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Walter da Silveira (Ano de 1964).*

ATG. TG GR 67. ROCHA, Glauber (1967) “Cinema International”.

ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Paris, 1967.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Jean-Claude Bernardet. Montreal, 1967.*

ATG. Carta de Ricardo Cravo Albin para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 4 de abril de 1970.*

ATG. ROCHA, Glauber. *Jornal da Bahia* (coluna “Alça de Mira”), 7 de novembro de 1970.

ATG. Carta de Glauber Rocha para Michel Ciment [1970]. (Tradução de Ivana Bentes do francês).*

ATG. Carta enviada de Glauber Rocha para Zelito Viana. Barcelona, 1970.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Março de 1971.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Alfredo Guevara. Santiago do Chile, maio de 1971.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Fabiano Canosa. Roma, 1971.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para João Carlos Rodrigues. Roma/Nova York, 31 de agosto de 1971.*

ATG. GR “Brasil, Independência ou Morte”, texto provavelmente inédito para *Prensa Latina*, publicação cubana de circulação na América Latina. (Documento 5 – 1971).

* Documentos reproduzidos em ROCHA (1997).

ATG. GR “Brasil, Independência ou Morte”, texto provavelmente inédito para *Prensa Latina*, publicação cubana de circulação na América Latina. (Documento 6 – 1971)

ATG. Carta enviada de Glauber Rocha para Sylvie Pierre. Nova York, 1971.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Miguel Arraes. Havana, 20 de novembro de 1971.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Havana, provavelmente 1972.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Paris, junho de 1973.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Zuenir Ventura. Roma, 31 de janeiro de 1974. Reproduzida em *Visão*, março de 1974.

ATG. Carta de Zelito Viana para Glauber Rocha. Rio de Janeiro, maio ou junho de 1975.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Carlos Diegues. Roma / Nova York, 31 de agosto de 1973.*

ATG. Carta de Glauber Rocha para Lúcia Rocha. Paris, 28 de novembro de 1974.*

ATG. DOPS – Divisão de Informações. Data: 16 / 07 / 1970. SD / SAF nº 16846.

CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1100.

CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1248.

CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1481.

CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1614-1618 (Exposição de motivos ao PNC).

* Documentos reproduzidos em ROCHA (1997).

Filmografia dos cinemanovistas, em direção e/ou produção, no período estudado em ordem cronológica⁴¹²

ANDRADE, Joaquim Pedro.

Cinco vezes favela (4º episódio: “Couro de gato”), 1961-2.

Garrincha, alegria do povo, 1962.

O padre e a moça, 1966.

Improvisiert und Zielbewusst, 1967.

Brasília, contradições de uma cidade nova, 1967.

Macunaíma, 1969.

A linguagem da persuasão, 1970.

Os inconfidentes, 1972.

Guerra conjugal, 1974.

DAHL, Gustavo.

O bravo guerreiro, 1968.

Uirá, um índio em busca de Deus, 1972.

O tempo e a forma, 1973.

DIEGUES, Carlos.

Domingo, 1961.

Cinco vezes favela (3º episódio: “Escola de samba, alegria de viver”), 1961-2.

Ganga zumba, rei dos Palmares, 1963-4.

A oitava Bienal, 1965.

A grande cidade, 1965-6.

Oito universitários, 1967.

Os herdeiros (Uma história de nossa história de Carmen Miranda à Brasília, de Getúlio Vargas à televisão), 1968-9.

Receita de futebol, 1971.

Quando o carnaval chegar, 1972.

Joanna francesa, 1973.

Cinema Íris, 1974.

⁴¹² Encontramos com frequência a referência aos filmes do “grupo” Cinema Novo com divergências com relação às datas. Isto se deve em razão de que os historiadores da cinematografia brasileira não adotam um critério único para essa referência. Por conseguinte, embora não acarrete uma variação temporal relevante, por vezes temos como data o ano de produção, ou o de liberação da Censura Federal, ou, ainda, o de lançamento no circuito exibidor.

FARIAS, Roberto.

Assalto ao trem pagador, 1962.

Selva trágica, 1964.

Toda donzela tem um pai que é uma fera, 1966-7.

Roberto Carlos em ritmo de aventura, 1967.

Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa, 1968.

Os paqueras, 1968.

Meu nome é Lampião, 1968.

Azyllo muito louco, 1968-9.

Estranho triângulo, 1970.

Em família, 1970.

A 300 km por hora, 1971.

Aventuras com tio Maneco, 1971.

Pra quem fica...tchau!, 1971.

Som, amor e curtição, 1971.

Os machões, 1973.

O fabuloso Fittipaldi, 1973.

Quem tem medo de lobisomem?, 1974.

HIRSZMAN, Leon.

Cinco vezes favela (5º episódio: “Pedreira de São Diogo”), 1961-2.

Maioria absoluta, 1964.

A falecida, 1965.

Garota de Ipanema, 1968-9.

América do sexo (episódio: “Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia”), 1969.

São Bernardo, 1971.

Ecologia, 1973.

Megalópolis, 1974.

NEVES, David.

Mauro Humberto, 1968.

Colagem, 1968.

Jaguar, 1968.

Vinícius de Moraes, 1968.

Memória de Helena, 1969.

Um museu, 1969.

Tarzan, 1969.

Lúcia McCartney, uma garota de programa, 1970.

Um amor de mulher (inacabado), 1971.

Cartas do Brasil, 1971.

O Palácio dos Arcos, 1971.

Bienal, mão do povo, 1971.

ROCHA, Glauber.

Barravento, 1961.

Deus e o diabo na terra do sol, 1963.

Terra em transe, 1966.

Amazonas, Amazonas, 1966

1968, 1968

Câncer, 1968.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro, 1969.

O leão de sete cabeças (*Der leone have sept cabeças*), 1969.

Cabeças cortadas, 1970.

História do Brasil, 1972-4.

As armas e o povo, 1974.

SANTOS, Nelson Pereira.

Mandacaru vermelho, 1961.

Boca de ouro, 1962.

Vidas secas, 1962-3.

A hora e a vez de Augusto Matraga, 1965.

El justicero, 1966.

Fome de amor, 1968.

Azyllo muito louco, 1968-9.

Como era gostoso meu francês, 1970.

Quem é Beta?, 1972.

O amuleto de Ogum, 1974.

SARACENI, Paulo César.

Porto das Caixas, 1962.

Integração racial, 1964.

O desafio, 1965-6.

Capitu, 1967.

A casa assassinada, 1970.

Amor, Carnaval e sonhos, 1972.

Nosso Senhor Oxalá, 1972.

O encontro das águas, 1973.

Cinema, o que é e como se faz, 1974.

APÊNDICES

Entrevista de Roberto Farias. Rio de Janeiro, 28 de novembro de 2005 (ERF).

Vou começar pela fase inicial de sua biografia. O senhor nasceu em Nova Friburgo, em 1932...

Eu sempre me interessei por desenho, por fotografia, na primeira fase da minha vida. E quando eu estava no científico, que hoje é o segundo grau, sentou do meu lado um irmão do Watson Macedo, o Dickson Macedo. Ele foi meu colega, e através dele conheci o irmão.

Em Friburgo mesmo, ou aqui, no Rio de Janeiro?

Em Friburgo. Watson Macedo ia muito a Friburgo. A mãe dele tinha um hotel lá. Então ele ia a Friburgo com Edgar Brasil, com Cajado Filho, com Anselmo Duarte, com Alinor Azevedo. Eles iam lá escrever roteiros para os filmes de carnaval, que eles faziam na Atlântida. E eu me aproximei por causa disso. Fiquei muito curioso de ver aquela atividade deles lá. E o Macedo, além de diretor de cinema, também era um bom fotógrafo. E eu como fazia fotografia (tinha um colega meu: fizemos uma sociedade de fotografia, em que criamos um laboratório, fizemos uma exposição, com prêmio e tudo), convidei o Macedo para participar. Então ele percebeu o meu interesse pela coisa. Mas até então nunca tinha imaginado trabalhar em cinema, quer dizer, tinha uma atração muito grande pelo cinema porque desde bebê minha mãe me levava ao cinema, no colo.

Então o senhor teve uma influência familiar?

Familiar.

Seus pais tinham ligação com a área?

Nada. Meu pai era açougueiro. E nós todos, tanto Reginaldo como eu e os outros irmãos ajudamos nosso pai até os 18, 19 anos. Eu até os 18 anos.

Trabalhando no açougue?

Trabalhava também no açougue, quer dizer, eu estudava e trabalhava no açougue com ele. Mas o meu interesse pelo cinema vinha...eu ia ao cinema toda noite. E desde bebê minha mãe me levava com a mamadeira ao cinema.

Sua mãe era dona de casa?

Dona de casa. Eu me lembro, inclusive, que a minha referência do meu crescimento físico foi no cinema. Primeiro eu sentava no colo da minha mãe, depois sentava no braço da cadeira, depois ocupava uma cadeira sozinho.

Naquela época o cinema era bastante popular.

Era muito popular. Então, depois de um certo momento, eu não podia mais ir ao cinema com ela por causa da impropriedade dos filmes; então ela ia ao cinema, mas quando chegava tinha que me contar o filme. E depois, quando eu fiquei adolescente, eu ia muito mais ao cinema do que ela. Daí eu que tinha que contar os filmes. E ela não admitia que eu contasse os filmes sumariamente. Tinha que contar os filmes detalhadamente. Isso foi aumentando a minha atenção com respeito aos filmes, aos personagens, às histórias, à dramaturgia. Então eu queria que ela sentisse a mesma coisa que eu sentia ao ver o filme. Eu tinha que fazer as pausas... Tinha que contar de modo que ela se emocionasse. Às vezes ela se entusiasmava tanto que ia ver o mesmo filme no dia seguinte. Aí quando voltava...“não gostei do filme, gostei mais de como você contou”... Um dia o Watson Macedo me contou um filme, que ele ainda iria fazer, que era *A sombra da outra*. Quando ele acabou de contar, eu estava tão entusiasmado (Me lembro que estava sentado num banco de praça, em Friburgo), que disse “eu quero trabalhar com você”. Ele disse: “você é muito garoto ainda; você tem que acabar o científico, e tal; quando você acabar, aí me procura”.

E o senhor já tinha uma competência técnica na fotografia.

Na fotografia, já manuseava bem a fotografia.

E isso foi aprendido no colégio?

Não. Isso porque meu colega (um outro colega), amigo de todas as horas (a gente quase não botava o pé na rua, um sem o outro), o pai dele tinha uma ótica. Foi com ele que aprendi a revelar o filme, aprendi todo o mecanismo de como se faz a fotografia, de como se dá a fotografia, o que significa a luz para a fotografia, a exposição, a câmera, etc. E fazíamos nós mesmos as nossas fotografias, as nossas ampliações. Inclusive, dessa parte da adolescência, eu tenho um material bastante grande, nosso, porque nós tirávamos muita fotografia. Quando eu me formei no científico, eu tinha que fazer o vestibular para uma universidade. A minha idéia era fazer arquitetura. Mas, na verdade, o meu grande interesse era mesmo o cinema. Eu vim para o Rio. Aliás, para Niterói, para casa de um tio meu, e aí eu ia fazer o cursinho pré-vestibular, mas toda hora que eu podia – ele funcionava à noite – de dia, ia para a Atlântida, no Rio de Janeiro. E eu não sabia nada do Rio de Janeiro. Nada. O Macedo teve que desenhar para mim, como é que chegava: tomava a barca, chegava na Praça XV, depois pegava a rua Sete de Setembro, e tal.

Naquela época se viajava de trem, e o trem levava horas para chegar, às vezes tinha atrasos horríveis. E Friburgo era uma cidade em que o trem tinha uma presença muito grande. A gente vivia em relação aos horários dos trens. Eu me lembro de *Amarcord*, de Fellini; igualzinho. O pessoal que chegava do Rio, de noite, e de luva, chapéu, e tal, enfim.

Havia alguma gênese aí para o Assalto ao trem pagador?

Não, ali não. O *Assalto ao trem pagador* tem a gênese em uma visão, digamos, mais social. Uma visão que me foi emprestada pelo meu tio. Um tio comunista que eu tinha, que foi muito importante na minha vida. Eu não sou comunista, mas ele foi a pessoa que mais me abriu os olhos para o mundo, para as coisas.

Ele morava aqui no Rio?

Ele morava lá, em Friburgo.

E seus pais também eram comunistas?

Não, meus pais não. Meu pai não queria nem saber disso. Ele não tinha nada a ver com isso. Meu pai era uma pessoa que só cuidava do trabalho, não pensava em outra coisa, e politicamente ele não era uma pessoa...só muito mais tarde, com 60, 70 anos, foi que ele começou a ter muito mais informação das coisas. É claro, ele tinha as suas opiniões, mas não uma posição política assim tão radical quanto a de um comunista. Mas, enfim, eu vim para o Rio e aí comecei a ir à Atlântida, e ver o Macedo, ver de vez em quando as filmagens do filme que ele estava fazendo, que era *Carnaval no fogo*, e não saía a tal promessa de eu trabalhar lá. Então, um dia, eu estava em Friburgo num fim de semana, quando o Anselmo Duarte me viu e disse: “Olha, o José Carlos Burle – que também era da Atlântida – está querendo falar com você; tem um lugar para você lá, para trabalhar com ele.” Eu pensei que eu seria convidado para trabalhar como assistente de câmera, mas não foi isso. Eles arranjaram para mim um trabalho para eu fazer as fotografias de cena. E aí, disseram: “Você para ganhar 1 conto e quinhentos, que é o que eles iriam me pagar, vai ter que fazer outra função.” Qual? Ser assistente de direção também. E perguntei: “O que assistente de direção faz?” Bem, “o assistente de direção chama os atores para filmar, ajuda a ensaiar os atores lendo os diálogos com eles, anota as roupas, bate claquete, faz aquilo e aquilo.” Apesar de a Atlântida ser uma empresa que já tinha um mecanismo industrial, de fazer um filme atrás do outro, a função de assistente não estava muito definida. Às vezes os filmes tinham, ou não tinham. Os assistentes, geralmente, eram futuros diretores, e não assistentes para serem assistentes mesmo. O fato é que em dois anos eu trabalhei em quatro filmes na Atlântida. Uma sorte para mim, porque dos 18 aos 20 anos eu ajudei em quatro filmes. A partir do segundo filme, eles disseram: “Esquece a fotografia, e você vai ser só assistente.” Porque começaram a ver um interesse maior meu por uma coisa que eu realmente não tinha imaginado. Na verdade o que eu sentia é que eu era um primeiro espectador do diretor. Eu era o primeiro crítico do diretor. Quando o Macedo, no fim das contas (eu não fiz só com o Macedo: em quatro filmes, eu fui assistente em dois com o Macedo, e dois com outros diretores, um era o José Carlos Burle e o outro era o J. B. Tanko)...Daí eu comecei a perceber que eles diziam “câmera, ação, corta”, e olhavam para mim. Se eu dissesse que estava bom, eles: “atenção, por a câmera aqui, vamos fazer a próxima.” Se eu fizesse uma careta, eles: “atenção, vamos fazer de novo.” Isso foi uma sensação mesmo de estar sendo útil dentro daquele trabalho. Aliás, o

Macedo falou uma coisa muito interessante, depois do primeiro filme como assistente: “Roberto, primeiro você tem que fazer força para ser útil, depois você tem que fazer força para ser necessário, e depois você tem que fazer força para ser indispensável; você ainda está na primeira função, mais ou menos.” Aí eu me esforçava muito mais para poder chegar...E eu só percebi que eu tinha chegado a ser indispensável para ele um dia que eu pedi licença para tratar de documentos pessoais (carteira de identidade, trabalho): eu deixei o Macedo no Tijuca, ensaiando uma cena às dez da manhã, voltei às cinco da tarde. Quando eu cheguei, que eu pus o pé dentro do estúdio, eu vi que ele estava ensaiando a mesma cena; não tinha rodado. Quando eu pus o pé dentro do estúdio, ele disse “atenção, vamos rodar!” E rodou.

Qual era a sua idade nessa época?

Nessa altura, 1952, estava com 20 anos. Depois do Macedo, eu trabalhei com Carlos Hugo Christensen. Fiz dois filmes com ele. Foram os dois primeiros filmes que ele fez no Brasil. E foi muito bom eu ter trabalhado com tantos diretores diferentes. (...) Os dois filmes que ele fez tinham o Arturo de Córdova e Susana Freire. Susana Freire era mulher dele, que era uma atriz argentina, e o Arturo de Córdova era um ator mexicano que tinha trabalhado com Gary Cooper, em Hollywood, tinha muito nome em Hollywood. Então, foi bom porque cada um desses diretores me deixou algo muito importante. O Macedo era uma pessoa instintiva, tinha uma sensibilidade muito grande para o gosto popular, era um grande diretor de comédias, sabia o tempo da comédia. O Tanko era muito organizado, era iugoslavo e viveu muito tempo na Alemanha (aliás, minha filha está fazendo um “Retrato brasileiro” para o Canal Brasil sobre ele, e ela até está descobrindo muito mais coisas sobre ele além do que eu sabia). E o Christensen era muito técnico, era um engenheiro, digamos, ele decupava uma cena e calculava, marcava da primeira posição de câmera até a última: eu me lembro de ter marcado com ele sessenta posições de câmera numa pequena seqüência, entendeu? E ele jogava muito bem xadrez, e filmava na ordem necessária ao melhor andamento para a filmagem. Ou seja, a luz naquela época, os refletores eram muito pesados, tinha uns que precisavam de dois homens para carregar; um arco voltáico, por exemplo, um homem sozinho não carregava. Fazer a iluminação para uma determinada direção era muito custoso desfazer para voltar a fazer mais tarde. A gente fazia a cena 1, depois a cena 20, depois a cena 2, entendeu? E depois invertia o campo e aí então se podia mexer na luz para fazer toda a luz de lá para cá, ao invés de ser daqui para lá, e aí se ia complementando, fazendo os

outros detalhes das cenas. Então, com ele aprendi muito sobre essa fluência da filmagem, para você ganhar tempo e, ao mesmo tempo, a mecânica da decupagem de uma cena com todo detalhe. E como assistente dele, inclusive, eu tinha que ter muita atenção na continuidade de cada momento. Porque como tudo era feito saltado, nunca em ordem cronológica, eu tinha que saber se a pessoa estava sentada ou em pé, se a pessoa estava com o paletó aberto ou fechado, com ou sem paletó.

