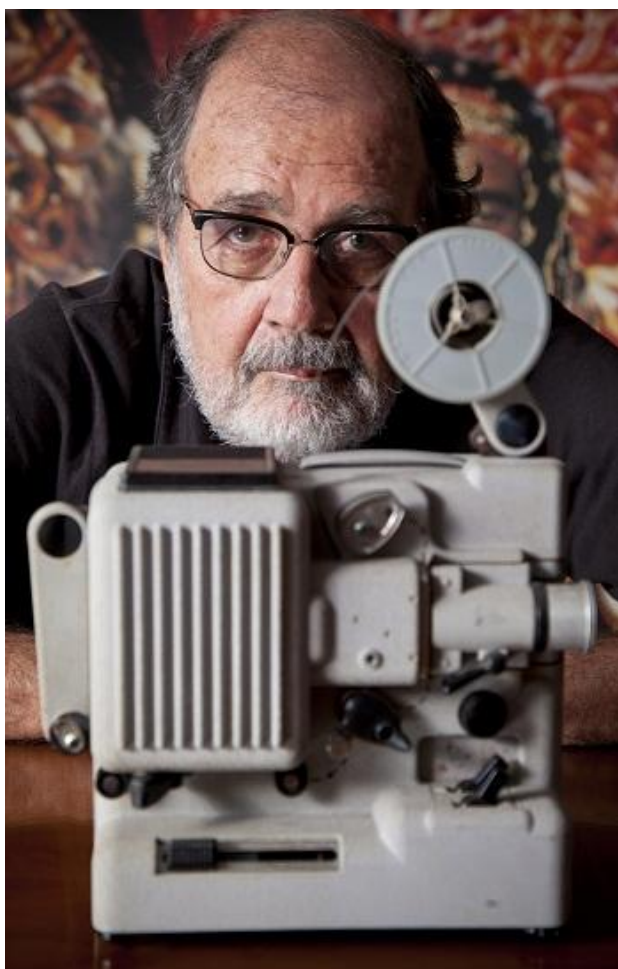


PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Mariana Gonçalves Barbedo

**A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular
do Cinema Novo (1962-1969)**



DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL

**São Paulo
2016**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Mariana Gonçalves Barbedo

**A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular
do Cinema Novo (1962-1969)**

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, como exigência parcial para obtenção
do título de DOUTOR em História Social,
sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Rago
Filho.

**São Paulo
2016**

BARBEDO, Mariana Gonçalves. A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do cinema novo (1962-1969). Tese (Doutorado em História Social) apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em História - PUC-SP, São Paulo, 2016. 279f.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rago Filho.

1. Carlos Diegues 2. Cinema Novo 3. CPC 4. Nacional-popular 5. Ditadura Militar.

Banca Examinadora:

Ao meu pai, VictorManuel e à minha mãe, Gean, com gratidão.

Aos meus irmãos, Nilo, Victor e Débora, com amor.

Às minhas pequenas, Ana Luiza, Marina e Melissa, com alegria.

Ao meu avô Abel (in memoriam), com saudade.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é uma forma de retribuir o amor, a amizade e a generosidade de pessoas que estiveram ao meu lado, possibilitando, facilitando e colorindo meus caminhos. É uma prazer dividir essa alegria, pois ela é nossa!

Ao meu pai, Victor Manuel e à minha mãe, Gean Gonçalves, por serem minhas maiores referências, por todo amor dedicado e pelo aconchego do nosso lar. Aos meus irmãos, Nilo, Victor, Débora, Marina e Ana Luiza, por agirem com ternura e dedicação na construção de nossos laços. À mais nova integrante da família Barbedo, minha doce sobrinha Melissa. À minha querida cunhada Juliana. À tia Regina, sempre meu porto seguro. À avó Ivani, que sabe rir de quase tudo. E minha gratidão cheia de saudade do vô Abel (*in memoriam*), cuja lembrança me faz perceber o quanto cada pessoa é insubstituível.

Agradeço à toda minha família: tios, primos e agregados. Cada um, ao seu tempo e à sua maneira, deixou um pouquinho de si. Em especial ao primo e amigo Roberto (Beto) e à queridíssima tia Fátima.