Naquela época não existia a função de continuista?

Não. Aliás, teve. Eles puseram um continuista para me ajudar. Mas a responsabilidade era minha. De modo que eu tinha que ficar de olho no continuista. Eu me lembro inclusive de que um dia, no filme *Leonora dos sete mares*, que era com a mulher dele (porque não é uma questão de você saber se o braço está na cadeira ou se está em cima da perna, é saber em que instante que ele pretende cortar...onde é que estava)...Então eu me encenquei com a Susana Freire, dizendo que ela estava com a mão de determinada maneira, e ela disse que não estava. Isso foi lá na Maristela, em São Paulo. Aí eu disse, “não, está enganada, desculpe, mas você nessa hora estava com a mão assim, assim.” Aí se criou um impasse. Ele não sabia se dava ouvido a mim ou se dava ouvido à mulher dele. Aí depois ele disse, “não, vamos fazer o seguinte, o Roberto que é o responsável, faça como ele está dizendo.” Aí eu morri de medo até a hora do copião. Porque naquela época não tinha o *videoassist*. Só se sabia dois dias depois quando o filme voltava do laboratório. Eu fazia o seguinte também: eu desenhava, com traços rápidos, o movimento, como é que estava o braço; eu desenhava aquilo que era mais importante no instante que eu sabia em que deveria ser o corte. Então eu acabei criando um método, que não era muito problema para mim. O fato é que a maneira que cada um trabalhava foi muito importante, muito enriquecedor para mim.

Nessa época, então, o vestibular “foi para o espaço”?

Ah, foi. Não fiz nada. Acabei fazendo cinema a vida inteira. O cinema exatamente que foi a minha universidade. O Christensen, além de tudo, me dava livros para ler. Um dia eu me lembro que ele perguntou “quando você for dirigir, qual será o seu maior problema?” Eu fiquei pensando e disse assim “não sei, não sei. O roteiro?” Ele disse “não, a câmera.” Eu não podia imaginar que fosse a câmera. E só pude imaginar quando eu fui fazer o meu primeiro filme. Isso foi uma coisa muito

interessante para mim porque, quando eu fui dirigir meu primeiro filme, não tinha treino. Você não podia treinar como hoje, com vídeo, com Super-8, nada. Tinha que fazer o filme profissional para botar no cinema e correndo todos os riscos. Então eu filmei o meu primeiro filme, digamos, meio de longe: poucos closes e mais planos gerais e planos médios. O segundo filme, eu filmei mais próximo: menos planos gerais, mais planos médios e um pouco de close. O terceiro filme foi *Cidade ameaçada*, que foi um filme que competiu em Cannes em 1960. Esse aí eu já fiz muito mais de perto, com muito mais closes. Aí, encontrando o Novais Teixeira que era um crítico de *O Estado de S. Paulo* que vivia em Paris (depois que passou o filme, foi aplaudido, não ganhou prêmio nenhum, até porque meus concorrentes eram de respeito; depois eu cito alguns [...] Os meus concorrentes nesse ano foram o Saura, o Antonioni, o Jules Dassin, o Bergman, o Fellini...Com esse time que eu fui enfrentar, aos 28 anos, em Cannes), ele me disse “Roberto, seu filme precisava de mais ar.” Eu senti que tinha chegado muito de perto. No quarto filme, eu voltei um pouco. No quinto filme, eu acho que eu fiquei no ponto certo, que é *O assalto ao trem pagador*.

O senhor ficou até o Cidade ameaçada fazendo chanchadas?

É. Eu fiz duas.

Não, eu digo, fazendo tanto como assistente, etc.?

Não, como assistente, não. É isso que eu estou dizendo. Eu acho que eu não fiz mais chanchadas do que filmes que não eram chanchadas, entendeu? Por exemplo, o primeiro filme que eu trabalhei foi *Maior que o ódio*, que era um policial dirigido por José Carlos Burle; o segundo filme foi *Aviso aos navegantes*; o terceiro, *Aí vem o barão* (eram duas chanchadas); o quarto filme, *Areias ardentes*, que era um drama dirigido pelo Tanko; depois eu fiz *Fogo na roupa*, que era chanchada..., que era chanchada; depois eu fiz dois filmes com o Christensen: um era chamado *Mão sangrenta*, que era sobre uma rebelião da Ilha de Anchieta, com presidiários, que fugiam etc., era um filme de aventura com violência; o outro filme era um romance, escrito pelo Pedro Bloch, chamado *Leonora dos sete mares*. Aí fui fazer mais dois filmes com o Macedo, que eram mais duas comédias, duas chanchadas. E os meus dois filmes eram duas comédias: uma era *O rico ri à toa*, que não se pode dizer que era uma chanchada porque não tinha as características da chanchada, era mais uma comédia, mas era categorizada como se

fosse; e o segundo também. E o terceiro foi *Cidade ameaçada*. Aliás, na época, a crítica se surpreendeu muito com *Cidade ameaçada* porque ninguém tinha prestado atenção em mim, ninguém tinha analisado minha trajetória como técnico de cinema, como cineasta; e eu já tinha sete anos de assistência. Então isso que me possibilitou fazer o *Cidade ameaçada* com aquela segurança que eu tive já no terceiro filme.

E qual era a sua proposta com Cidade ameaçada? O que lhe levou a fazê-lo?

Cidade ameaçada, foi o seguinte: o Alinor Azevedo era o autor de alguns filmes da Atlântida, e ele me conhecia desde menino, desde os 16 anos lá em Friburgo. Um produtor paulista, chamado José Antônio Orsini, encomendou a ele um roteiro sobre um bandido paulista chamado Promessinha, que tinha sido muito famoso lá, e no fundo era um menino, um menino que a imprensa e a polícia transformaram num grande bandido; o cara era um ladrãozinho. Daí o José Antônio Orsini convidou o Roberto Santos para dirigir o filme. O Roberto pegou o roteiro do Alinor e fez outra coisa. O Alinor não gostou, e disse para o Orsini, “esse não foi o filme que eu escrevi.” Aí o Orsini me convidou. Certamente o Alinor me indicou (“Ó, convida o Roberto Farias.”). Ele me convidou. Eu fui a São Paulo, e aí eu soube que o Roberto Santos tinha sido convidado. Procurei o Roberto Santos antes de dizer sim ou não para o outro. Aí Roberto foi gentilíssimo, disse “não, eu não vou fazer o filme, e você é profissional como eu, e te convidaram, faça.” Eu disse “não, se você disser que você quer fazer, eu vou embora e não faço nada.” Mas ele foi legal, e aí eu fiz o filme. Foi uma experiência, inclusive, porque nos dois primeiros eu era sócio dos filmes, eu botava dinheiro, meu pai arranjou dinheiro, empenhou a casa dele e me deu uma quantia que dava para fazer uns 20, 25% de um filme. Então eu procurava os produtores aqui, e dizia, “olha, eu tenho tanto em dinheiro, tanto em trabalho, tanto nisso, tanto naquilo.” Não foi fácil mesmo assim. Mas eu acabei estreando com um produtor que era filho da Carmen Santos, que era dona da Brasil Vita Filmes naquela época. O filme *O rico ri à toa* é um filme da Brasil Vita Filmes associada comigo. Mas lá em São Paulo era um filme em que eu seria empregado para fazer o filme. E uma equipe totalmente desconhecida. E o Christensen tinha me ensinado uma coisa muito interessante: “Equipe de cinema reconhece um diretor nos primeiros cinco minutos; se em cinco minutos você não conseguir se impor como diretor numa equipe, você está frito.” Então eu, em São Paulo, fui fazer um filme com remanescentes da Vera Cruz, que era gente tecnicamente muito preparada. Mas foi ótimo. Uma equipe maravilhosa. O câmera, por exemplo, depois que acabou o filme

veio falar comigo: “Roberto, quando você me chamou para fazer a câmera, várias pessoas me disseram – não, ele grita muito – e eu disse, se ele gritar comigo eu vou embora; então eu quero dizer o seguinte, foi um prazer muito grande trabalhar com você e onde você estiver fazendo filme, em qualquer lugar do mundo, e você me chamar, eu vou fazer um filme com você.” Foi um negócio muito bacana. E o filme me deu muito orgulho, me levou à Europa pela primeira vez, me levou não, eu fiz uma força danada para ir, porque o filme foi escolhido para ir para o Festival de Cannes...

Quem foi que escolheu?

O Itamaraty. O Itamaraty que indicava. Mas não iam me mandar, não.

Eu tenho pesquisado algo no Itamaraty, e vi que nessa época era meio confuso...

Era, era.

...Eles pediam para o Sindicato dos Produtores Cinematográficos. Será que não teve aí a intervenção deles?

Sindicato, não sei. Não acredito, não. O fato é o seguinte: eu não tive nenhuma interferência nisso. E inclusive o Itamaraty não ia me mandar. Não estava previsto eu ir a Cannes. Acontece que um crítico famoso, francês, estava aqui no Rio e me pediu para ver o filme. Era o Georges Sadoul. Ele viu o filme, e quando acabou ele olhou para mim e disse assim “Que bom, e tal, este filme tem condições, pode ganhar um prêmio, quem sabe. Você vai a Cannes?” Eu disse: “Não, por quê?”. Ele disse: “Seu filme não vai?” Eu disse: “Vai. Mas eu não tenho nem como ir.” Ele disse: “Não, você tem que ir, você tem que ir.” Falou com toda a convicção. Eu saí dali meio zozó. Eu tinha 28 anos, mas não me passava pela cabeça a idéia de ir à Europa. Poderia ser uma coisa para mais tarde. Saí dali disposto a batalhar para ir. Aí eu comecei procurar Panair do Brasil, Instituto Brasileiro do Café, nada dava certo. Então uma cronista carioca, chamada Eneida, publicou uma matéria no jornal, uma crônica, chamada “Passagem para Roberto Farias”. Ela “metia o pau” no Itamaraty, no Ministério da Educação, por estar mandando um filme meu sem mim. Aí o Ministro da Educação mandou me chamar e disse: “Olha, eu estou aqui com a crônica da Eneida, e tal...” A Capital ainda era no Rio. Isso foi em 1960. Aí eu disse: “Eu estou aqui, não tenho dinheiro para a passagem

completa, mas eu tenho aqui 90%, e tal.”. Enfim, por causa disso eu consegui viajar para Cannes, o Festival me deu estadia, e tal, hotel, comida. E aí deu para eu ir. E aí isso também abriu minha cabeça, muito. Porque eu fiquei muito tempo na Europa, conheci uns distribuidores suíços que me convidaram para ir à Suíça... O Georges Sadoul era o presidente do júri, e os suíços queriam fazer um filme comigo, escrito pelo Georges Sadoul. Mas eles queriam me contratar para ficar um ano na Europa sem fazer nada, só fazendo estágio nos estúdios da Alemanha, da Itália e da França para então, um ano depois, fazer um filme.

Mas com remuneração?

É, me pagando, me pagando quinhentos dólares por mês naquela época. Mas eu era casado. Já tinha dois filhos, e o terceiro iria nascer naquele ano. Então eu disse: “O negócio é o seguinte: eu acho ótima essa proposta, essa idéia, mas a sensação que eu tenho é que aqui na Europa está tudo feito, e no Brasil está tudo por fazer.” Além de tudo me preocupava muito a idéia de dirigir em outra língua. Primeiro, que eu não falava ainda língua nenhuma. Tinha que ficar lá exatamente para melhorar meu francês, e tal. E eu via no Christensen, como argentino que tinha uma língua parecida com a nossa, a dificuldade de perceber as nuances da língua num idioma que não era o dele. Então eu disse: “Vamos deixar isso para mais tarde.” Voltei lá com *Assalto ao trem pagador*. A Madame Weissmann, que era a mulher do dono da Emelka Filmes, me ajudou a vender o filme para a Alemanha, para o mundo inteiro, mas aí eu já estava embalado aqui; não havia mais razão para ir para lá. Enfim, comecei a perceber que no Brasil você precisa fazer política de cinema. Você não pode se limitar só a fazer bons filmes. Então o Ronaldo Lupo me convidou para entrar para o Sindicato.

O SNIC?

É. O Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. O Cinema Novo também, Barreto, que eu já estava conhecendo, que aliás convidei para trabalhar comigo no roteiro do *Assalto ao trem pagador*, o Glauber, o Joaquim, o Leon, o Nelson Pereira, a gente resolveu tomar o sindicato. Então entramos todos para o sindicato, e o Ronaldo Lupo, que era um grande lutador pelo cinema, me colocou de secretário do sindicato. Dali a pouco eu era o presidente do sindicato. Duas vezes presidente do sindicato. E aí em 60 e poucos eu fiz *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, fiz os filmes do

Roberto Carlos. Mas aí eu percebi que era preciso lutar pelos filmes também. Fazer um bom filme, um filme de mercado e tal, não era suficiente para você obter do mercado tudo aquilo que seu filme poderia dar.

Eu gostaria de fazer uma pergunta sobre isso, com o senhor procurando voltar àquela época, à sua visão da época. O senhor já possuía a percepção dos limites para se construir um mercado brasileiro por si só nessa época?

Não.

Eu lhe digo isso porque li uma carta do Gustavo Dahl, dessa época, para o Glauber Rocha, em que ele colocava justamente a importância do Cidade ameaçada, mas que ele teve ou teria um problema de comercialização internacional em função de apresentar conteúdos os quais não eram da percepção dos europeus; os europeus não estavam preparados para um Brasil urbano.

E eles não estão até hoje. Isso até hoje.

E ele colocava que eles teriam que adaptar um certo conteúdo porque, segundo a conclusão do Dahl na época (e depois eu tive acesso a alguma documentação do Glauber Rocha; também o Glauber compartilhava dessa visão), para se conquistar o mercado nacional, antes teria que se conquistar o internacional pela via dos festivais, sobretudo. O senhor não compartilhava ainda dessa visão?

Não, não. Quer dizer, isso acabou sendo, digamos, uma forma de trabalho. Mas eu me considerava de certa maneira um pouco independente do Cinema Novo, muito embora a gente tivesse feito empresa juntos, a Difilm, que tinha onze sócios entre os quais do Cinema Novo. Mas eu me sentia mais seguro com relação aos filmes de mercado, por causa da minha formação, e porque eu comecei dez anos antes. Quando eles vieram, eles vieram em 60, eu já tinha dez anos; comecei em 50. Por exemplo, eu fiz o *Assalto ao trem pagador*, sem perguntar, sem discutir com o Cinema Novo se eu fazia ou não fazia. Aliás, ao contrário, eu convidei o Glauber para escrever comigo *Assalto ao trem pagador*. Foi ele que me apresentou o Barreto. Disse: “Não, o Barreto pode ajudar você, escrever com você.” Foi assim que eu conheci o Barreto, e, aliás, a gente conversava muito, mas quem acabava escrevendo era eu mesmo. Mas, enfim, aí

eu já estava como produtor também; eu já fazia meus filmes independentemente de qualquer coisa, de ajuda, de financiamento. Com o próprio giro da empresa. Foi então que em 69 criaram a Embrafilme, e aí em 74 me convidaram para ser diretor da Embrafilme.

Como foi isso?

Isso foi o seguinte: o Dr. Diegues, pai do Cacá Diegues, era funcionário do Ministério da Educação e muito amigo do Ney Braga e do Geisel. E eu já tinha sido premiado pelo Ney Braga em Curitiba, duas vezes. Uma com *Cidade ameaçada*, e outra com *Toda donzela tem um pai que é uma fera*. Ganhei um prêmio chamado Tribuna Scope, que existia lá. E um dia encontrei o Ney Braga, e eu disse: “Na hora de nomear o novo presidente da Embrafilme, nós, do Sindicato, queremos ser ouvidos.” Eu era o presidente do sindicato. E ficou combinado que iria para lá um homem de cinema. Mas qual? Tinha que ser um que não devesse para a Embrafilme. Que não tivesse dívida com a Embrafilme. E aí me indicaram para ser o presidente da Embrafilme. O Cinema Novo apoiou, e o Dr. Manuel Diegues indicou, e o Ney Braga propôs ao presidente Geisel.

A indicação partiu do SNIC?

É. Eu, como presidente do Sindicato...Isso me dava também uma importância que permitia isso. E, sobretudo, o que era mais importante era o fato de eu ter pegado apenas um financiamento da Embrafilme, que eu nem queria pegar, porque eu não precisava. Aí peguei, e paguei tudo antes de terminar o prazo de carência. Tinha um ano de carência para depois pagar. Eu paguei na carência. Nem esperei a hora de começar a pagar. E isso era raro. Então eles disseram: “Esse que é o homem.” Muito embora quem desejava mesmo ir para lá, eu acho que era o Gustavo Dahl.

Eu conheço um pouco as contendas de vocês.

É. De vez em quando, eles falavam que eu era “dos males o menor.”

O Glauber escreveu isso.

Escreveu isso, é.

Pois é, eu queria saber um pouco disso. Até que ponto as articulações do Cinema Novo interferiram ou influíram na sua indicação? Porque eu li um texto do Dahl, lá de 65, em que ele coloca na Revista Civilização Brasileira, com todas as tintas, a proposta do que veio a ser a Embrafilme. Então até que ponto o Cinema Novo influenciou na sua indicação, e por que o Glauber saiu com essa, “dos males o menor”?

Porque eles achavam que eu não tinha...Primeiro, eu não era da idade deles. Eu não era da turma exatamente. Eu não era completamente assimilado. Quer dizer, eu tinha uma visão de mercado, uma visão da distribuição, uma visão da produção diferente da que eles tinham. Eu estava habituado a um cinema de mercado. E eles tinham uma proposta política, uma proposta social, que por acaso coincidiam com as minhas por causa das minhas origens lá com o meu tio comunista.

Mas o senhor nunca chegou a se engajar?

Nada. Nunca. Nem mesmo discutia política.

Nem no colégio?

Não. Nada. O meu colégio foi praticamente todo acontecido na época do Getúlio Vargas. Não tinha uma atividade estudantil nessa época, entendeu? Mas, enfim, o fato é que a Difilm foi feita por inspiração minha, porque eu tinha feito meus filmes, já sabia que um distribuidor era praticamente um intermediário entre o produtor e os exibidores, e que ficava com 20, 30% da receita do filme. Eu digo: “Bom, se nós temos que fazer filmes com nosso dinheiro, nós temos que acabar com esse intermediário, porque se aumenta a possibilidade de ressarcir os custos.” E discutimos muito sobre isso, até que fizemos a empresa. E a empresa, para você ter uma idéia, tinha três diretores-gerentes, dois assinavam os cheques: era meu irmão, eu, e o Luiz Carlos Barreto. Qualquer um desses três, em conjunto com um outro, podia assinar cheques. Então o administrador da Difilm era meu irmão, que assinava junto com o Luiz Carlos, e eu fazia os filmes.

O irmão era o Reginaldo?

Não, era o Riva. Eu ficava fazendo filme. E éramos onze sócios. Tinha o Nelson, tinha o Joaquim, tinha o Cacá, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman. Era uma turma enorme, mas quem mandava lá...Quer dizer, eu não entraria numa distribuidora, onde eu iria colocar meus filmes, se eu não pudesse assinar cheques. Uma distribuidora que fosse arrecadadora dos recursos de bilheteria. Então havia uma preponderância grande da minha posição e a do meu irmão nesse grupo por causa da nossa experiência anterior. Entendeu? E acabou que a Difilm...O Cacá, por exemplo, dava entrevistas dizendo que a Difilm precisava de uma ideologia mais definida.

O negócio era o mercado; não era ideologia, não?

No meu caso. E aí acontecia o seguinte...Aliás, eu tenho cartas, tenho troca de e-mails, com o Cacá de hoje, ele falando sobre a minha importância no processo, e como ele mudou de pensamento. Ele disse: “Eu não tenho vergonha de mudar.”

Depois ele ficou reclamando, na década de 70, das patrulhas ideológicas.

Mas, enfim, aí toda essa experiência...A Embrafilme, quando se fez, ela foi feita por Durval Gomes Garcia e outros. Mas ela surgiu com a proposta de vender os filmes brasileiros para o exterior. Só depois é que ela começou a produzir filmes para o Brasil. A produzir, e não distribuir os filmes para fora. E depois então, já um pouquinho antes de eu entrar, ela começou a distribuir também. E comigo, convidei o Gustavo para ser meu assessor, a gente trabalhou e fez uma distribuidora forte dentro da Embrafilme.

Na sua concepção, o convite para o Gustavo Dahl partiu do quê?

O negócio é o seguinte, na verdade, o Gustavo não era uma pessoa de fazer muitos filmes. É muito mais um ideólogo.

Eu o chamo de “estrategista”.

Pois é. Mas na verdade, para mim, muita gente queria colaborar, muita gente queria participar. O Zelito Viana também foi meu assessor.

Dentro da Embrafilme?

É, dentro da Embrafilme. Então eu chamei o Gustavo, chamei o Zelito, então coloquei o Gustavo na distribuidora. Ele durante todo o tempo achou que quem fez a Embrafilme na verdade foi ele.

E aquela briga entre a lógica da produção e a lógica da distribuição?

Mas isso é o seguinte: depois de quatro anos na Embrafilme. Até os assessores do Gustavo, foi eu quem os mandou convidar. Chamei o Marco Aurélio Marcondes. Mas, na minha cabeça, a distribuidora da Embrafilme devia evidenciar a viabilidade do cinema brasileiro como um todo, na produção e na distribuição. Mas, como administrador de uma empresa pública, de uma empresa do Estado, eu percebi que aquilo não poderia durar daquele jeito. Porque, começa que o Estado não tem que ficar produzindo cultura. Ele tem que estimular a cultura. Segundo, a função da distribuição é uma coisa altamente dinâmica, e a burocracia é a pior coisa que existe no Estado, que entra em conflito com uma distribuidora de filmes que é uma coisa altamente dinâmica. Então, eu depois de mostrar que o cinema brasileiro avançou quase 50% do mercado, mostrou que podia ocupar o mercado brasileiro bastante bem e ter uma rentabilidade satisfatória, eu achei que havia chegado a hora de privatizar a distribuidora. Sabe, dividi-la em três ou quatro distribuidoras privadas, com o estímulo da Embrafilme, mas privatizar para que as pessoas pudessem ter uma agilidade maior. Além de tudo, a distribuidora da Embrafilme ficou com praticamente 100% dos filmes brasileiros. E a equipe de distribuidores de dentro da Embrafilme trabalhava os grandes *blockbusters*, os grandes sucessos; os filmes médios, eles não trabalhavam. E eles davam pouco dinheiro e botavam para fora como se fossem bananas.

E acabavam indo para a prateleira.

E acabavam indo para a prateleira de novo. Quer dizer, não tinha nenhum filme sem ser lançado, mas passava uma semana e ninguém se animava a trabalhar aquele filme. E eu sabia que – antes de eu ir para a Embrafilme – havia pequenas distribuidoras. Gente que trabalhava cada filme até buscar o último centavo, como se fosse uma vaca de leite.

Trabalho de formiguinha?

Trabalho de formiguinha. Ia buscar o cineminha lá no interior que quisesse passar o filme. Ia lá, negociava; gente que vivia em pequenas distribuidoras. Como um sapateiro que faz o seu próprio sapato. Então eu achava que a privatização da Embrafilme era fundamental para que aquele processo pudesse continuar. Nisso eu entrei em choque com o Gustavo, e com o Cacá também. Eles achavam que a Embrafilme poderia ser uma grande *major*. Mas eu sabia que isso não era possível por causa do contato que eu, como presidente da Embrafilme, tinha com a burocracia estatal. Tinha com o governo, tinha com a fiscalização intensa que o SNI fazia em cima da gente; a desconfiança de metade do governo militar. Quer dizer, metade do governo militar era pró-abertura, mas metade não era. E essa metade que não era, na ditadura, era uma pedra no sapato. Eu não podia falar ao telefone sem ouvir um ruído, e sem saber o que podia falar.

Como era a sua relação com os militares?

Pois é isso que eu estou dizendo. Havia muita vigilância. Toda hora eu recebia: “Favor informar quanto foi que o senhor deu para o senhor fulano de tal para fazer o filme, não sei o quê.” Tinha que ter até os centavos.

Mas sua indicação inicial passou pelo Ney Braga, que era coronel.

Ele era coronel, mas ele já estava à paisana há muito tempo. Mas o fato é que foi uma tensão muito grande, e eu sabia que a Embrafilme não tinha futuro assim, entendeu? Bem, quando terminou o meu mandato, o Geisel me reconduziu. E aí acabou o governo Geisel. Acabou o governo Geisel, mas eu já tinha um mandato de quatro

anos. Então eu dizia: “Se vocês querem que continue na Embrafilme um homem de cinema, vocês têm que lutar para eu continuar na Embrafilme. Eu quero? Não. Porque para mim isso é um peso.” Isso deu um corte epistemológico na minha carreira de cinema. Porque até a Embrafilme, eu fazia um filme a cada ano e meio, como diretor; depois da Embrafilme, até hoje, em quase trinta anos, fiz dois. Porque minha vida de produtor estava engrenada.

Mas também, daí, o senhor fez uma reconversão para a TV depois.

Por isso. Porque eu não podia, eu não tinha como retomar a minha vida de cinema. Inclusive a Embrafilme que eu deixei, depois não fez comigo a mesma coisa de investimento, etc., que eu fiz com os outros, para fazer a carreira deles. Mas então eu disse: “É mais fácil vocês dizerem que queremos que se respeite o novo mandato já concedido a Roberto Farias, do que vocês fazerem força para acabar este, insistirem, e colocarem outro no lugar.”

Porque havia articulações nesse sentido?

O Gustavo Dahl, ele rompeu comigo, teoricamente. Teoricamente porque ele saiu da Embrafilme, mas continuava indo lá receber a graninha dele no fim do mês. E se colocou claramente como candidato. E possivelmente isso rachou o cinema brasileiro. O cinema brasileiro rachou: metade ficou com ele e metade ficou comigo. O Ministro lá, que era o Eduardo Portela, diz o Gustavo, que ele falava que ele seria o novo presidente da Embrafilme. Mas o fato é que eu saí da Embrafilme, o Portela me demitiu por telefone. Ligou: “Ó, Roberto, e tal, eu quero dizer que você não é mais, eu vou dar a oportunidade a uma outra pessoa, não sei o quê, etc e tal.” E não foi o Gustavo também quem entrou.

Foi o Celso Amorim que entrou.

Foi o Celso Amorim. Ele caiu por causa do *Pra frente Brasil*, mas foi um ou dois anos depois.

Qual a sua percepção do fato de um cineasta ter sido indicado pela primeira vez? Até que ponto a legitimidade do cinema brasileiro, conquistada na década de 60 sobretudo, contou para isso?

Acho que contou muito, porque inclusive o êxito da minha gestão na Embrafilme, eu acho que ele se deve ao seguinte: a experiência acumulada. Porque os ex-presidentes da Embrafilme eram um diretor do INPS, um Almirante, enfim, eram pessoas que não tinham nenhuma ligação com a área. E eles chegavam sem entender nada. Sem entender qual era o peso do cinema estrangeiro, qual era o peso do cinema nacional, quais eram as dificuldades ou facilidades que o cinema estrangeiro tinha para entrar no Brasil, como é que era a remessa de lucros, como é que era para um filme brasileiro entrar no mercado. Tudo isso era desconhecido para qualquer um que chegava. Então nós, do cinema, íamos visitar, íamos fazer pedidos, etc. Ficávamos doutrinando essas pessoas, e passando as nossas angústias, nossos problemas, nossas dificuldades. E eles ouvindo todo mundo: o Harry Stone, ouvindo o representante do cinema estrangeiro, ouvindo os exibidores, ouvindo os distribuidores estrangeiros, etc. Eles acabavam formando um juízo geralmente muito diferente do ponto de vista do produtor nacional. E quando o novo presidente estava no ponto, já sabendo bem sobre tudo, ele saía e dava lugar a outro, porque o cargo era político. Quando eu fui nomeado, não tive que ter essa preleção, ninguém tinha que ligar me incitando, para ficar me explicando como é que eu deveria dirigir a Embrafilme. Eu já tinha toda uma experiência passada dos meus filmes, e dos filmes dos outros, dos companheiros, dos amigos; já sabia onde era o gargalo, qual era o problema, e o que aconteceu. Por isso é que nós conseguimos aumentar a participação do cinema brasileiro, no mercado, com uma cota que chegou a 140 dias por ano. E conseguimos fazer com que a frequência do público fosse maior do que a cota. A gente tinha a idéia, tinha a convicção, de que uma obrigatoriedade de menos de 30% por ano... O exibidor, na época, tratava o filme brasileiro como mais um imposto a pagar; ele não procurava o melhor filme, e nem aproveitava para que esses filmes de mercado ficassem mais tempo em cartaz. Ele passava uma semana, tiravam, e até logo. Isso, aliás, aconteceu com o meu filme *Assalto ao trem pagador*. O *Assalto ao trem pagador* passou uma semana só, no cinema Metro, bateu todos os recordes do cinema Metro, desde que inaugurou. Ele nunca vendeu tanto ingresso como com o meu filme. Ficou uma semana só.

Por causa daqueles pacotes de distribuição das majors?

Porque a obrigatoriedade era de uma semana por trimestre. Mas isso mudou muito. Primeiro, naquela época tinha muito mais salas de cinema, então o filme pôde ainda fazer uma carreira de sucesso, de boa rentabilidade, porque nós tínhamos muito mais salas de cinema; mais de 3.500 salas. E hoje isso mudou. Os exibidores hoje quando pegam um filme brasileiro de público, eles buscam tirar desse filme até o último centavo, porque a televisão já concorre muito mais. Então, quando tem um filme de público no cinema, seja ele nacional ou não, o exibidor já está disposto a usar esse filme até...Então houve várias modificações nesses anos todos.

Mas eu lhe perguntei sobre a questão internacional, até que ponto ela influiu; o reconhecimento...

Muito. Não tem dúvida.

O senhor chegou a perceber junto a algumas lideranças do governo?

Sobretudo a imprensa. A imprensa tratava mal o cinema brasileiro. Não dava importância. Cinema brasileiro não significava muito para a imprensa. Então o reconhecimento do Cinema Novo, sobretudo, pela Europa, sobretudo pelos *Cahiers du cinéma*, pelos críticos franceses, e tal, os prêmios que ganhavam, isso foi repercutindo aqui dentro. E uma elite brasileira, que não ia ao cinema ver filme brasileiro, começou a achar chique ver filme brasileiro porque ele estava fazendo sucesso fora do Brasil; importou o cinema brasileiro. Assim como importa tudo, como gosta de tudo que é importado. Para uma certa elite, é melhor do que o que é nacional. Isso também foi com o cinema. Aconteceu a mesma coisa.

E isso acabou chegando às lideranças políticas?

Sim, naturalmente. Aí as lideranças políticas começaram a perceber também. Eu acho que houve isso, mas houve também, por parte do governo militar...O governo militar sempre procurou ter uma fachada de legalidade. Sempre procurou manter o Congresso aberto até onde podia; quando não podia, fechava, e depois abria de novo. Cada presidente tinha uma eleição. Tinha um aparato parecido com eleição. Então tinha

sempre uma preocupação de dar um caráter legal à ditadura militar. E o cinema, eles respeitavam o cinema. Estou falando da parte livre, da parte da abertura política, porque a outra parte desconfiava de todos nós.

A abertura que o senhor fala é aquela a partir do Geisel?

A partir do Geisel. Eles, inclusive, faziam semanas de cinema brasileiro, fora do Brasil, com filmes que às vezes estavam censurados aqui. Foi sempre uma espécie de legalidade, de liberdade.

De distensão.

De distensão e tudo mais. Mas havia na época uma vigilância muito grande com a gente. Eu me lembro, num dia que eu fui à Bahia numa jornada de curta-metragens (eu estava recém começando na Embrafilme), me chamaram para conversar: “Agora vamos bater um papo aqui, e tal.” E entramos numa sala como esta, com umas quatro ou cinco pessoas, e começaram a me perguntar, jornalistas, e tal: “Você não acha certo essa coisa de mercado?” E falei: “A gente está fazendo força, com uma visão nova, etc.”. E perguntaram: “Você não acha que pode ser um problema, você, numa empresa estatal, participando do cinema? Você não tem medo do dirigismo dos militares, etc.?”. Aí eu disse: “Olha, eu aceitei ir para a Embrafilme porque eu entendo que nós estamos vivendo um processo de abertura política. Depois, o seguinte, se a Embrafilme se transformar nesse monstro que você está falando, da mesma maneira que a gente fez a Embrafilme, a gente acaba com ela.” Uma semana depois, o Ney Braga veio ao Rio, e me disseram: “O Ney Braga quer falar com você.” Toda semana a gente se falava, ou eu ia a Brasília, ou ele vinha aqui para o Rio. Então fui me encontrar com ele no Museu de Belas Artes. Quando ele me viu, ele baixou a voz e disse: “Roberto, o presidente Geisel mandou dizer para você não falar mais em abertura.” E eu disse: “Eu não falei em abertura.” E ele: “Falou, na Bahia.” Imagina o que que foi dirigir a Embrafilme nessa época.

Até que ponto a fusão do INC com a Embrafilme teve o dedo de vocês?

Muito. Teve muito. Nós fizemos, sobretudo, eu e o Nelson Pereira dos Santos, nós fizemos um trabalho grande, não só meu, mas meu; do Dr. Alcino, que era o

presidente do INC; do Nelson Pereira, que ajudou a redigir a lei; do Ministério da Educação, que era o Carlos Alberto Direito, que era o chefe de gabinete do Ministro; hoje ele é Ministro do Superior Tribunal de Justiça. E era o seguinte: na época, tinha uma coisa curiosa, a Embrafilme era uma empresa que tinha um pouco mais de mobilidade, o Instituto Nacional de Cinema era um instituto, uma autarquia, não tinha mobilidade. Mas a Embrafilme não tinha dinheiro, e o Instituto tinha. Então a gente fez uma fusão para passar toda a parte executiva do Instituto para a Embrafilme, e deixar no novo conselho só a parte de fiscalização, de normatização.

O INC nessa época era subordinado ao Ministério da Indústria e Comércio?

Não. Tudo no Ministério da Educação.

E como é que se deu essa migração para o Ministério da Educação? Porque, no início do governo militar, havia muita participação do Flávio Tambellini, que era ligado ao Ministério da Indústria e Comércio.

Mas quando esses órgãos foram criados, eles já foram criados no Ministério da Educação; tanto o Instituto quanto o Geicine, que era aquele Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica. Aí, pode ser, eu não me lembro, que ele fosse ligado ao Ministério da Indústria e Comércio. Mas na hora que se criou o Instituto, aí já foi dentro do Ministério da Educação e Cultura, e a Embrafilme foi criada também dentro do Ministério da Educação e Cultura.