Minha gratidão sem fim a dois homens de grande importância na minha trajetória de vida: ao Felipe Henrique, pelo amor apaziguado, pela lembrança alegre do que foi e pelo companheirismo que permanece e ao Henri de Carvalho, responsável pelo meu mergulho no universo da pesquisa acadêmica, por me apresentar os filmes de Carlos Diegues e por compartilhar experiências numa interlocução pujante.

Agradeço aos meus queridos e imprescindíveis amigos: família Pietsch; Gislaine Marques; Roberta Macedo; Karina Brossi; Fiori; Maurício; Thiago Santos; Thiago Badaró; Robinho; Ademar; Fabio de Godoy; Luzimar Barnardo; Liliane Dantas; Jonathan; Vladmir; Igor Beltrão; Marcelo Galindo; Danila Begio; Adelina Sena; Alejandro Ledwith; Jeniffer Piscirilo; Leonardo Carillo e Suzi Germano.

Agradeço o afeto dos meus ex-alunos e amigos: Angra Anderaas, Caroline Cardoso e Caio Aguiar. Ao Victor Martins, pelas leituras e pelo *Abstract*. Ao Claudinei Rezende, pelo carinho e pela presença marcante em retas finais. À Vânia Noeli (Bá), pela presença marcante no início dessa jornada. Ao Carlito Lima, por ter possibilitado meu encontro com Cacá Diegues. Ao adorável Leonardo Venturoli (Leo), pela postura solidária e atenciosa e,

sobretudo, pela companhia nos tempos do "19". À minha grande companheira de atos, greves e reflexões sobre a vida, Lia Linda Batista.

Agradeço ao Fabrício Justiniano, à Andréa Reis, ao querido José Silveira, à Rita Cardoso e à Simone Dias pela luta diária por uma escola que seja lugar de "gente". A leveza gritante do Antonio, a doçura da Claudinha Harumi, ao companheirismo da Sarah do Santos, a amizade singela da Luciana Dias, a solidariedade e gentileza da querida Ariane Furlan, o cuidado da Cicera e o carinho do Wagner Cordaro e do João Alberto.

Agradeço a todos os colegas de sala, do Érico, do Rotary, da FIG e da PUC, que compartilharam comigo suas angústias, dúvidas e descobertas. A escola e, por extensão, a universidade, é mesmo lugar de fazer amigos, é um lugar de camaradagem. Em especial à Bruna Ornella, à Vanessa de Mattos, ao Jorge Arruda, ao Eriberto Castilho e ao querido Antonio Carlos dos Santos.

Agradeço aos professores da graduação da FIG e ao professores do Programa de História da PUC-SP pelo compromisso docente e pelo tratamento sempre amável. À Estefânia Fraga, pelo diálogo produtivo no curso das disciplinas e pelo cuidado que teve comigo ao longo desses nove anos. Ao professor Mauro Perón, cuja sensibilidade com a *sétima arte* é inspiradora, pelas leituras atentas e pelas contribuições na qualificação. À professora e amiga Any Marise Ortega, por ter iniciado essa empreitada comigo na graduação, pela participação no mestrado e por ser importante referência.

Agradeço à Ângela Maria Souza, minha companheira em diferentes batalhas, mulher de caráter notável, pelo cuidado, amor e dedicação e ao João Ruzza, pelo acompanhamento de todo o processo, pela revisão e, principalmente, pela amizade sincera.

Agradeço ao meu estimado orientador e professor Antonio Rago Filho, com carinho e admiração, pelas orientações certeiras, pelas aulas majestosas e por me acompanhar com zelo nesse percurso de pesquisa. Ao diretor Carlos Diegues, pela disponibilização do acervo documental para a realização deste trabalho, pela atenção e pela generosidade.

À Capes e, posteriormente, ao CNPq, pela bolsa de estudos, sem a qual esse trabalho não seria possível.

*Com a roupa encharcada e a alma
repleta de chã
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se for assim, assim será
Cantando me disfarço e não me canso
de viver nem de cantar.*

Nos bailes da vida, de Milton Nascimento.

*São cruzeiros sem nomes, sem corpos, sem datas
Memória de um tempo onde lutar por seu direito
É um defeito que mata [...]
Ê ê, quando o Sol nascer
É que eu quero ver quem se lembrará
Ê ê, quando amanhecer
É que eu quero ver quem recordará
Ê ê, não quero esquecer
Essa legião que se entregou por um novo dia
Ê eu quero é cantar essa mão tão calejada
Que nos deu tanta alegria
E vamos à luta.*

Pequena memória para um tempo sem memória, de Gonzaguinha.

Resumo

O objetivo deste trabalho é a análise da produção cinematográfica de Carlos Diegues no seio do CPC (Centro Popular de Cultura) e do *Cinema Novo*, que compreende os filmes *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* (1962), *Ganga Zumba* (1963), *A Grande Cidade* (1966) e *Os Herdeiros* (1969). O debruçar sobre estas obras possibilita explorar a tipificação de personagens históricos e de dramas humanos que desvelam a problemática social brasileira em tempos de modernização conservadora.

Visa-se, também, captar a específica contribuição deste diretor nos debates políticos e culturais no interior destes movimentos, que foram pautados na relação estreita entre artistas e povo – tomada como condição fundamental para a transformação social. Assim, reconstitui-se a atmosfera desse período, arraigada pelos anseios do projeto *nacional-popular*, como efetiva resistência, no âmbito cultural, à política econômica e social empreendida pelas classes dominantes nos anos precedentes à dominação autocrática bonapartista (1964), assim como nos primeiros anos deste governo.

Para atingir tais propósitos, adotou-se a posição ontológica da crítica histórico-imanente como a adequada para trazer à superfície a essencialidade do objeto investigado. Atentou-se à reflexão sobre o universo de criação dos filmes e à trajetória de vida e artística deste diretor-autor, bem como à compreensão do chão social que o inspirava e no qual ele buscava intervir, como importante meio de refletir e avaliar criticamente a realidade brasileira no período demarcado.

Palavras-chave: Carlos Diegues; Cinema Novo; CPC; Nacional-Popular; Ditadura Militar.

Abstract

This paper is intended to analyse the cinematographic production of Carlos Diegues inside of the Centro Popular de Cultura (CPC) and the Cinema Novo which incorporate the films *Escola de samba*, *Alegria de Viver* (1962), *Ganga Zumba* (1963), *A Grande Cidade* (1966) and *Os Herdeiros* (1969). Dwell on these films enables to explore a historic characters classification and of the human tragedies unveiling a Brazilian social problematic in times of the conservative modernization.

There is also the intention to capture the contribution specify of this filmmaker in the political and cultural discussions within social movements which were based close relationship between artists and people – a fundamental condition to ensure the societal changes. Thus, atmosphere of this period is reconstituted, it is rooted by the urges of the National's People project, as effective resistance, in the cultural sphere, economic and social policy undertaken by the ruling classes in the years preceding the Bonapartist autocratic domination (1964) and in the initial years of this government.

To achieve this purposes, it adopted the ontological position of the historical and the immanent critique as adequate to bring to the surface the essential nature of the studied object. Special attention was brought on the process of films creation and trajectory and artistic life of this author as well as the understanding of the social basis that inspired him and in which he sought to intervene, as an important way to reflect and critically assess the reality Brazilian in this period.

Palavras-chave: Carlos Diegues; Cinema Novo; CPC; National's People project; Dictatorship.

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo I - Antes, durante e depois do <i>Cinema Novo</i> : itinerário de Carlos José Fontes Diegues	32
1.1 - Os primeiros anos	33
1.2 - Cachoeira e juventude pra fazer a utopia acontecer	42
1.3 - A reação de Diegues ao golpe de Estado de 1964 e a consolidação da autocracia burguesa bonapartista	54
1.4 - Fim do autoexílio, a inserção na Embrafilme e as <i>patrulhas ideológicas</i>	67
1.5 - A retomada em tempos neoliberais	74
Capítulo II - Manifestação do <i>nacional-popular</i> no Brasil: o CPC e o <i>Cinema Novo</i>	93
2.1 - O <i>nacional-popular</i>	94
2.2 - Expressão brasileira do <i>nacional-popular</i>	97
2.3 - O <i>Cinema Novo</i>	101
2.4 - O Centro Popular de Cultura	108
2.5 - Um golpe no <i>nacional-popular</i>	111
Capítulo III - <i>Escola de Samba, Alegria de Viver</i> , em busca da cultura popular	120
3.1- <i>Cinco Vezes Favela</i>	121
3.2 - Escola de samba <i>versus</i> sindicato	126
3.3 - O cinema <i>nacional-popular</i> contra a <i>alienação</i>	134
3.4 - Cinema, arte política e as aproximações com o realismo	144
3.5 - Entre o CPC e o <i>Cinema Novo</i> : um debate	149
Capítulo IV - <i>Ganga Zumba</i> : prospecção dieguesiana em diálogo com Fanon e Sartre....	159
4.1 - Enredo e condições materiais de produção fílmica	159
4.2 - Maniqueísmo e violência revolucionária	165