Então foi o senhor, Nelson Pereira dos Santos...mais alguém?

Isso, e Carlos Alberto Direito, que foi na verdade quem fez a estrutura básica da redação da lei.

Ele tinha relação direta com o Ministro?

Era o chefe de gabinete do Ministro.

E vocês se relacionavam direto com ele?

Direto com ele.

Entrevista de Gustavo Dahl. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 2005 (EGD).

O senhor nasceu em 1938...

Eu sou “você”.

Você nasceu na Argentina. Os pais eram brasileiros, não?

Minha mãe era brasileira e meu pai era argentino. Minha mãe era brasileira de São Gabriel, cidade gaúcha perto da fronteira com o Uruguai. Por razões familiares, ela se educou no Uruguai. Cresceu e se educou no Uruguai, onde conheceu meu pai, que era argentino, filho de dinamarqueses. Casaram, e eu nasci na Argentina.

Onde exatamente?

Em Buenos Aires. E eles se separaram. Eu nasci em 38... então eles se separaram por volta de 1941, mais ou menos. Eu vivi três anos em Montevideú, e depois ela, que era de origem brasileira, e a mãe dela, brasileira, vieram para o Rio de Janeiro. Então saí de Buenos Aires, passei por Montevideú, e vim para o Rio de Janeiro, onde fiquei até 1947. Em 1947, com mais ou menos 8 anos de idade, eu fui para São Paulo, e fiquei em São Paulo até 1960. E em São Paulo eu estudei no Colégio Paes Leme, paulistíssimo; era na esquina da rua Augusta com a avenida Paulista.

Pertencia a alguma congregação? Privado?

Não. Era um colégio leigo. Privado. A localização é sintomática porque na frente havia uma grande propriedade onde hoje é o Conjunto Nacional, mas que já estava abandonada. Tinha laranjeiras, a gente pulava a cerca para roubar laranja. Tinha sabiá, bem-te-vi, e tal.

Isso é quase inacreditável em São Paulo, ainda mais na Paulista...

É. Ao mesmo tempo, eu me lembro que, com 12 anos de idade, teve no Trianon a I Bienal de São Paulo. E o colégio era liberal. Então podia sair. Quem estava no ginásio, na hora do recreio, depois do jantar, antes do estudo noturno, podia sair pela rua. Então fui a pé até o Trianon, que era uns quatro ou cinco quarteirões, e com 12 anos de idade vi a I Bienal de São Paulo. Estou dizendo isso para caracterizar meu lado paulista. O intervalo paulista foi muito forte. Estudei, fiz o ginásio...

Sempre no mesmo colégio?

Sempre no mesmo colégio. No mesmo colégio, eu fiquei amigo, me lembro até hoje, de um colega chamado Reinaldo Júnior Andreucci, que era, através de um tio, ligado à turma do Rubem Biáfora, Walter Hugo Khoury. E nós descobrimos que gostávamos de cinema. Uma vez eu o vi lendo um artigo, e ficamos amigos. E num certo sentido, aí eu comecei a freqüentar...Minha mãe que trabalhava de secretária, mas era uma pessoa que tinha tido uma formação intelectual, tinha estudado filosofia, tinha sido simpatizante do Partido Comunista na fase carioca na legalidade...Então eu comecei, digamos, tive contato, de um lado com a turma do Biáfora, e, através da minha mãe, que freqüentava o Museu de Arte Moderna, o barzinho do Museu de Arte Moderna, onde tinha a filmoteca do Museu de Arte Moderna, na 7 de Abril, e onde tinha também o Masp; era lá o museu. Por aí eu comecei também a freqüentar o ambiente da filmoteca, onde estava Caio Scheiby, Rudá de Andrade e também Paulo Emílio Salles Gomes. E eu me aproximei primeiro do Rudá, depois do Paulo Emílio e daquele ambiente cultural.

Nessa época você já estava envolvido de alguma forma com o Centro Dom Vital?

Não. Foi a partir daí. Pela freqüentação do ambiente da filmoteca, eu conheci o Rudá. E aí havia um grupinho mais ou menos de jovens que se formou, e houve uma oportunidade: acho que o Centro Dom Vital falou para o Rudá que teria disponibilidade para fazer um cineclube. E aí o Rudá reuniu um grupo de jovens que estava em torno dele...

O Maurice Capovilla já estava nisso?

Ainda não. O Rudá sugeriu o meu nome para presidente do cineclube do Dom Vital. Eu tinha 17 anos. Aí no cineclube começaram a aparecer Fernando Semplinski, Jean-Claude Bernardet, Alfredo Sternheim, Luiz Roberto Haag Seabra Malta. Algumas pessoas que eu perdi contato na história.

Eu só não entendi como se deu essa aproximação à turma do Paulo Emílio, como eu chamo, porque o Rudá e o Caio Scheiby eram uma espécie de discípulos dele, com o Centro Dom Vital.

Através do Rudá.

Porque o Centro Dom Vital é muito tradicional...

Mas há uma coisa muito original na época, de haver dois movimentos sociais que atuavam no cineclubismo: os comunistas e os católicos. Os católicos liderados pelo padre Guido Logger, em São Paulo. E os comunistas por Carlos Lima, que era presidente da Federação dos Cineclubes. E por aí eu já me envolvi no movimento cineclubista. E lá na filмотeca eu tive alguns contatos esparsos com o Paulo Emílio. Mas depois através do movimento cineclubista a cinemateca promoveu um curso de um ano de Formação para Dirigentes de Cineclubes. O curso era sofisticadíssimo: os professores eram Antonio Candido, Gilda Mello e Souza, a turma da revista Klima (Ruy Coelho, Lourival Gomes Machado, Delmiro Gonçalves – Delmiro Gonçalves era ou da revista Klima ou do Suplemento Literário do Estadão). E esse curso foi um luxo. Eu até tenho o programa: estudava-se estrutura narrativa do romance policial, formação da história da música, pintura...era uma visão bem paulemiliana. E aí eu fiquei amigo do Paulo Emílio. Eu tinha por volta de 20 anos e o Paulo Emílio, 40. Encontros maravilhosos de gerações...Além de amigo, digamos, primeiro discípulo, depois, amigo. Aí eu entrei para o Colégio Mackenzie. Não sabia o que fazer, prestei vestibular para direito no Mackenzie, e comecei a trabalhar em publicidade, como auxiliar de redator, numa agência chamada Sirene, e depois sozinho, lendo um jornal, arranjei um lugar no varejão da Sears ...(no departamento de publicidade, como redator). E eu estava aí quando Paulo Emílio me ofereceu um estágio na revista Visão. É engraçado aquela coisa da época, eu tinha um chefe; o chefe do departamento se chamava Klive, e ele

gostava de música brasileira antiga. Gostava do Mário Reis, dessa turma...E a gente tinha até um canal por aí...conversava...Um dia ele virou para mim e disse: “Pô, tem um cantor novo, que está saindo, que parece daquela turma dos sambinhas que a gente gosta, um tal de João Gilberto.” Isso por volta de 58. Interessante porque, a ligação dele com o João Gilberto, era com a música tradicional brasileira, e não era com a Bossa Nova. Aí o Paulo Emílio ofereceu esse estágio na *Visão*; não deu. Aí ele ofereceu para trabalhar na Cinemateca como assistente do Rudá, que na época pomposamente denominamos de secretário-executivo; naquela época na Cinemateca, além do Rudá, trabalhava o Sérgio Lima.

A título de curiosidade, o Rudá herdou o comunismo do pai?

Herdou bastante. O comunismo do pai é surpreendente. Porque o pai vinha de uma formação anárquica, mas o Rudá, a sensação que eu tinha, é que... (o Paulo Emílio conservava suas origens trotskistas) ...

Esquerda Democrática, trotskista...

É. Socialista, trotskista. Agora, o Rudá, a sensação que eu tinha é que ele era bem soviético.

O Rudá, eu sempre o achei mais tranqüilo, enquanto o Oswald...

É. Você imagina. Tem um amigo meu, é o Paulo César Saraceni, que, a respeito do filho de Vinícius de Moraes, diz: “Pô, pai já é foda, imagina pai famoso”. Então imagina o que é ser filho do Oswald de Andrade. Tem uma indiscrição que o Rudá conta: estavam num trem o Oswald e o Nonnet, e ele era pequenininho...tinha umas colegiais...e só para chamar a atenção das colegiais, o pai o beliscava para chorar e as colegiais se manifestarem. E eles conseguirem paquerar as colegiais. Aliás, ser filho do Oswald e da Pagú. Que eu me lembro, quando eu entrei...primeiro convite para almoçar na casa do Rudá, que eu vi o retrato de corpo inteiro da Pagú pintado pelo Portinari, daí perguntei para ele: “Quem é essa mulher?” Porque a sensação que eu tinha é de que era a mulher mais bonita do mundo

E uma mulher muito à frente do seu tempo; uma cabeça maravilhosa.

Pô, fantástica. ... Depois no Centro Dom Vital apareceu Jean-Claude, que já era um esplendor, e por aí, Jean-Claude no Centro Dom Vital, eu na Cinemateca, Rudá, Jean-Claude apareceu no Centro Dom Vital, foi indo para a Cinemateca, e aí depois eu ganhei uma bolsa para a Itália, pela qual Paulo Emílio trabalhou muito.

Via Cinemateca?

Via Cinemateca. O Paulo Emílio perguntou para o Rudá, você não tem ninguém para indicar. E eu me lembrei, O Capô [Capovilla], que tinha sido meu colega de banco no Colégio Paes Leme. E foi por aí, digamos, que se estabeleceu essa turminha.

O grupo como um todo, comparado com outros cineastas contemporâneos ou imediatamente anteriores, se diferencia culturalmente. Agora, dentro do grupo há uma diferenciação, pelo menos aparente, da sua parte, que sempre demonstrou, aparentemente, um capital cultural diferenciado dos demais. Então eu tenho um interesse com relação a isso, até que ponto o colégio contribuiu? Até que ponto a família contribuiu? De repente os interesses da mãe, isso tudo é importante.

Eu não sei o que você encontra de diferenciado, mas... Eu fui educado por minha mãe. E a presença intelectual dela era muito forte. Ela largou um curso de filosofia no meio... Quando ela estudava no Uruguai, ela me contou isso, com quinze anos de idade, ela era da oposição trotskista da célula comunista do ginásio em que ela trabalhava.

Em Montevideú?

Em Montevideú.

Ela estudou na Universidad de la República?

Filosofia, ela estudou em Buenos Aires; interrompeu o curso. Em Montevideú, ela fez o ginásio, na época que o Uruguai era um esplendor.

A Suíça latino-americana...

E era mesmo. Era uma experiência democrática, país pequeno...

Os gaúchos são nostálgicos até hoje...

É. Minha família foi para lá por causa disso. Teve uma crise familiar: separação da avó, com sete filhos. E ela foi para Montevideú. Então minha mãe estudou em Montevideú.

E a família vivia do quê?

Minha avó tinha uma pensão.

Em São Gabriel?

Não, em Montevideú. A família, primeiro, era de fazendeiros, mas perderam o dinheiro todo...Aquela história clássica brasileira: o marido gastou metade em jogo e mulheres; daí o que sobrou, o marido da tia roubou o que faltava. É um padrão brasileiro. Aí a mãe, com sete filhos, vai para Montevideú, leva um pequeno capital, e monta uma pensão. Mas eu te dizia que ... eu falei em espanhol com minha mãe até nove, dez anos de idade, embora tenha vindo para o Brasil com seis anos, durante muito tempo eu falei espanhol porque ela tinha vontade de manter. E a formação dela era muito platense, Rio da Prata, e num certo sentido Montevideú era uma cidade mais desenvolvida que o Brasil naquele momento.

O Uruguai entrou depois num processo de decadência...

É. Ela era uma pessoa que tinha uma grande curiosidade intelectual. Gostava de filosofia, gostava de psicanálise na época, tinha uma consciência política já de oposição ao *establishment*, ao estalinismo, fazia poesias, depois veio para o Rio de Janeiro, trabalhou na Coordenação de Assuntos Interamericanos da Fundação Rockefeller;

gostava, e conviveu com o meio intelectual carioca, revista *Leitura*, publicou alguns poemas. Então, ela tinha uma vida, do ponto de vista material, razoavelmente modesta, mas do ponto de vista intelectual, uma vida muito rica.

E isso ela ia lhe transmitindo no convívio familiar?

É. De uma forma assistemática, mas era o mundo dela. Um dia, com dez anos de idade, ela me pegou e me levou no Museu de Arte de São Paulo para ver Renoir, Van Gogh, Velásquez, isso tudo...Ela era uma mulher que se divorciou e trabalhou em 1942, na América Latina. Era uma experiência corajosa. Ao mesmo tempo, ela tinha umas fragilidades. Foi internada durante um ano numa clínica quando era adolescente. Era um personagem fantástico e muito vulnerável. O que eu quero dizer, sintetizando, que, num certo sentido, você é a primeira pessoa que fala nisso, de uma certa diferenciação, mas é que na base, aquela coisa da primeira infância, da primeira e da segunda infância, havia esse clima uruguaio, Montevidéu, Buenos Aires. As cidades em que ela se criou entre os anos 30 e 40, e depois chegou no Rio de Janeiro em 1945...é um clima em que as três metrópoles da América Latina estavam em plena efervescência, talvez até mais do que São Paulo. São Paulo tinha sido antes. Agora, eu chego em São Paulo, e quando chego adolescente, de alguma forma eu me ligo à Cinemateca, ao Rudá, ao Paulo Emílio e à turma da revista *Clima*.

Nessa época já havia um contato com o cinema?

Já. Eu estava no Centro Dom Vital, e no Centro Dom Vital a gente debatia os filmes e tinha sempre um relator. Um dia eu fiz um relato sobre, eu acho, *Baby Face* e *Face in the Crowd*, Elia Kazan, e o Rudá de alguma forma comentou com o Paulo Emílio. E Paulo Emílio me convidou para escrever sobre o assunto. Eu tinha 20 anos de idade e o Paulo Emílio me convidou para escrever no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, na coluna dele. A cabeça do Paulo Emílio tinha essa abertura para os jovens. Depois ele fez isso com Jean-Claude, ele fez isso com Capô, o Décio de Almeida Prado fez com o Rogério Sganzerla. Esse final dos anos 50, no Brasil...Tinha também o SDJB, onde Glauber começou a escrever à época do concretismo. Era uma época...Imagina hoje um cineclubista, vá lá, digamos, inteligente, brilhante, não sei o quê, imagina se ele vai ter espaço. Na academia, nas publicações. Paulo Emílio era um brasileiro diferenciado: ele viveu 20 anos em Paris, intermitentemente, e ele sempre me

dizia que se ele não tivesse vivido 20 anos em Paris, a cabeça dele teria sido completamente diferente. Então acontece o seguinte, eu conheci o Paulo Emílio com 40, 42 anos, dos quais vinte anos vividos em Paris. Então, se você juntar esse insumo que vinha de Montevideú, Buenos Aires, e o meio intelectual do Rio de Janeiro (o bar Vermelhinho, o Amarelinho, tudo isso), juntar com a influência de Paulo Emílio e aí aproveitar para falar de outra grande influência cultural que era um tio, casado com uma irmã de minha mãe, chamado Jadir de Almeida Rodrigues, esse também da família Almeida Rodrigues, o Milton Almeida Rodrigues, que era jornalista, todos ligados ao Partido Comunista, dirigindo os jornais comunistas, *Notícias Populares?* *Notícias de Hoje*. Então o contato com o Jadir, eu tinha 14 anos de idade, e daí, conversando com ele sobre política ele descobriu que eu tinha um embrião de consciência política, de ouvir as conversas da minha mãe.

Isso em São Paulo?

Não, aqui no Rio. Ele trabalhava no Itamaraty. Depois ele foi cassado do Itamaraty.

Ele era funcionário ou diplomata?

Ele era diplomata.

Ele era diplomata e tinha essa militância?

Era diplomata e tinha essa militância; isso em 54. Foi cassado junto com o Antonio Houaiss, João Cabral de Melo Neto, e acho um cunhado dele.

Então a sua relação direta ou indireta com o Itamaraty vinha dessa época...

Existia. Meu primeiro movimento foi de querer ser diplomata. Eu tive dois grandes encontros intelectuais, o Jadir e o Paulo Emílio.

Talvez aí o seu cuidado com certas expressões estrangeiras...

Era o desejo de ser internacional, que vinha dessa experiência estrangeira da minha mãe, o contato com o Jadir, que tinha vindo de oito anos de Inglaterra, do contato com Paulo Emílio, que tinha vivido vinte anos em Paris. As minhas grandes formações intelectuais eram de uma forma muito internacionais.

E a incorporação desses idiomas? Foi pela via formal ou pela casa?

Francês eu aprendi sozinho, na escola, de tanto que eu gostava. Espanhol, eu aprendi por conta da minha mãe. Minha mãe também era professora. Quando ela se separou, ela viabilizou sua sobrevivência aprendendo inglês, 1942, inglês não era ainda a língua franca. Ela percebeu que para sobreviver...aprendeu inglês, datilografia e taquigrafia. Minha mãe do Rio da Prata, Jadir diplomata vindo da Inglaterra. Comunista, mas ensinando a combinar cor da meia com a cor da gravata. Depois, Paulo Emílio vindo de Paris. E eu já era todo metido. Resultou um menino metido a internacional.

A impressão que me dá, lendo artigos ou entrevistas da época, da década de 60, é isso.

Você falando, me lembra uma “metidice”. Tinha uma metidice que era citar os filmes no nome original: não era *Encouraçado Potemkin*, era *Броненосец Потёмкин* [*Bronenosets Potyomkin*], ou então a pronúncia...