4.3 - De Antão à Ganga Zumba: em busca do "homem novo"	177
Capítulo V - <i>A Grande Cidade</i> : desventuras em tempos de ditadura bonapartista	187
5.1 - A atualização do cinema dieguesiano com a modernização brasileira	188
5.2 - O inferno do <i>subdesenvolvimento</i>	194
5.3 - O medo na cidade sitiada	201
Capítulo VI - Os herdeiros do populismo.....	208
6.1 - O filme	208
6.2 - A decadência do projeto agrarista	212
6.3 - O lugar do povo.....	216
6.4 - A esquerda pérfida	219
6.5 - O fim dos "anos de ouro"	228
Considerações Finais	235
Fontes e referências bibliográficas	243
Anexo	263

Introdução

Este trabalho tem como objetivo a análise dos filmes *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* (1962), *Ganga Zumba* (1963), *A Grande Cidade* (1966) e *Os Herdeiros* (1969), todos dirigidos por Carlos José Fontes Diegues entre os anos de 1962 e 1969, que exteriorizam o seu engajamento artístico no movimento conhecido como *Cinema Novo*¹. Centrou-se aqui na busca do estudo histórico das referidas obras com o intento de apreender tanto as determinações históricas de seus filmes, quanto a função social deste movimento na sociedade brasileira nessa mesma década. Para tanto, valeu-se de sua cinematografia como parte de um processo histórico geral da sociedade, por meio do qual o homem produz e reproduz o seu mundo.

As fontes utilizadas para atingir esse propósito foram, em primeiro plano, os filmes² mencionados; seus respectivos roteiros originais; artigos e poemas escritos por Carlos Diegues nesse mesmo período; cartas trocadas com interlocutores que tratam de temas como cinema, política, sociedade, arte em geral; artigos publicados em periódicos, tanto pelo cineasta em foco como por críticos; anotações feitas e fotografias tiradas durante as filmagens; projetos e orçamentos das produções; entrevistas televisionadas e recortes de jornais³ acerca dos filmes, arquivados pelo autor e sua equipe; livros escritos por e sobre Diegues; e, por fim, entrevista concedida à autora.

Demarca-se que a utilização dessa rica documentação somente foi possível devido à generosidade de Carlos Diegues que deu livre acesso ao seu acervo pessoal, colocou-se à disposição da autora para entrevista e esclarecer questões que surgissem ao longo do trabalho, sem intentar qualquer interferência ou direcionamento nos resultados das análises.

¹ Este trabalho é o desdobramento de um estudo realizado durante a graduação e mais tarde desenvolvido no curso de Mestrado: iniciou-se quando da produção de trabalho de conclusão de curso, no formato de artigo (BARBEDO, 2007), sob a orientação da professora Dr^a. Any Marise Ortega e tratou da representação do fenômeno da alienação em *Bye Bye Brasil*. O desdobramento desse trabalho resultou na Dissertação *Bye Bye Brasil: a modernização brasileira em tempos de ditadura militar – síntese da miséria brasileira*, sob a orientação do Prof. Dr. Antonio Rago Filho, defendida em 2010 (BARBEDO, 2010).

² Não é nosso propósito realizar uma análise a partir do prisma filosófico e técnico da imagem cinematográfica. Desse modo, as imagens utilizadas servirão apenas de apoio ilustrativo e não de fonte de análise.

³ É importante registrar a ausência de informações em alguns documentos analisados, em especial alguns recortes de jornais, carentes de datas e/ou autor, o que dificultou a constituição completa de referências.

O *corpus* documental investigado possibilitou, além da reflexão sobre as obras artísticas acabadas, examinar, dentro de dada conjuntura social, os mecanismos de produção e recepção desses objetos culturais, bem como aprofundar a apreensão do conhecimento sobre a construção do cinema moderno brasileiro – movimento avesso à “colonização cultural” empreendida pelo domínio mercadológico da indústria hollywoodiana (a “fábrica dos sonhos”) e à lógica específica da modernização conservadora, pondo-se como efetiva resistência, no âmbito cultural, à política econômica e social empreendida pelas classes dominantes nos anos precedentes à dominação autocrática bonapartista⁴ (1964), assim como nos primeiros anos deste governo.

Considera-se aqui a posição ontológica da crítica histórico-imanente como a adequada para trazer à superfície a essencialidade do objeto em foco. Por decorrência, descarta-se a adoção de um método enquanto um conjunto de normas estabelecidas *a priori*, através do qual o investigador confronta o seu objeto de estudo. Seguir esse propósito implica partir da própria obra como um mundo em si, com a tarefa de investigá-la e encontrar os diversos graus e conexões no seu interior. Trata-se de esquadrihá-la e perceber quais são os sujeitos sociais representados, porque eles o são dessa forma e não de outra e, acima de tudo, procurá-los na história a fim de compreender melhor essa arte que imita a vida. É, também, atentar para a inserção das obras na produção cultural daquele momento para compreender a que elas servem cultural e politicamente e localizá-las nas contradições políticas existentes.

Tendo em vista esse pressuposto metodológico, importa assinalar o intento de explorar a específica contribuição de Carlos Diegues no interior do *Cinema Novo*, observando como suas escolhas e ações reverberaram. Tarefa que exige o reconhecimento de que, para além de sua natureza social, a individualidade é um processo que se constitui na *práxis*. É justamente dentro do contraditório e complexo campo da interatividade social

⁴ Na acepção do filósofo José Chasin, "Resultam, pois, dois polos para a genuína dominação capitalista no Brasil: a truculência de classe manifesta e a imposição de classe velada ou semivelada, que se efetivam através de um mero gradiente, excluía a possibilidade de hegemonia burguesa, no caso, resultar de e no quadro integracionista e participativo de todas as categorias sociais, que caracteriza, com todos seus limites conhecidos, a dominação de tipo democrático-liberal. Ou seja, do mesmo modo que, aqui, a autocracia burguesa institucionalizada é a forma da dominação burguesa em 'tempos de paz', o bonapartismo é sua forma em 'tempos de guerra'. E na proporção em que, na guerra de classes, a paz e a guerra sucedem-se continuamente, no caso brasileiro, no caso da objetivação do capitalismo pela Via Colonial, as formas burguesas de dominação política oscilam e se alternam entre diversos graus de bonapartismo e da autocracia burguesa institucionalizada, como toda a nossa história republicana evidencia" (CHASIN, 1982, p. 11).

que ela se faz. Em verdade, não somos produtos mecânicos do gênero, pois há uma infinidade de decisões alternativas que, enquanto sujeitos, somos provocados ou até impelidos a tomar. O homem é produto, mas também produtor social e é nessa interação que se constitui o processo de socialização do homem e, por conseguinte, sua individualidade. No interior das condições, possibilidades ou impedimentos que a estrutura social impõe, os homens são empurrados numa existência de decisões alternativas, seja no plano da cotidianidade ou de cunho ético e político (VAISMAN, 2009, pp.441-59).

Em tempos de modernização e luta, Carlos Diegues foi se forjando por meio de uma cadeia ininterrupta de decisões, autoconstituindo-se em compasso com a própria formação do gênero humano. Compondo-se em sincronia com o mundo social, ambos determinam-se mutuamente. Nesse passo, é preciso endossar a validade do objeto investigado que se evidencia, também, no fato de Carlos Diegues estar entre os diretores mais importantes da cinematografia brasileira, deixando ali a marca de sua individuação.

Este cineasta, cuja trajetória profissional se confunde com a história recente do país, tem mais de meio século de carreira, trazendo uma expressiva colaboração para a produção artística nacional. Concomitantemente a essa vasta produção, participou da vida política e cultural, pondo-se como indivíduo engajado, em particular, na efervescente década de 1960. Seu consistente e persistente protagonismo artístico-político o transforma em rico objeto de reflexão histórica.