Eu me lembro de uma entrevista com o Alex Viany, em que saiu uma expressão em francês, que a impressão que me deu foi de que ele lhe deu uma “cortada”.

Mas aí, o pior é o seguinte: daí eu fui estudar na Europa. Passei quatro anos na Europa, entre a Itália e a França.

Foi no CSC e depois no IDHEC?

Não. Não foi no IDHEC. Foi no CSC e depois no Museu do Homem, onde fiz um curso de cinema etnográfico com Jean Rouch. Então se você pegar, num certo sentido, era uma coisa assim. Eu acho que eu me abriguei na volta. Eu me

abrasileirei quando vim morar no Rio de Janeiro em 1964. Você imagina, o cara nasceu na Argentina, passou pelo Uruguai, cresceu em São Paulo, teve a influência de um tio diplomata, teve a cabeça feita pelo Paulo Emílio, depois o cara foi estudar na Europa, aprendeu francês sozinho na escola, de fascinação.

A sua geração, como Zuenir Ventura bem fala, é uma geração loquaz.

É.

Sobre isso, em que medida existiam as experiências comuns, independentemente do cineclube. Você consumia filmes comumentemente?

Não.

Como eram os consumos literários?

Não. (Ah, e ainda teve, a primeira mulher que eu tive, adolescente, ela tinha 42 anos, ex-modelo alemã). Agora, a leitura, na verdade, não tinha leitura nenhuma. A leitura era alguma coisa do Suplemento Literário [de *O Estado de S. Paulo*].

Nenhuma de formação filosófica? Literatura brasileira?

Não. A leitura era os *Cahiers du cinéma*, *Sight and Sound*, *Revista de Cinema*... Isso remete a um artigo da época, do Luc Moullet que era um dos jovens que escreviam (Um dia Paulo Emílio chegou para mim, porque nós tínhamos os *Cahiers du cinéma* como a Bíblia: “São todos jovens, como vocês”). Tem então um artigo do Luc Moullet que dizia o seguinte; “Foi vendo Rossellini que eu aprendi que existia um cara chamado Matisse, foi vendo Orson Welles que eu aprendi que existia um cara chamado William Shakespeare.” Então a cabeça cultural foi toda feita a partir de uma visão crítica do cinema. E também de uma visão política dada pelo Jadir e pelo Paulo Emílio. Paulo Emílio tinha uma visão de cinema sempre inserida dentro de uma visão

sociológica. No enterro do Paulo Emílio, o Israel Dias Novais, que era deputado na época, falou da grande vocação política do Paulo Emílio.

Pois é. Mas há um elemento que eu ainda não consegui detectar qual é o ponto nodal, porque o Nelson Pereira foi do Partidão, o Leon Hirszman foi do Partidão, o Cacá Diegues fez parte das articulações para a AP, outros também. Agora, todos tiveram algum tipo de relação política, mas esse lado de estrategista ou de ideólogo assume uma dimensão maior na sua pessoa. Qual é ponto nodal disso?

Entendi. A primeira coisa é a seguinte: dentro do Cinema Novo, a primeira pessoa do Cinema Novo que eu conheci foi o Glauber, que vinha a São Paulo para umas exposições, até havia uma certa rivalidade; quem nos aproximou foi Trigueirinho Neto. A visão de Trigueirinho era política, mas não era partidária. Depois, o segundo que eu conheci foi Paulo César Saraceni, na Europa. E a gente foi morar juntos.

O Trigueirinho Neto era parente do Trigueiro, do Itamaraty?

Não. Não tinha nada a ver. O Trigueirinho Neto estudou cinema em Roma, junto com o Carlos Alberto Souza Barros, com César Nêmoló; foi um dos primeiros brasileiros a irem para fora. E eu não tinha nenhuma vinculação organizacional. Pelo contrário, até lá pelos 18 anos, eu tinha até uma certa aversão. Havia um certo Guimba na Cinemateca, que eu falei, que era surrealista; que era daqueles surrealistas (militante, radical). Então eu tive uma luz do surrealismo.

Do concretismo?

Do concretismo também. E tinha uma coisa meio aristocrática. Mas a ida para a Itália, o contato com o Paulo César, que é um carioca irremediável, e com Glauber. É aquela coisa: basta ter um baiano na vida. Eu tive Glauber, Jamil. Então na Europa, aquela coisa do Oswald de Andrade, que descobriu o Brasil na Plâce Vichy, o exilado se liga muito ao país. Quando eu fui para a Europa, eu levei quatro discos: um eram gravações originais do Noel Rosa; outro, do Dorival Caymmi, que não época era considerado cantor praieiro; horroroso; o Chega de saudade, do João Gilberto; e o Pecado menor, que era um do Juca Chaves.

Juca Chaves...

Agora. Na Europa, anos 60, ao mesmo tempo que havia essa escola estetizante, modernizante do cinema, a Escola *Cahiers du cinéma* era muito forte, e a ligação com o cinema americano, e depois com o cinema europeu; mas também era o momento da explosão de Cuba: 60, contato com Alfredo Guevara, e também os núcleos radicais, enfim.

Eu percebi muito nas revistas francesas que, enquanto os Cahiers tinham interesse em vocês pelo viés estético, ou de juventude de realizadores, a Positif, por exemplo, tinha um interesse na ação política.

É.

Ficava então uma coisa assim em que o movimento acabava preenchendo vários sentidos.

É. Eu tentava “jogar com as duas pernas”. Mas também no exílio você fica, além disso, muito radical. E esse processo de radicalização ideológica em mim foi crescendo internamente. Eu me lembro que, quando eu fui conhecendo o grupo que fazia o cinema militante, em determinado momento em que eu tinha que voltar ao Brasil, eu tinha que escolher; podia ficar na Europa. Alain Resnais havia me convidado para ser assistente; Chris Marker...eu estava ligado a essa turma. Por conta de que eu era casado com Martine, que a mãe dela era dessa turma.

A alemã?

Não. Essa era francesa.

Ah, eu que eu li uma carta sua para o Glauber, creio, que vocês estavam na Alemanha.

Aí eu disse: “Não. Vou fazer cinema na Angola.”

Angola?

É. Ao mesmo tempo, tinha sempre Paulo Emílio por trás, querendo passar Cinco vezes favela no Festival de Veneza. E Paulo Emílio me escrevendo: “Gustavo, Cinco vezes favela só prova que também, em matéria de revolução, nós também somos subdesenvolvidos.” Era uma declaração íntima, mas havia ali...[risos] Paulo Emílio tinha uma patrulha ideológica libertária. Paulo Emílio não deixava ficar stalinista. Não deixava...Paulo Emílio era aquela coisa: é importante não esquecer o geral. Paulo Emílio estava sempre policiando a abertura.

Ele desde a juventude foi anti-stalinista, imagine naquele ápice do CPC como ele reagiria.

E tinha uma história com o Glauber. Eu acho, inclusive, que essa minha intimidade com Paulo Emílio me criou uma certa vinculação com Paulo César e Glauber, com os quais éramos muito amigos.

E que também corriam soltos; não faziam parte de nenhum grupo.

É. Eu também falava muito com Paulo Emílio. Eu “alugava” eles com Paulo Emílio, e depois “alugava” Paulo Emílio com eles. Tinha uma certa intimidade. Formou-se uma rede. Tem uma história maravilhosa de Glauber, que chegou um dia para mim, rindo: “Nós não somos comunistas, nós somos socialistas, filhos de Antonio Cândido e Paulo Emílio.” E na briga com o CPC: “Nós somos *left*, eles são *proletcult*”. E aquela coisa maravilhosa...o dogma era o seguinte: *não há conteúdo revolucionário, sem forma revolucionária* – Maiakovsky. Então isso para nós era uma coisa fundamental. Se você não tivesse som original...Isso eu aprendi com Gato Barbieri, para ser saxofonista, você precisa primeiro ter seu som. Então quando a gente ia fazer o filme, todo mundo queria ter o seu estilo. A sua marca pessoal.

Eu vou cair numa questão que eu acho importante. Seu período em Roma foi 61?

Foi entre 60 e 62. Daí eu fui para Paris. Eu voltei para o Brasil no dia 25 de março de 1964.

Às vésperas...

Cinco dias antes.

Porque o seguinte: eu li uma carta sua para o Glauber, de 1960, que ali naquela carta de 60 já está o Gustavo Dahl ideólogo, estrategista. É uma carta bem longa, escrita em Roma, e que a síntese dela é: para nós conquistarmos o mercado interno, há que se conquistar o externo primeiramente pela via sobretudo dos festivais. Então ali há uma questão importante: haveria de se adaptar os conteúdos fílmicos à percepção dos europeus, a percepção que os europeus tinham do que seria o Brasil. E daí haveria de se chegar a, digamos, um determinado tipo de conteúdo, sem abrir mão dessa proposta de um novo cinema, no sentido formal, mas que fosse viável para as percepções, para os esquemas de percepção dos europeus e o consumo deles. Aí, inclusive, é usado como exemplo o Cidade Ameaçada, do Farias, que não teria tido um apelo comercial justamente porque propôs um Brasil urbano, que não compunha os esquemas de percepção europeus.

Aí, eu vou corrigir um pouco. Não era uma questão, digamos, de desenhar-se sob medida um cinema para o consumo europeu. Era importante, foi muito importante, a interlocução, digamos, com a intelectualidade européia. O Cinema Novo realiza uma dupla operação: ele moderniza o cinema brasileiro, porque traz a Nouvelle vague para o Brasil, e insere o cinema brasileiro dentro dos vários, digamos, cinemas jovens, novos cinemas que estavam se fazendo na época.

No estado prático foi muito similar, inclusive de concepções que eu pude ler, à proposta da década de 20, do Oswald, da “importação-exportação”; importar para fazer o novo...

É interessante lembrar que também aquele momento era um momento que o Joaquim Pedro de Andrade viaja, passa por Paris, conhece os irmãos Maysles, se interessa por Cinema-verdade. Nós, eu, Paulo César e Glauber, a gente conheceu o Rouch, num daqueles festivais de Sestri Levante. O Rouch dá um prêmio para Arraial do Cabo. E a gente se liga ao Jean Rouch. O que eu quero dizer é que, ao mesmo tempo que a gente moderniza – todo mundo lendo os *Cahiers du cinéma* – o pensamento e a visão do cinema brasileiro, vendo de hoje, o que eu diria é o seguinte: a referência é um

cinema moderno europeu. O primeiro artigo sobre a Nouvelle Vague no Brasil quem escreveu fui eu, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. As primeiras teorizações sobre cinema novo, o Glauber fazia de um lado, e eu fazia algumas. Um da Itália, chamado “Bossa-Nova...”; não sei. Então havia essa coisa do cinema moderno. E no caso do Cidade Ameaçada, do Roberto Farias, não era só a questão de um cinema urbano, era a questão de um cinema acadêmico. Eu até, pela formação paulista, pela proximidade com o Walter Hugo Khoury, eu até tinha uma certa abertura para, digamos, um cinema urbano. Quem era mais fanático era o Glauber.

Apesar de que naquela época nem ele radicalizava com o Roberto Farias...

O Glauber fazia o gênero baiano, mas sempre baiano internacional. Baiano sedutor.

É, o Glauber muito se valeu de um discurso tático, estratégico dependendo da situação, e até por isso eu tenho procurado priorizar as cartas entre vocês, porque não envolvem racionalizações. Inclusive quando eu converso, procuro resgatar qual era a percepção de vocês na época, para evitar as racionalizações.

É. Eu posso te dizer o seguinte: também o grupo do Cinema Novo, imediatamente, no Brasil, levava pau; primeiro, digamos, do establishment acadêmico – Pedro Lima, que era do INC, levávamos pau também dessa turma do Biáfara, do Khoury, aquele núcleo, digamos...

Do espólio da Vera Cruz?

Do espólio da Vera Cruz. Havia um clima...”O que que são esses meninos metidos aqui, deitando falação?”...

Eram bastante metidos. Vocês se tornaram cineastas e não tinham nenhum filme. Só havia o Arraial do Cabo.

É. Eu me lembro, e o Joaquim Pedro, dizendo: “Eu sou produtor”...E tinha produzido *Couro de gato*. E também brincando, hoje assim, éramos jovens, inteligentes, namoradores, metidos também. Esse clima anos 60, sabe que “sexo, política e cinema”,

como dizia Bernardo Bertolucci, tinha esse clima também. Mas tinha sobretudo também da gente querer se referenciar, não formatar um conteúdo para a Europa, mas ter como referência um diálogo paralelo – e eu acho que nós conseguimos – com o pensamento europeu. Eu era amigo do Adriano Apra, ...nós ficamos amigos dos jovens turcos dos *Cahiers du cinéma*, Jean-Luc Godard. Nós entramos para a patota jovem.

Mas tinha que ter uma estratégia de assimilação.

Tinha. Porque o Cinema Novo, é aquela coisa... Glauber dizia: “Cinema Novo é uma sociedade secreta feita de onze pessoas, mas que na verdade são sete. Mas é tão secreta que nem os sete sabem que participam dela.” Então o Cinema Novo tinha esse lado, havia uma vontade de poder. O que caracteriza politicamente o Cinema Novo, mais do que, digamos, suas opções ideológicas, era uma vontade de poder, uma vontade de intervenção no sistema de produção, em que os diretores viram produtores, viram distribuidores, na Difilm, e, depois, vão à Embrafilme.

Pois é. Como é que você define esse poder?

Olha, esse poder tinha várias vertentes.

Por favor, deixa-me fazer um parêntese, antes de 64, em mais de um documento seu, acho que foram cartas, você usa a expressão “golpe”. E ali, a leitura que eu fiz daqueles “golpes” propostos já é uma visão de médio e longo prazos para a ocupação de espaços institucionais. Seria isso?

Eu acho que a visão de golpe...O que é estranho é a vocação de estrategista. Com vinte e poucos anos de idade...

Aquela carta de 1960 é uma coisa maravilhosa do ponto de vista da lucidez...

Mas é uma coisa que o Glauber tinha também, essa visão.

Eu peguei um artigo do Glauber, na Bahia, de 1957, em que havia uma convergência muito grande entre as idéias de vocês. Só que o Glauber funcionava, digamos, como um articulador entre os realizadores, não um articulador político, o articulador político, ao meu ver, foi o Leon Hirszman...

É

...Mas nessa questão de vislumbrar a médio e longo prazo, e definir sistematicamente os tópicos a serem perseguidos, sem envolver necessariamente uma articulação pessoal direta, o estrategista, o ideólogo, era o Gustavo Dahl. Há uma diferença entre a prática de cada um.

Tem uma coisa. Talvez, em mim, a vocação cinematográfica fosse menor, ou menos inquietante, e a vocação política, de uma forma inconsciente, a vocação de quadro, ou de estrategista, tanto faz, fosse maior.

Talvez por causa desse tio, então?

Não, não. É, não. Eu acho que havia – se nós falamos em termos de vocação – havia um gosto pelo cinema. É como se fosse um gosto do cinema, e uma vocação política.

Seria um gosto mais teórico pelo cinema?

É. Eu comecei por ali, pela crítica...

Não sei se foi depois de O Bravo Guerreiro, não lembro porque eu li muita coisa escrita por vocês, que há uma carta também, que é uma espécie de desabafo seu, eu acho que para o Glauber, que é mais ou menos nessa linha; “o meu negócio não é esse...” O seu negócio seria algo mais de retaguarda.

É possível. Eu digo sempre que eu tinha uma grande vocação para secretário do grêmio. Lá no Colégio Paes Leme. E eu tinha, digamos assim, o Glauber tinha essa

vocação de agitação do movimento, e eu tinha a vocação de um organizador. Eu lembro que uma vez eu declarei isso, era o jornal *Crítica*, do Sebastião Neves, eu disse: “O Glauber é ligado a uma linha mais insurrecional, e eu sou ligado a uma linha mais organizacional.”. [...] Era como se fosse um mais trotskista, e o outro mais leninista. Então essa preocupação dos resultados políticos para o movimento, a preocupação com a Europa, com os festivais, era alguma forma de obter resultados políticos que fortalecessem o movimento e permitissem a chegada dele ao poder.

O que me chama à atenção é a precocidade disso, e com coerência, como falei do documento de 60. Aliás, em um dos textos você mesmo fala a seu respeito como “Enfant politique terrible”, algo assim. Enfim, de 65, eu li um artigo seu que a proposta, ali na Civilização Brasileira, é a Embrafilme.

“Cinema Novo e seu público”.

É a Embrafilme aquilo.

É.

Então, isso me surpreendeu sempre. Agora, a que você atribui, vamos falar, esse perfil de burocrata, burocrata no sentido weberiano?

Sei. Olha, quando eu era secretário do grêmio, que eu me ofereci, como eu redigia bem, eu pedi para ser secretário do grêmio, aos dezesseis anos. No Colégio Paes Leme. Aí, nessas coisas de representação de política estudantil secundarista, eu uma vez fui participar de uma reunião, representando o Grêmio Euclides da Cunha.

Que não tinha nenhuma feição ou facção ideológica?

Não. Aí eu me lembro dessa noite inesquecível, na qual tinha alguns representantes de grêmios, e aí eu comecei a falar – era meu *début* na política. Eu comecei a falar, a discutir, e aí vi que tinha um cara, um adversário, que discutia, que argumentava, mas que de alguma maneira absolutamente fictícia, desleal, torpe. E ao

longo das votações dessa noite, eu perdi sistematicamente. Aí eu saí com a sensação de que esse era um mundo que não era para mim. Ou para o meu nível de ingenuidade, ou de coerência...

Isso em que idade?