As especificadas obras fílmicas foram produzidas no seio de lutas populares, tais como a luta pelas reformas de base, movimentos trabalhistas por aumentos salariais e melhores condições de vida e a rede da legalidade, que buscou a retomada do presidencialismo diante da manobra política que impossibilitou a posse de João Goulart. Ainda nesse turbulento período, destaca-se a fundação do Centro Popular de Cultura (CPC), em 1962, órgão da União Nacional dos Estudantes (UNE), abrindo possibilidades objetivas de ampliação do movimento estudantil em todo o território nacional com a criação da UNE Volante, cujo propósito era levar peças de teatro, shows e palestras a fábricas e comunidades, tendo em vista a promoção da conscientização popular através da cultura.

Após a instauração da ditadura bonapartista, garantidora da transnacionalização do capital e agrilhoadora das classes subalternas, o governo desmobilizou, paulatinamente, os derradeiros movimentos de esquerda. Em 1964, a Lei de Greve assinada pelo ditador

Humberto de Alencar Castello Branco delineou as regras para a realização de greves, tornando-as proibidas na prática; outra medida foi a criação do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço), em 1966, que flexibilizou as demissões em massa no país, retirando a estabilidade garantida por lei. Não obstante, a presença cultural da esquerda não foi liquidada: após o golpe de Estado, a vida cultural entrou em um movimento de campanha contra a violência militar corporificada na censura e na tortura. Contudo, a partir de 1968, com a decretação do AI-5, essa resistência foi sendo aniquilada, física e intelectualmente, com as proporções pavorosas da censura, da tortura e dos assassinios políticos. Simultaneamente à repressão, a ditadura realizava o “milagre econômico”⁵ (1968-73) que, sustentado pela combinação entre arrocho salarial, uma política econômica em benefício do capital estrangeiro e uma atuação estatal profícua para as burguesias nacional e estrangeira, consolidou a modernização conservadora⁶.

Após mais de cinco décadas do início do recorte de pesquisa (1962), pode-se afirmar a permanência do caráter contraditório e desumano da experiência da modernização brasileira. A desigualdade social, a exploração, a modernização com vistas ao mercado e nunca na direção do humano, integram as nossas relações sociais. Isto porque as relações humano-societárias sob a égide do capitalismo são desumanizadas, a efetivação da vida se dá através da propriedade privada, o dinheiro torna-se um Deus e o homem, escravo de sua própria criação, é reificado. *Lato sensu*, este pode ser um lastro de identificação com o

⁵ Esse ciclo de desenvolvimento econômico brasileiro teve como base a institucionalização financeira promovida pelo Estado, a “inundação de dólares”, exequível pelo endividamento externo e pelas importações de bens de capital e tecnologia e pela superexploração do trabalho. A economia brasileira aprofundou o padrão de acumulação monopolista liderado pelo Departamento III (bens de consumo duráveis), em consonância com os interesses do capital privado externo, do capital estatal e do capital privado nacional. Essa unidade de grupos, formadora do chamado “tripé do capitalismo monopolista brasileiro”, uniu diversas frações da burguesia e o Estado. O “milagre econômico” foi marcado por um processo de monopolização (centralização e concentração) de capital que expandiu sua lógica concentracionista para as mais diversas regiões e economias da formação social brasileira. Nota-se uma lógica determinada pela alta taxa de lucratividade exigida pela remuneração do capital monopolista, o que “Impedia que os excedentes gerados pela economia fossem revertidos num processo de distribuição de renda, que não só viabilizaria o fortalecimento de um mercado consumidor de massa como desencadearia uma dinâmica econômica integradora e socialmente incluyente” (MACIEL, 2004, pp. 70-2).

⁶ Conforme Ridenti, assistiu-se ao “desaparecimento das coordenadas históricas apontadas por Anderson: afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizava, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levaram à libertação mas, ao contrário, conviviam bem com uma ditadura. Assim, dissolviam-se as bases históricas que deram vida ao florescimento cultural e político animado pela estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária” (RIDENTI, 2005, p.99).

nosso objeto de estudo: ele expressa a essencialidade de uma dada realidade social na qual as obras estavam inseridas, mas que ainda hoje aflige, engendrando dramas humanos que não se resolvem.