Isso com dezesseis anos de idade. Nessa época que eu estava começando a me interessar por cinema. Depois, quando eu conheci o Jadir, viver com o Jadir, passava as férias com ele, e tal, aí eu quis ser diplomata. E fiquei com essa dúvida, até com vinte anos. Mas eu comecei a me interessar por cinema.

Não chegou a se preparar para o Rio Branco?

Não. Por causa do Paulo Emílio. Aí um dia eu cheguei para o Paulo Emílio e coloquei a minha dúvida. “Paulo Emílio, eu não sei, eu estou dividido”. Então o Paulo Emílio: “Vou te dizer uma coisa, não me venha com a história do Vinícius de Moraes. Tive grandes amigos que eram talentosíssimos”... – se referiu ao Lauro Escorel.

O Escorel, eu não sabia...

O pai. Era da revista *Clima*.

Mas ele era do Itamaraty?

Ele era embaixador. E aí ele me disse: “O Lauro Escorel era no mínimo um crítico literário no nível do Antonio Candido, até, de repente, com uma certa imaginação; o Candido era mais temático, o Lauro era mais imaginativo. Depois que entrou para o Itamaraty, dez anos depois só estava falando em imposto, e isso e aquilo.” Então o Paulo Emílio me tirou do Itamaraty, me jogou na vida, e me convidou para trabalhar na Cinemateca para dar um mínimo de estabilidade. Meu tio Jadir, comunista, que se dispunha a financiar meus estudos, nesse momento disse: “Não, se for fazer, vai fazer uma coisa séria, não esse negócio de cinema.”. E aí eu voltei para minha mãe, grande guru também, e perguntei : “O que é que eu faço?” Ela olhou para mim e disse: “Gustavo, eu vou te dizer uma coisa, faz o que você tiver vontade. Não escolha. Não

tenha uma escolha racional, tenha uma escolha afetiva.” E aí eu me meti em cinema, mas me meti pela...comecei escrevendo. Depois fui estudar cinema, mas mesmo a minha aproximação com o cinema foi de documentários, ou de arte, ou históricos. E o primeiro filme, *O bravo guerreiro*, é a representação da política.

O Bravo guerreiro é de 68?

67, 68. Saiu em 68. É um filme que recria o mundo político para participar, é uma forma de participação, da política. Então é um discurso enorme do *Bravo guerreiro*. Nessa época, eu me interessei muito, gostava muito, de cinema político; [...] Rossi. Essa mistura de ficção com política, e o mundo da política, sabe, Bene Bocaiúva, jovem do PTB, Santiago Dantas, que eu via de longe, em Roma. Desde criança aquela coisa. Teve um tempo, no Brasil, que a política...As pessoas diziam: “Política, futebol e religião, não se discute.” A política era um fato da vida cotidiana, e tinha gente que gostava de política em si, não era de fato consciência política, era gostar de política.

Eu entendo isso. Eu venho de um Estado em que a política era o centro de tudo, o Rio Grande do Sul.

Aliás, é uma das coisas: em casa, Oswaldo Aranha, Getúlio, eram personagens da vida cotidiana. Eram da turma: meu avô era amigo de Oswaldo Aranha. Então, no Rio Grande, na Revolução de 30; até a preparação da Revolução de 30 estava tudo meio embolado; a Revolução de 30 arrebanhou... Então tinha isso. O clima da família era muito getulista, num certo sentido.

E como foi na época do JK? Chegou a refletir algo no seu comportamento?

Olha, a época do JK...JK não era um político; era um administrador. Naquela grande divisão política, dos que gostam de política, Tancredo Neves, Magalhães Pinto...JK era o último político; era um político, mas era um político administrador. Vê-se que a grande proposta política dele é a industrialização. Se você pensar bem, é no viés de gestão. Você pode dizer também o Getúlio, quando faz Volta Redonda. Mas eu diria que há uma diferença de tom. Juscelino não me passava um sentimento de que me liderava. Eu tinha uma cara muito PTB na minha cabeça. Eu gostava do Pasqualini, do

Fernando Ferrari, do Santiago Dantas, gostava dessa esquerda moderna. Uma centro-esquerda que era uma coisa original brasileira, na época. Do Juscelino o que eu gostava, todo mundo gostava, era o ambiente que o Juscelino criou. O Paulo Emílio dizia: “Vocês cresceram numa época excepcional.” Em 64, o Paulo Emílio dizia isso pra gente: “Vocês cresceram entre 45 e 64, que foi uma época excepcional, de continuidade democrática na vida brasileira. Vocês são privilegiados e não sabem.” Então, eu tinha...com Juscelino havia cumplicidade, mas não havia devoção. Agora, eu me lembro que eu me interessava por Jânio Quadros. Jânio Quadros, bem político, que combinava bem as duas coisas, política e administração. Embora não gostando das posições dele, mas ele era um político tão brilhante que eu tinha uma simpatia. Feito Antônio Carlos Magalhães, hoje: quem gosta de política tem veneração por Antônio Carlos Magalhães; não adianta, ele é um grande político. É a dimensão política que conta. E nesse sentido, se você quiser juntar com aquele papo do Cinema Novo, acho que em mim essa dimensão política sempre foi muito forte. E não era só dimensão ideológica; era dimensão existencial.

Agora aí tem também uma dimensão organizacional, no sentido weberiano, ou burocrática que é diferenciada também. Porque poderia ser um burocrata “bobo”, mas não, é um burocrata politizado, um burocrata estrategista.

Isso é muito engraçado. Isso aconteceu em 1974, 1975, quando eu me casei com a Ana Maria Magalhães, estava com um filho pequeno, ela imediatamente engravidou. E minha mãe e um meio-irmão meu vieram para o Rio de Janeiro. Então, eu, com trinta e poucos anos, que era um jovem solto na vida, com apartamento de fundos, de quarto-e-sala, na Vieira Souto, em Ipanema, me vêm uma mãe mais velha, um meio-irmão adolescente, uma mulher mãe-solteira e grávida. Então, bateu uma responsabilidade. Aí, eu digo: “Não”. E eu tinha lançado *Uirá*. E cada vez que você lança um filme, cai na real. Porque tem que recomeçar. Aí eu tinha que recomeçar a vida, ao mesmo tempo eu tinha dado uma ripongada legal; tinha que recomeçar a vida, tinha muita responsabilidade, não sabia por onde sair. E eu me lembro que eu dei uma entrevista. Procurei o Jean-Claude, que estava num daqueles jornais...*Opinião*. Ficamos muito amigos na época, e eu disse: “Jean-Claude, eu quero dar uma entrevista.” E eu dei uma entrevista sobre cinema brasileiro, e o Roberto Farias leu, e mandou me chamar, e me ofereceu um emprego na Embrafilme, na distribuição, para ajudar a lançar, digamos, filmes intelectuais. Porque, naquela época, eu tinha dito: “Todo filme tem seu público.”

Era uma forma do Roberto de tomar conta da distribuidora da Embrafilme. Ele me chamou, o Aureliano Machado?; eu que era crítico, diretor, intelecto, *Bravo Guerreiro* e *Uirá*, e nos jogou para fazer distribuição, que era uma coisa...

Depois deu aquela briga entre vocês...

Ah, é, depois, na distribuidora, isso...Mas nesse momento é que eu – me considerar, até hoje eu não me considero uma pessoa excepcionalmente prática; posso até ser pragmático, mas não prático...

Pois é...

[Risos] ...Aí, eu descobri um talento, que era um talento de gestor, que era uma coisa que eu não sabia que eu tinha. E nessa questão da gestão institucional, administração, se você quiser, mas na verdade a gestão institucional me fascinou, e me pareceu muito forte. E eu tive um sentimento: “Pô, tem muita gente fazendo cinema, e pouca gente fazendo gestão institucional”; e tem também a coisa do serviço público, que é um paraíso de intelectual de esquerda com vocação política frustrada. [Risos]

Pois bem, mas gerir uma instituição envolve introduzir, minimamente que seja, certos elementos de racionalidade, de percepção de mercado, etc. Houve muito conflito em certos aspectos de neutralização de certas tendências ideológicas, ou não? Você conseguiu contemporizar em que medida?

Ali, ao mesmo tempo que eu descobri a gestão institucional, eu descobri o mercado. Porque era uma atividade de mercado: o mercado cinematográfico. E onde eu forjei o slogan: “Mercado é cultura”. Que era o seguinte: o mercado é o *medium*, o mercado é uma mídia, era essa a visão de mercado, como *medium*, como rede. Quando eu digo “mercado é cultura”, foi a respeito do lançamento de *Xica da Silva*. Aí a distribuidora foi crescendo, virou uma coisa importante, a segunda do país, veio o Marco Aurélio Marcondes – que vinha do movimento cineclubista, que era comunista também.

Não sabia que ele era comunista.

Fortemente. E aí um jovem diretor intelectual, um ex-crítico e um ex-cineclubista, de repente, viraram, digamos, administrando uma distribuidora com fundos públicos e uma lógica privada, de chamar elementos das distribuidoras americanas, os melhores, fizeram um grande rebu no mercado.

As estrelas do capitalismo...

Governo Geisel: “Capitalismo de Estado”. E com um sucesso louco. Daí aquela coisa, no momento em que a gente lança *A Dama do Lotação* e aparece Sônia Braga, moreninha, brasileirinha, gostosa, fascinante, na capa de *Veja*. A gente disse: “Isso é uma ruptura de paradigma.” Essa coisa de, a cada dois meses, ter um sucesso brasileiro, e das pessoas irem ao cinema ver filme brasileiro como se fosse uma coisa normal...Essa coisa de romper com essa diferenciação do consumo, entre filme brasileiro e filme estrangeiro, era vivido como um ato político.

Eu queria voltar um pouco no tempo, porque, embora isso me interesse, estou concentrando-me até 74. Eu queria voltar à questão da internacionalização. Como foi a relação com o Itamaraty? Eu percebo, em algumas ocasiões, uma relação de “amor e ódio”.

Você está falando de mim ou do movimento?

Do movimento como um todo.

Um ponto interessante. Se eu entendi a pergunta, vou começar a descrever. O Mário Carneiro, fotógrafo, era filho do Paulo Carneiro, Embaixador na Unesco. Não era o Itamaraty, mas era a diplomacia.

Como era com Carlos Perez? Porque ora se falava bem, ora se falava mal dele.

Carlos Perez era do núcleo inicial do Cinema Novo, mas abandonou para entrar no Itamaraty.

Mas ele era considerado um contato importante.

Ele era um desertor, mas um contato importante. E tem o Arnaldo Carrilho, que era muito amigo de David Neves. E David Neves “costurava”... David Neves era um “oficial de ligação”. Ele gostava de fazer isso. Havia também Eduardo Escorel, que o pai era do Itamaraty, e era uma figura importante no Itamaraty. Então dentro do Cinema Novo, você pode até ampliar um pouquinho mais, e colocar o Dr. Rodrigo Mello Franco e Joaquim Pedro de Andrade, que o patrimônio era a elite da intelectualidade brasileira; o patrimônio era o Dr. Lúcio [Costa], Carlos Drummond de Andrade.

E tinha um clã deles, dos Mello Franco, no Itamaraty.

Tinha também. Afonso Arinos...A família Mello Franco... Afonso Arinos, que foi Ministro de Relações Exteriores, era irmão... Tem também D. Maria do Carmo Mello Franco. O vínculo de Joaquim Pedro com a família Mello Franco também dava para o Joaquim uma circulação ali pelo Itamaraty.

Pelo que eu sei, o Joaquim, por intermédio do Prof. Rodrigo, que indicou o David Neves para a direção do Departamento de Cinema do Itamaraty.

Também. E além disso tinha o Carrilho.

Como é que surgiu o Carrilho?

O Carrilho era um diplomata.

Já era diplomata?

3º Secretário. E estava por lá.

Então ele entrou depois da década de 60?

Não. Ele estava no meio, antes, logo no início. Ele reapareceu quarenta anos depois. O David, no Itamaraty, conheceu o Carrilho e ficaram amigos. Então, e aí,

aquela coisa, o Sucksdorf. Agora, o “núcleo Itamaraty” era Joaquim Pedro, Eduardo Escorel, David Neves.

Essas bolsas que vocês receberam, nenhuma delas tinha o apoio do Itamaraty?

Não. A minha era da Itália. A minha bolsa era italiana, a do Paulo César era italiana. Eram bolsas cavadas junto à Europa. Do Itamaraty, nós recebíamos um auxíliozinho para estudante, de 100 dólares por mês. Agora era, ao mesmo tempo, essa coisa, também muito anos 60: a gente estava em Roma, e se dava com o Hugo Gouthier, que era o Embaixador. As moças às vezes também ajudavam, a Regina Roseburgo. Mas a gente também freqüentava a casa de Murilo Mendes. Hoje parece de um romantismo exacerbado. Havia, sabe, “jovens brasileiros no exterior”; desde que inteligentes, brilhantes, tinham um acesso à elite intelectual...

Mas tinham as pontes também.

Tinham as pontes também. Com Murilo Mendes era o Sandro Franchina, que era filho de um grande escultor [Nino Franchina]. Sempre tinham as pontes. Agora, se você não tem receptividade, não há. Se você é um bolha, não tem. A casa do Murilo Mendes, se você fosse um chato, você não freqüentava.

Então você diria que a percepção do Itamaraty, enquanto instituição, da importância do que estava acontecendo, foi só depois dos primeiros resultados de festivais?

Mais ou menos, no início. Se você ver, o Sucksdorf entra...são os primeiros documentários. Eu cheguei da Europa em 64, e tinha armado já com o Carrilho e com o David e com o Patrimônio um documentário para eu fazer, que era *A indústria do ouro*. E também eu fui montar *Integração racial*, do Paulo César, que era um documentário produzido pelo Itamaraty. Essa coisa de clã, sim, funcionava. Nós todos éramos responsáveis uns pelos outros. È de chorar, quando você pensa... era uma fraternidade, era um partido, uma seita secreta, e uma fraternidade.

Essa articulação foi importante para a competência técnica, porque vocês eram teóricos sem competência técnica nenhuma. O próprio Itamaraty tinha um Nagra – acho que ele o adquiriu em 59...

E uma moviola.

...e ninguém sabia usar. Foi depois que o Sucksdorf veio, em 62...

Mas tinha o Luiz Carlos Saldanha, que aprendeu a usar, sozinho. Tinha também a criatividade brasileira.

E mais o Nelson Pereira.

O Nelson não é um diretor tecnicista. Eu, por exemplo, vinha do Centro, e o Paulo César, mas quem me ensinava a mexer na moviola horizontal era o Eduardo Escorel, que era meu assistente de montagem. Os fotógrafos do Cinema Novo: Mário Carneiro nunca estudou fotografia, Fernando Duarte nunca estudou fotografia, Affonso Beato estudava Belas Artes. Não tinha preparação técnica, mas havia preocupação, havia uma vontade. Glauber um pouco menos, gostava de uma sujeirada. Mas Joaquim, não. Joaquim era um formalista. Havia os formalistas.

Do internacional, então, posso concluir que contaram mais as pessoas do que a instituição em si.

Esse contato foi passando para o Itamaraty uma certa importância. Na verdade, a visão estratégica, quando você diz “vir da Europa para o Brasil”, todos sabem que o Brasil era um país intelectualmente colonizado, e que um mínimo de reconhecimento da Europa tinha uma repercussão, no Brasil, enorme. E como também a gente falava línguas, gostava e entendia de cinema, muito...(Essa história dos *Cahiers du cinéma*, a gente chegava na Europa, a gente arrasava), a gente gostava de cinema americano, e de cinema italiano também. A gente não tinha um preconceito ideológico...a gente era, digamos, comprometidos ideologicamente, sem preconceito ideológico. Isso fundia um pouco a cabeça dos europeus. Eles diziam: “Mas como, vocês são de esquerda,

acreditam em La Cuba, em psicanálise, como é que vocês conseguem essa história toda?” É só não excluir.

Cacá que fala uma frase do Mário Faustino, que eu não lembro bem agora, mas que ela coisa: tem que ser engajado, mas sem ser do Partido...

E tinha um negócio comportamental, do cabelo, das roupas, das namoradas. Houve um certo acolhimento no meio festival, jovem crítica européia. A gente trouxe a Europa pra cá e levou o Brasil pra lá, mesmo, sem modestamente.

Agora voltando um pouco para as articulações internas aqui no Brasil. Você fez parte daquele entrismo no SNIC, não?

Não.

Que fez parte o Farias, o Nelson Pereira...

Não, não. Eu estava do lado. Isso é a pequena história. O Roberto Farias, além de grande empresário, se dispôs a ocupar o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica.

A impressão que eu tenho é que, depois que o Fenelon saiu, que era aguerrido, etc., e que entrou o Mário Sembra, não é?

E depois o José Alvarenga.

O SNIC ficou esvaziado.

O Alvarenga vendia, para o exibidor, um atestado dizendo que não havia filmes disponíveis, brasileiros, para cumprir com a cota de tela.

Os documentos que eu li eram deploráveis.

Aí, depois, entrou o Ronaldo Lupo, com o golpe de Estado, ex-chanchadeiro.

Foi o Ronaldo Lupo que convidou o Farias e o Nelson Pereira.

Aí os trouxe. Daí o Roberto Farias virou presidente do Sindicato, começou a agitação, e aí há um acaso, um desses acasos maravilhosos da história. Havia uma personagem, uma mulher, chamada Regina Roseburgo, que namorava Glauber, namorava...

Namorava todos. Eu li as cartas.

O Nelson convidou...ela casou com o Gérard Léclery. Houve um momento, o Reis Velloso. A Regina aproximou Nelson Pereira de João Paulo dos Reis Velloso, ministro do governo Geisel. E o Nelson aproximou o Reis Velloso disso que você chamou de entrismo, da ligação Roberto Farias-Luiz Carlos Barreto. Luiz Carlos Barreto é um dos co-produtores de Assalto ao trem pagador, ligado também ao grupo do Banco Nacional de Minas Gerais, do Armando Nogueira, que financiou...