Ainda com os olhos direcionados para o presente, visibiliza-se a impunidade dos responsáveis por sequestros, prisões e assassinatos e a prática social e cultural da preservação de uma memória oficial referente à ditadura pautada na celebração do golpe e dos seus agentes, tais como: uma das principais rodovias do Estado de São Paulo chama-se Castello Branco, a existência do Elevado Costa e Silva, a presença de uma cidade no Amazonas chamada Presidente Figueiredo e a insuperável homenagem a um dos mais terríveis torturadores desse período, com a Rua Dr. Sérgio Fleury, na Vila Leopoldina – São Paulo. Além do exposto, Emílio Garrastazu Médici nomeia dezenas de ruas, escolas e praças pelo país.

Trata-se de uma memória que prega o esquecimento. Esses inúmeros batismos de logradouros e instituições públicas com nomes de protagonistas deste obscuro episódio da história nacional atestam continuidades históricas e se constituem como monumentos de barbárie através dos quais os vencedores participam do cortejo triunfal em que os dominadores "espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão" (BENJAMIN, 1994, p.225).

Quando o milagre incompatibilizou-se consigo e trouxe a política de desaceleração econômica, viu-se a busca da reconversão à autocracia burguesa institucionalizada⁷ (CHASIN, 2000, p. 145). Este processo de *autorreforma* exterioriza na vida prática a ideia segundo a qual para que as coisas permaneçam iguais, [muitas vezes] é preciso que tudo mude (LAMPEDUSA, 2000).

Os monumentos, as instituições e o território brasileiros estão carregados dos ecos do passado. Felizmente, a realidade é complexa, contraditória e não há dominação completa, de modo que a memória acima mencionada é hegemônica, mas não absoluta. O patrimônio cultural, longe de ser unívoco, constitui um campo de luta ideológica e política onde conciliações, esquecimentos, silêncios e resistência tornam-se dimensões presentes: o

⁷ Este processo não significou o alcance da democracia, pois, como assinalou José Chasin, quando das eleições indiretas que opuseram Maluf-Tancredo, a construção democrática se configuraria como possibilidade concreta apenas enquanto "resultante das lutas sociais nucleadas pela ótica do trabalho". Nesse sentido, Chasin toma a figura do empresário-político Paulo Salim Maluf, "filhote" da ditadura responsável por muitas dessas homenagens, como *paródia bárbara da autorreforma* (CHASIN, 2000, pp. 145-9).

monumento *Tortura Nunca Mais*, localizado em Recife, homenageia os mortos e desaparecidos políticos; o *Memorial da Resistência*, organizado no edifício onde funcionava o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) – local temido por abrigar práticas de tortura durante a ditadura; ou o recente rebatismo – aprovado por meio de uma votação interna – de uma escola da capital baiana: de General Emílio Garrastazu Médici, passou a se chamar Carlos Marighella.

Na historiografia, por sua vez, admite-se a vitória dos golpistas contra a oposição política e as organizações de esquerda armada, mas é hegemônica a visão de uma derrota simbólica, pois "teriam perdido a 'luta pela memória histórica', uma vez que a versão socialmente aceita do conflito não é a das forças armadas" (JOFFILY, 2014, pp. 170-1).

Ao longo da ditadura militar, vivenciou-se a institucionalização da tortura: órgãos militares chegaram a ministrar aulas certificadas de como proceder com presos. A tortura foi elevada à condição de método científico e, incluída em currículos de formação militar, os alunos tinham não apenas as aulas teóricas, como também praticavam com presos postos na condição de cobaias. A partir deste crime de lesa-pátria, criava-se no indivíduo a suprema contradição entre corpo e espírito, mediante a utilização do pau-de-arara, choques elétricos, afogamentos, “cadeira do dragão”, bem como o uso (para o terror) de animais (cobras, ratos e baratas) e produtos químicos. Justificada pela urgência em se obter informações, ela destruía qualquer concepção de dignidade humana a partir da ruptura dos limites físicos e emocionais dos presos. Há relatos, inclusive, de práticas de tortura em crianças, mulheres e gestantes. Gestantes estas que tiveram aborto provocado pela polícia do exército por meio de estupros, espancamentos, choques elétricos e introdução de animais e objetos no ânus e na vagina (ARNS, 1985, pp. 31-50). Esse horror foi amplamente praticado em defesa da manutenção ordenada de uma política econômica em voga na sociedade brasileira, foi um meio pelo qual os militares aniquilaram qualquer tentativa de resistência.