Então a Regina também...Eu sabia da relação do Nelson Pereira com o Reis Veloso, mas eu não sabia que tinha a costura dela. Eu não consigo entender, quer dizer, eu consigo entender...

Apaga o gravador.

Que entre lá Reis Veloso e o entrismo do SNIC...

O entrismo do SNIC vem antes.

Então, o entrismo do SNIC vem lá do início da década de 60, a história com o Reis Velloso é do final da década de 60, só que entre uma coisa e outra tem a estratégia da Difilm. Eu não me lembro agora, você estava nessa?

Não, eu estava de fora.

Estava então meio quieto.

É que também eu não havia feito filme.

E teve a questão da doença.

Teve. Mas o câncer foi rápido. Foi um susto, mas não impediu nada. O que impediu é que eu não havia feito filme. Não tinha poder nenhum. A Difilm, na verdade, era, digamos, uma associação em que entrava Roberto Farias com os Roberto Carlos..., Luiz Carlos Barreto com os Vidas secas e Matraga, Glauber, daí, não sei, o Jarbas Barbosa, havia um grupo, o Leon também, Cacá também. Aí, digamos, no mundo do fazer cinema, eu ainda não tinha uma função, digamos, protagonística. E mesmo quando eu fui fazer O Bravo Guerreiro, que também foi feito na Difilm, mas, eu estou dizendo, a minha...Na Difilm, eu trabalhei um pouco, e tal, e...

Quem mandava mesmo era o Farias, os dois irmãos Farias, e o Barreto?

Os Farias e o Barreto.

Só eles tinham o direito de assinar o cheque.

É. E eu talvez fosse muito intelectual, muito de esquerda, e sem ter o poder do filme para poder participar. Minha intromissão no quadro se dá a partir do convite do Roberto Farias pra entrar na Embrafilme.

Agora a única tática para essa entrada na Embrafilme foi a da entrevista?

Foi.

Não houve nenhum tipo de articulação?

Não. Foi um convite do Roberto. E quando eu dei a entrevista eu não sabia o que eu iria fazer. Entendeu? “Estou me relançando”. Foi um recado. Portanto, foi um convite do Roberto.

O Uirá é de que ano mesmo?

É de 72. Aliás, é engraçado isso, do Roberto, porque agora, depois de um evento em Brasília, do Festival de Brasília, com tema de “Estado e mercado”, surgiu a idéia de fazer um congresso de cinema em Porto Alegre, tal e tal, então chamam o Roberto. E o Roberto me chama para ser secretário-executivo. Aí o Roberto tem que sair, e eu sou promovido à presidência desse congresso, que gerou o Gedic, e o Gedic gerou a Ancine.

Isso eu acompanhei porque eu fui da APTC do Rio Grande do Sul.

Então, de novo. Eu entrei duas vezes pela mão do Roberto.

A percepção que eu tenho é que, desde o “episódio Embrafilme”, a relação de vocês dois ficou meio estremecida.

E eu também não era um amigo do Roberto. Os meus amigos próximos, Glauber, Paulo César, eram uma turma um pouco mais “radical”, do ponto de vista artístico. Roberto e Barreto eram os “industrialistas”, digamos assim. Eu até posso ter um discurso industrialista, mas os filmes são sempre profundamente autorais. Mesmo que fossem industrialistas, na hora de fazer...

Sim, mas até que ponto aquele discurso que vocês começaram a implementar lá por meados da década de 60, aos poucos, primeiro o do “didatismo”...

Isso é Trigueirinho Neto.

...O “didatismo” virou “comunicação com o público”; às vezes era “didatismo”, às vezes era “pedagogia”. E daí, de “comunicação”, virou “mercado”. Até que ponto, antes da Embrafilme, já não havia uma perspectiva de mercado?

Acontece o seguinte: o negócio de didatismo tem muito de Trigueirinho Neto (Foi a primeira pessoa que falou de Brecht. Ele e o Martins Gonçalves, que falou de Brecht naquela época no Brasil). E falava com o Glauber, por um lado, e falava comigo. A segunda parte de *Deus e o Diabo* era puro Brecht. Mas também, num certo sentido, a trilogia política, *Desafio*, *Terra em transe*, *O Bravo guerreiro*, são filmes que caracterizam um impasse. São feitos por volta de 68, em plena revolução.

Entre o golpe e o AI-5.

É. Aí, num certo sentido, a crise de consciência do intelectual de esquerda deixa de ser matéria de ficção. O real dispensa.

Gostaria que você falasse um pouquinho sobre isso, a sua relação com o regime, a partir de 64.

Ah, isso tem um momento, vou te contar, tem um momento muito interessante, que é um encontro com o Glauber, em Roma. Eu tinha tido alguns contatos eventuais com a Dissidência, a DI, do movimento estudantil, e fazia aquelas coisas que na época era o mínimo, ceder a casa, então se arriscava...

Falou em DI. Você não tinha nenhum contato com a AP?

Não.

Nem com as articulações entre católicos e comunistas?

Não. Sempre fui apartidário.

Nenhum tipo de engajamento?

Desde aquela história do colégio, que pensei “não dá pra mim”, de um lado, por anarquismo, por outro...

Mas anos, mais adiante, funcionou, não é?

Mesmo assim, eu nunca consegui me vincular a nenhum partido.

Então como é que foi a aproximação à DI?

Foi por razões particulares. Eu conheci, eu fui apresentado...o Rio de Janeiro, também, aquela praia ali, todo mundo se via na praia...Eu conheci o Paulo [Stewart Edgard Angel Jones], o filho da Zuzu Angel.

Aquele...

É. E também tinha uma coisa, que no início de 68, no movimento estudantil... quando teve o movimento estudantil, o cinema participava, eu ia nas assembléias, como sempre eu ficava contra o pessoal do Partido Comunista, e eu me sentia sempre do lado dos estudantes; os estudantes queriam uma manifestação na rua, e o Partido Comunista queria uma demonstração de celebridades na frente do Palácio Guanabara. Mas também tinha um pouco daquela coisa de contatos na Europa, com aquela coisa de “cinema-militante”.

Por aí parece uma clivagem entre estudantes e Partido. Mas os estudantes, nessa época, estão sendo liderados pela AP. Era o Arantes que estava na UNE.

Lá. Mas aqui era a DI, era o Vladimir Palmeira. E, em relação ao Partido Comunista, eu sempre estava ou à esquerda, ou então estava à direita. Aquele núcleo prestista...A gente tem um movimento pendular ideológico, que a gente ora pende para a extrema-esquerda, depois corrige, indo para a direita, depois o centro, esse movimento assim andava. Então a minha proximidade com a política e com a clandestinidade, por eu gostar de política, eu também nunca me neguei essa possibilidade. Quando eu conheci o Paulo, o Paulo sentiu...[interrupção] Eu sempre tive uma vontade de proximidade com a política. O artigo “Cinema Novo e seu público” foi um ensaio escrito para Augusto Frederico Schmidt.

Que era diplomata também.

E empresário, que conheci na casa do Wallinho Simonsen, com Negrão de Lima. Chamou Paulo César, Paulo César chamou Glauber, e aí eu tive que preparar um estudo. Aí eles me chamaram, “Gustavo, escreve você”. Eu organizava as idéias.

Então aquele é uma espécie de artigo encomendado?

Era um estudo, digamos, preparatório, porque o Schmidt queria se envolver, fazer a indústria do cinema no Brasil. Era um estudo para a implantação da indústria do cinema no Brasil.

E muito lúcido também.

É, era engraçado. Porque o Schmidt era empresário disso, isso, aquilo. Então, toda vez que havia uma oportunidade de aproximação da política, eu gostava, eu me engajava.

Esse gostar o que é? Entra o lado familiar, getulista? Aliás, não tinha nenhum componente religioso na família?

Não. A família era mística, mas não era religiosa. A família estava mais para o ocultismo, espiritismo, do que para esse lado religioso.

Então a sua relação era na DI...

Na DI e, digamos, nessas proximidades. Meu sentimento era o seguinte: “Pôxa, finalmente tem alguém disposto a fazer correr sangue. Revolução política, não é esse acochamboamento permanente do Partido Comunista Brasileiro”. Era o meu sentimento na época. Aí entrei. Você ter uma casa, você estava arriscando muito. E era uma coisa mais ou menos sistemática. Depois me chamaram para aprender a atirar, e aí eu digo: “Não!”.

Então houve uma inserção?

Houve, razoável. Havia um envolvimento gradual, através do Paulo...

Paulo Saraceni?

Não, Paulo Stewart. Através dele, o envolvimento aumentava, o movimento foi aumentando.

Mas isso deu no que em termos de organização? Qual era a organização?

Acho que depois no MR-8. Virou MR-8. Mas, isso é muito engraçado, eu estava com Glauber, em Roma, no dia que morreu o Lamarca. E o Glauber ficou muito impressionado quando Lamarca morreu, no Raso da Catarina: Glauber disse: “Morreu como cangaceiro.” E eu naquele momento disse: “Glauber, acabou.” Quando tropas soviéticas metralharam operários berlinenses em 1953, eu fiquei meio desconfiado. Quando invadiram a Hungria, em 1956 – já havia tido a desestalinização –, eu disse: “Ah, realmente não dá pé.” Quando mataram o Lamarca, durante a guerrilha, eu já tinha dito: “Pô, vamos acabar com essa palhaçada de dizer que o povo está sustentando. Não, o povo está denunciando.” Havia uma contradição ideológica ali, que, exatamente, a

não-filiação partidária até me deu uma grande liberdade ideológica. Dizia: “Palhaçada, dizer que o povo está do nosso lado.” Aí nesse momento eu tive um clique: “Tudo bem, agora o campo da política são os militares.”

Esse clique foi já em 64?

Não. Esse clique foi quando morreu o Lamarca, lá por 70. Eu estava finalizando o *Uirá*, em Roma; 71, por aí. Aí eu me lembro, depois, olha só o personagem que volta: Glauber em Paris, há um desastre de avião em que morre Regina Roseburgo. E o Glauber me chama: “Gustavo, vem pra cá que eu estou precisando de um amigo.” E aí eu saí de Roma e fui para Paris, e agente teve uma semana maravilhosa. E nessa semana, a gente começou a discutir, discutir ideologicamente, e discutir essa questão dos militares. E eu dizia: “Glauber, não há outro elemento, agora...”.

O que era aquela fixação do Glauber com relação ao Albuquerque Lima? Daí ele começou a resgatar os heróis latino-americanos, o Alvarado etc.

Daí eu vou te dizer, é o seguinte: a partir daí, a gente discutiu o negócio dos militares. Mas discutimos daquele jeito, o Glauber: “Bah, será que esses caras estão do lado do povo?” Eu digo: “Glauber, não há outro espaço político. Há o espaço político dentro do regime.”

Uma visão bem pragmática, não é?

É. E esse negócio ficou dentro da cabeça de Glauber. É o que estou dizendo: há um impasse; no impasse ideológico, a idéia do entrismo no regime militar resolvia a falência da guerrilha. A partir daí, Glauber, que tinha tido raízes, digamos, proximidades integralistas na adolescência, através de um professor, digamos, entrou num caminho meio nasserista. O que começou em uma discussão entre nós, virou uma opção ideológica forte dele, e minha também, no sentido de que...Eu entrei na Embrafilme, no governo Geisel...Há uma piada do Golbery fantástica, isso foi o Élio Gaspari que me contou, sobre a turma, – já estava lá o Roberto Farias, o Zelito Viana – dizendo: “Esses rapazes do Cinema Novo são todos integralistas e não sabem...” “Os textos que eles mandam pra cá só falam de Brasil Grande...”. Entende? É finíssima essa

observação. E o Glauber, quando veio o pau da esquerda, quando o Glauber disse que o Golbery é o gênio da raça, e levou um pau da esquerda, ele diz: “Bah, eu estou desembarcando do lado de lá da fronteira inimiga, estou ampliando o espaço da esquerda, e esses babacas vêm dizer que eu virei de direita, que eu aderi.” Então, a idéia nossa, inclusive do núcleo da distribuidora, o Marco Aurélio Marcondes, da raiz nacionalista, porque não é com o regime, é com o governo Geisel.

Porque tanto os pertencentes ao espectro político de esquerda como o de direita reivindicavam o nacionalismo.

Os herdeiros do modernismo que o Cinema Novo se considera, herdeiros do modernismo e do movimento dos escritores nordestinos, digo, a componente nacionalista do Cinema Novo, e na esquerda, era forte. Então há uma confluência. Nisso mistura Reis Veloso, com o acesso aí, e termina criando um caldo de cultura no qual tudo se explica, com a falência da guerrilha, porque quando a guerrilha acaba, entra a época do desbunde.

E a própria complexidade do mercado, que já não permitia tanto experimentalismo e filmes artesanais?

Também. Aí os filmes passam a ser feitos em cores. E aí você sai do modelo, digamos, da Nouvelle Vague para o que eu chamo de “cinema nacional-popular”: Como era gostoso meu francês, filmes em cores, mais abertos, mais espetaculares. Xica da Silva...

Você deu um sentido novo, agora, para o nacional-popular.

Não, o Cacá sabe disso. É o que o Cacá chama de “a revolução dentro do Cinema Novo”. O Cinema Novo se renova e num certo sentido reconhece o seu impasse de comunicação com o público. E se você relacionar o impasse de comunicação com o público, com o impasse da guerrilha, que é também um impasse de comunicação com o público, você vê, que ele deriva para uma abertura, digamos, para o regime militar, e uma abertura para o cinema nacional-popular, entre a Difilm e a Embrafilme, que é praticamente uma mesma distribuidora, o núcleo, se percebe uma passagem ideológica:

você sai, e aí isso é uma coisa original, porque você sai da visão autoral, Nouvelle Vague, para alguma coisa que, num certo sentido, você pode relacionar com os americanos, Spielberg, Coppola, os caras que reciclam o cinema americano...

Numa visão de mercado, industrial.

É. *Macunaíma*. Era um cinema industrial, mas um cinema industrial de qualidade.

Também tem um aspecto que a fase autoral capitalizou simbolicamente seus protagonistas para terem inclusive legitimidade junto a Embrafilme.

Também.

Porque se percebe ali uma ascendência direta do grupo Cinema Novo, quanto às produções, quer dizer que essa fase autoral capitalizou simbolicamente.

O fantástico do Cinema Novo é que ele formulava e operava. Formulava, operava politicamente, e operava artisticamente. Então a sinergia dessas três coisas, havia como uma interpenetração, o poder se dava em várias camadas, Paulo César, Joaquim Pedro, o poder se conquista na tela, nada te dá mais poder que um filme de sucesso. *Macunaíma*. Você entende? Hoje *Carandiru*, *Cidade de Deus*, filmes que entram dentro da sociedade, eles têm uma forma de poder que vem da comunicação. Dentro de uma ótica política, não estou querendo dizer numa ótica artística ou de mercado, aumenta o teu espaço social.

Claro, a presença e a percepção do cinema brasileiro dentro do mercado cinematográfico brasileiro como um todo.

Entende? O público clássico do Cinema Novo, dos filmes autorais, eram uns 100 mil estudantes no Rio de Janeiro. Era o pessoal da UNE. Quando você sai para os filmes coloridos, você amplia. Há uma vantagem. Porque a coisa maravilhosa, nisso que você está falando, de autoridade, é também autoridade de ter corrido risco. De pagar pra ver.

De ter feito filmes radicalmente autorais. “Fiz, acreditei, e agora quero fazer outra coisa.”

Até porque não podia mais fazer aquilo, não podia mais “quebrar a cara”. Talvez o Glauber tenha sido aquele que mais levou adiante, e “quebrou a cara”.

Quebrou. E a realidade tinha despojado de sentido. Não adiantava continuar a fingir. Isso tinha.

Ainda sobre o regime, você não chegou a sofrer constrangimento físico ou moral pelo regime?

Não. Nunca me descobriram. E eu também, como a minha participação era discreta... Esse contato com a clandestinidade não era orgânico, tendia a ficar orgânico mas não era orgânico, e eu sempre fui muito discreto em relação a isso. De maneira que, quando fui trabalhar na Embrafilme, que tinha um SNI lá dentro, e nada...

No período do AI-5 você estava no Brasil?

Estava. Estava levando *O Bravo guerreiro* para a censura. Márcio Moreira Alves, eu me lembro dessa época. Muito antes pelo contrário, nessa época, o clima era de “os rapazes do Cinema Novo passaram para a direita, aderiram ao regime”. Aí, na Europa, então, grande escândalo. E os argentinos também, Fernando Solanas, “filhotes da ditadura”.

ANEXOS

Mapa do bairro de Botafogo como espaço de interação cinemanovista



- 1 – Rua da Matriz (Residências de Carlos Diegues e de David Neves)
- 2 – Rua das Palmeiras (Residência de Glauber Rocha)
- 3 – Rua São Clemente (Colégio jesuíta Santo Inácio, em que estudou Carlos Diegues)
- 4 – Rua Álvaro Ramos (Laboratório da Líder Cinematográfica e o bar em frente a ele)

Glauber Rocha discursa enquanto presidente do CEPA.



CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1614

(Trechos da exposição de motivos ao PNC).

04.

A orientação do Ministério da Educação e Cultura ao propor a Política Nacional Integrada da Cultura, não é considerar a cultura em abstrato, mas, sim, a cultura brasileira. Essa orientação levou em conta uma dupla dimensão: a regional e a nacional. O contacto intercultural é indispensável, mas a preservação do especificamente regional precisa ser garantida.

Por outro lado, uma política da cultura, nas condições do nosso tempo e da nossa sociedade, justifica-se pela necessidade de revigorar a própria criação cultural. A sobrevivência de uma nação tem seu lastro na continuidade cultural de seu povo. compreendendo a sua capacidade de integrar e absorver, com coerência interna, suas próprias alterações. A cultura, com tal sentido e alcance, é o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade.

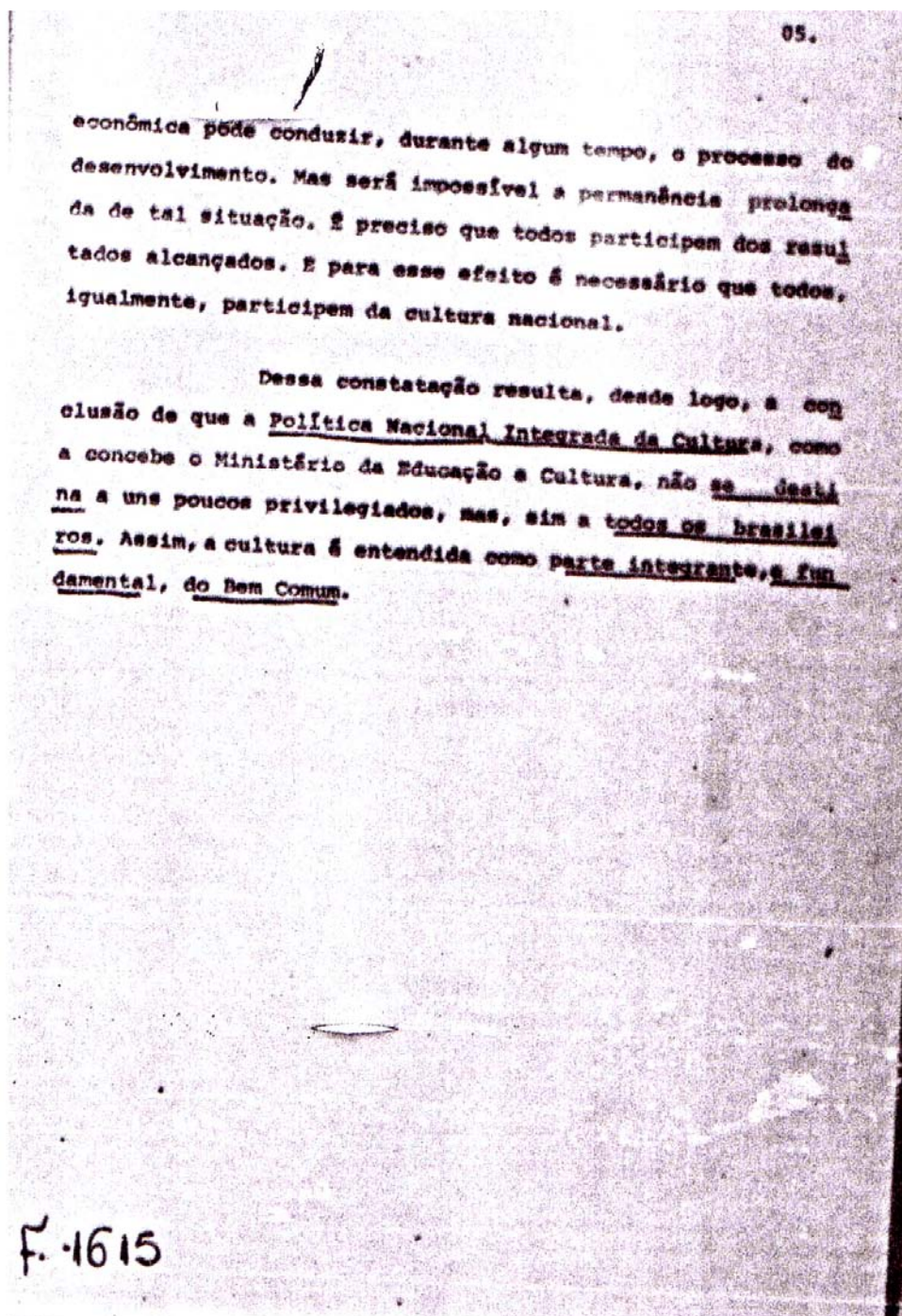
O atual estágio do desenvolvimento brasileiro, não pode dispensar a fixação de objetivos culturais bem delineados. O desenvolvimento não é um fato de natureza puramente econômica. Ao contrário, possui uma dimensão cultural que, não respeitada, compromete o conjunto. A plenitude do desenvolvimento só é atingida com a elevação da qualidade dos agentes do processo, que são também os destinatários dos seus frutos.

Uma pequena elite intelectual, política e

F: 1614

CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1615

(Trechos da exposição de motivos ao PNC).



CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1618

(Trechos da exposição de motivos ao PNC).

da criação. A distinção, portanto, entre política e cultura é puramente dialética, cada termo devendo ser definido em função do outro.

Uma política de cultura, ou seja, uma política empreendida em servir à cultura, deve levar em consideração a ética do humanismo e o respeito à espontaneidade da criação popular. Justifica-se, assim, uma política da cultura como um conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a própria criação cultural, reduzida, distorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados pelos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial.

A política da cultura tem como objetivo estabelecer um equilíbrio entre o valor econômico e o valor social através do eixo cultural. Portanto, como já foi dito, cultura é o modo de existência de uma sociedade. Cultura não é luxo, logo não pode ser classificada como não-rentável e não-utilitária.

O consumo de massa imposto pelo atual período industrial é quantitativo, a cultura é qualitativa. No entanto, o consumo quantitativo absorve o tempo de tal forma que impede e impossibilita o consumo qualitativo, pelo

F. 1618

Uma carta para o Ministro Passarinho. *O Pasquim*, nº 32, janeiro 1970, p. 19

GLAUBER ROCHA

Uma carta para o

Ministro Passarinho



ROMA — Ministro Passarinho: Sou oposição e composição não quero nem com Deus. Mas acontece que sou cineasta e os destinos do cinema no Brasil são regidos pelo Instituto Nacional de Cinema. Tenho uma folha de serviços prestados ao cinema brasileiro e ao cinema do chamado terceiro mundo. Acho que tenho o direito de opinar sobre a controversa problemática da sucessão na diretoria do INC. Pra começo de conversa, sou contra o INC porque acho que qualquer atividade cultural que se preze não deve ser estatal. Mesmo se o artista é financiado pelo Estado, só tem graça se ele criticar o Estado. Dai ser impossível pra mim conciliar com o INC que deseja direta ou indiretamente financiar, proteger e premiar aqueles filmes que possam direta ou indiretamente interessar ao Estado. Como o Sr. pode ver, fica tudo no direito entre o indireto e o cineasta se vê sempre instrumentalizado pelos críticos e funcionários que não arriscam o peçoço pra fazer filme, mas que depois aproveitam a cama feita, etc., etc...

Ou eu queria dizer, sem muita confusão, Sr. Ministro: o INC deve ser apenas um órgão administrativo econômico do cinema brasileiro. Mas aí entra um problema grave que mexe nos calos do meu simpático amigo H. Stone, representante da Mornings Pictures no Brasil: pra funcionar como ÓRGÃO ADMINISTRATIVO o INC precisa entrar de sola no monopólio que o cinema americano faz do nosso mercado, exercendo controle total e absoluto sobre as distribuidoras, exibidoras, datas, preços, publicidade — sem falar naqueles críticos que falam mal de filme nacional e falam bem de filme americano pra ganhar usque em dia de Natal, receber fotografia colorida de artistas e outras compensações mesquinhas... Ora, Sr. Ministro, a maioria dos candidatos à sucessão no INC é gente que fala e escreve inglês, é gente que ainda acha que cinema nasce do puro talento poético sem saber que para o florir dos puros talentos poéticos é preciso haver AUTOGESTÃO de produção e de mercado. Eu me explico, Sr. Ministro: o INC não deve ser dirigido nem por crítico nem por produtor

de cinema. O INC deve ser dirigido por um ECONOMISTA que entenda o seguinte:

A) O Mercado Interno de Cinema no Brasil é um dos maiores do mundo e está em expansão, ao contrário de outros.

B) O Brasil é o MAIOR EXPORTADOR DE FILMES do chamado terceiro mundo para Europa e Estados Unidos e no ano passado o Brasil exportou mais filmes para a França e Alemanha do que TODOS os países socialistas. Tais filmes exportados são aqueles discriminadamente chamados filmes do CINEMA NOVO e em tais exportações não houve a menor ajuda seja do INC seja do ITAMARATI. Tudo se deve à capacidade de promoção de um cearense chamado Luiz Carlos Barreto e de um francês bigodudo chamado Claude Antoine. E ao valor dos filmes que, apesar de pichados pela maioria da intelectualidade local, fascinam os europeus e americanos; talvez estes estejam por dentro, talvez estejam por fora, mas o fato é que pagam em dólar, cada vez melhor.

C) O Brasil tem o menor custo operacional de cinema no mundo. Logo, dispondo de um mercado interno em expansão, e tendo um **inacreditável mas real lançamento no mercado internacional**, tem, **ESTÁ NA CARA**, condições de montar uma indústria cinematográfica de vanguarda.

D) Mas este mesmo economista deve entender que **INDUSTRIA DE CINEMA** não é mais o modelo da **INDUSTRIA TRADICIONAL** de Hollywood que, por sinal, está fechando as portas.

Hollywood agora descentraliza a produção e unifica a distribuição. O funcionamento ideal da indústria cinematográfica moderna é a democratização do investimento e a estatização do mercado. A medida é unitária na Europa desde os países socialistas até os países capitalistas, ou seja: nada de Empresa Produtora. Deve ter crédito pessoal aos produtores, pra eles fazerem o filme que quiserem. Agora,

a **DISTRIBUIÇÃO** deve ser do ESTADO ou controlada pelo Estado, se o Estado for nacionalista. Ai, como diria o pessoal pra frente, é ferro no concorrente estrangeiro. Agora, pra EXPORTAR não deve haver organismo estatal porque os distribuidores europeus e americanos não gostam de negociar com o Estado. Exportadora Estatal de filmes só funciona com país socialista. Nem a CIMEX (Mexicana) nem a SOVEXPORTFILM (Russa) conseguem vender filmes APESAR DOS LUXUOSOS ESCRITÓRIOS E DOS CRÍTICOS NOMEADOS PARA VENDER. Fora da estrutura americana, que domina 70% dos mercados mundiais, o que VENDE FILME É O FILME MESMO, e neste processo é o valor artístico de um filme que determina seu valor comercial. O mecanismo é monótono mas é o único que existe e funciona assim: o produtor de qualquer país manda o filme num Festival como CANNES, BERLIM, VENEZA. Se o filme estoura na crítica vale X, se estoura no público e não na crítica vale X, se estoura na crítica e no público vale dois XX.

E) Este economista que deve ser nomeado para o INC deve ainda saber que na várias raças no cinema: há os críticos que odeiam o cinema porque são cineastas frustrados, há os críticos que adoram o cinema e que dão a vida pra ver o cinema nacional ir pra frente, há os produtores que fazem filmes por interesse cultural e industrial, há os produtores que fazem filmes apenas pra ganhar dinheiro sem nenhuma visão industrial ou cultural, há os diretores intelectuais que se interessam em fazer do cinema uma Arte capaz até de agradar ao Paulo Francis, há os diretores que servem aos produtores comerciais pensando apenas em filmar mulher nua pra ganhar dinheiro, etc. e etc. Num país louco como o Brasil é preciso distinguir e equilibrar todos os fatores CIENTIFICAMENTE. Em cinema não tem vez pra chamada raça DIONISIACA. Logo, nem crítico, nem diretor nem produtor pode dirigir o INC. Tem que ser economista. Mas tem que ser economista OTIMISTA. LÚCIDO, NACIONALISTA e com uma visão cultural internacional das contradições cinematográficas...



Pessoalmente, Sr. Ministro, eu dei doze anos de vida pra colaborar no desenvolvimento do cinema nacional. Não dá mais pé ter a vida regida por um INC que oscila entre a perseguição e o paternalismo. Os favores do INC têm o mesmo valor negativo de suas perseguições porque nem uma coisa nem outra são baseadas em CRITÉRIOS OBJETIVOS.

O INC não vira órgão administrativo sem se meter na liberdade de expressão do cinema, a metade dos diretores brasileiros de qualidade vai trabalhar pelo mundo a fora, outra metade vai se marginalizar e nosso público ficará entregue aos filmes americanos que, no meu entender, colonizam cultural e politicamente o povo, além de explorar economicamente nosso sagrado mercado. Tem crítico e intelectual que acha que filme bom é mesmo filme americano e europeu. Opinião pessoal não tem vez neste caso. O filme brasileiro bom ou ruim, deve ser dono de pelo menos 50% do seu mercado Quem não enxergar isto é cego ou idiota.

Sr. Ministro: seja o Brasil socialista, democrático ou fascista o fato é que o Brasil precisa de ter seu cinema. A economia do cinema na Rússia é igual aquela dos Estados Unidos. Não sou visionário nem cabotino, entretanto as possíveis críticas de quem vai dizer que fiz esta carta pra fazer mídia, reafirmo que estou na oposição mas peço ao senhor pra nomear o tal economista ideal por INC.

Atenciosamente,
Glauber Rocha

PS: Agora, se a maioria achar que o cinema nacional é uma porcaria mesmo e que eu estou dizendo besteira, peço desculpas pelo dito.

Plenária do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira.

Filme Cultura, nº 22, nov.-dez.



CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1481
(Renovação do terço dos membros do CFC)

I T E M ✓ 11/3

Renovação do terço dos membros do
Conselho Federal de Cultura

No próximo dia 21 de março termina o ma-
dato dos seguintes Conselheiros:

- ✓ CLDOMIR VIANNA MOOG
- ✓ DEOLINDO AUGUSTO DE MENEZES COUFO
Dom MARCOS BARBOSA
- ✓ JOÃO PENEGRINO DA ROCHA FAGUNDES JÚNIOR
- MANUEL DIEGUES JÚNIOR (AQC)
- ✗ MARIA ALICE GIUDICE BARROSO SOARES
- OCTÁVIO DE FARIA (Cinemas)
- FRANCO ALVES DE QUARTES SOUZA. (FABRIL) (particular)

*Renovação para
vários, pelo termo
particular*

F. 1481

Ney Braga assina a nomeação de Roberto Farias à direção da Embrafilme.

Filme Cultura, 1974.

MOVIMENTO



Sua Excelência, o Ministro da Educação e Cultura, Senador Ney Braga, dá posse aos novos dirigentes do INC e Embrafilme, Alcino Teixeira de Mello, ao centro, e Roberto Farias, à direita

NOVOS DIRIGENTES: INC E EMBRAFILME

"Acredito chegado o momento de intensificarmos nossas relações com os mercados de idioma

português, especialmente com os povos da África, aos quais podemos nos dirigir sem legendas ou dublagem. A declaração é do Presidente do Instituto Nacional do Cinema, Alcino Teixeira de Mello, ao ser empossado, no dia 19 de agosto último, no cargo,

pelo Ministro da Educação e Cultura, Senador Ney Braga, que expressou "todo apoio, confiança e solidariedade" ao novo dirigente do INC e ao produtor Roberto Farias, também nomeado, naquela ocasião, para a direção da Embrafilme.

Roberto Farias defendeu "um cinema livre que reproduza a imagem de um povo cada vez mais estimulado pelas oportunidades de objetivar sua autoafirmação". "Nesta etapa de vida do País", observou, "em que o desenvolvimento provoca alte-

CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1248

(Despacho com o Presidente da República)

DESPACHO COM O SENHOR PRESIDENTE DA REPÚBLICA

EM 6 DE AGOSTO DE 1974

- 1) Criação do Conselho de Bem-Estar Social
- 2) Papel para o livro didático - Entendimentos MEC/NIC
- 3) Estudo sobre financiamento e custos da educação
- 4) Estudos sobre os Hospitais Universitários
- 5) E.M. n° 671 e E.M. n° 672, de 1°/08/74
nomeação do Diretor-Geral da Embrafilme e
do Presidente do Instituto Nacional de Cinema
- 6) E.M. n° 676, de 05/08/74
nomeação de Membro do Conselho Federal de Cultura
- 7) E.M. n° 677, de 05/08/74
dispensa membro do Conselho Nacional de Desportos
- 8) E.M. n° 678, de 05/08/74
nomeação de Membros do Conselho Nacional de Desportos
- 9) Es.M. n°s. 682 a 686, de 05/08/74
apresentação de listas sextuplas.

F. 1248

I-04

CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1100
(Despacho com o Presidente da República)

DESPACHO COM O SENHOR PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Em 18 de abril de 1974

- 1 - Programação de Ação Ministerial
- 2 - Atendimento aos Estados atirvidos pela calamidade:
 - Santa Catarina - 7.000.000,00, sendo:
 - 7.000.000,00 para recuperação e construção e
 - 600.000,00 para mobiliário e equipamentos.
- 3 - Informações sobre a Comissão de Implementação de Reformas Administrativas do M. E. C.
- 4 - Engenharia de Danças
- 5 - Fusão de órgãos:
 - a) INC e EMBRAFILME;
 - b) PROCARTA e BEEC;
 - c) PRONTEL e órgãos afins.
- 6 - Reinstalação do Conselho do FINE
- 7 - E.M. nº 310 - 18-4-74

Decreto que aprova o Plano de Reestruturação da Universidade Federal de Alagoas.
- 8 - Nome para o Conselho Federal de Educação:
 - E.M. nº 381 - 18-4-74 - Eng. RUY CARLOS DE CARVALHO VIEIRA
 - E.M. nº 382 - 18-4-74 - Prof. ANTÔNIO PABO DE CARVALHO
- 9 - Nome para o Conselho de Pós-Graduação:
 - Reitor da PUC do Rio
 - Reitor de Pernambuco
 - Reitor de Brasília

F. 1100

Id