Vivemos em tempos sombrios. Diante de dramas humanos como o de Amarildo Dias de Souza e de Claudia Silva Ferreira, trabalhadores transformados em símbolos do abuso de autoridade e violência policial, duvida-se da possibilidade de uma realidade, de

fato, humanitária⁸. A polícia militar brasileira, resquício da ditadura, é uma das forças policiais com maior letalidade em todo o mundo. Criada com o propósito de defender o Estado de seus inimigos, segue uma “lógica de guerra” mantida até hoje.

Tendo em vista a permanência dessa lógica, é de fundamental importância a apreensão histórica deste período. É nesse momento que nós, historiadores, devemos nos perguntar se interrogamos o passado devidamente. Este trabalho é importante socialmente para balizar a discussão política relativa a este período, assim como a reflexão acerca do projeto de sociedade e relações sociais que se pretende estabelecer no futuro.

Parte-se da premissa de que o conhecimento da verdade seja possível (apesar da enorme dificuldade da tarefa). Nega-se a resignação a um saber parcial, pois, em concordância com Beatriz Sarlo, aceitando-se "saber menos", aceita-se a possibilidade de esquecer e, aceitando-se essa possibilidade, o passo seguinte não é, necessariamente, a repetição, mas a renúncia aos valores e práticas políticas das lutas populares que as forças armadas procuraram aniquilar com esses crimes (SARLO, 2005, p.42).

Essa luta em curso, como expressam alguns acontecimentos recentes, objetiva uma revisão histórica capaz de possibilitar uma simbólica justiça às vítimas da opressão, exploração e violência no seio da dominação autocrática. Desses acontecimentos, pode-se mencionar a luta pela revisão da Lei da Anistia, protagonizada, no âmbito político-institucional, pela então deputada federal Luciana Genro, responsável pela apresentação do projeto de lei mencionado. Luta-se, pois, por uma interpretação autêntica desta lei, de modo que não se incluam entre os crimes conexos aqueles cometidos por agentes públicos, militares ou civis. Como justificativa, aponta ser esta lei contrária ao preceito fundamental do artigo 5º, inciso XLIII, da Constituição Federal, a partir do qual se determina a improbabilidade de se conceder fiança ou anistia a crimes de tortura. Além do fato de que, no plano internacional, os atos de terrorismo de Estado, dos quais podemos citar o homicídio, a tortura e o abuso sexual de presos, qualificam-se como crimes contra a humanidade.

⁸ A auxiliar de serviços gerais Claudia Silva Ferreira, moradora de uma favela do Rio de Janeiro, foi baleada por policiais em uma operação da Polícia Militar no Morro da Congonha e arrastada pelo carro da corporação. Amarildo Dias de Souza era um ajudante de pedreiro, postumamente conhecido por conta de seu desaparecimento, tortura e assassinato, em 2013, após ter sido detido por policiais militares da Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) e conduzido da porta de sua casa, na Favela da Rocinha, em direção à sede dessa corporação.

Outro fato de grande relevância foi a instauração e execução da Comissão da Verdade. Aprovada pelo Senado no ano de 2011, teve como objetivo a apuração de violações aos direitos humanos entre 1946 e 1988, período que inclui a ditadura militar. A essa comissão coube produzir um relatório, com conclusões e recomendações sobre os crimes cometidos. As investigações incluíram a apuração de autoria de crimes como tortura, mortes, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres, perdoados com a Lei da Anistia, de 1979.

Em nome do direito à memória e à verdade, deve-se jogar luz nesse período de sombras em favor da legítima reivindicação pelo direito milenar e sagrado do sepultamento, como já ensinava Sófocles, em 442 a.C:

Antígona julgava que não haveria suplício maior do que aquele: ver os dois irmãos matarem um ao outro. Mas enganava-se. Um garrote de dor estrangulou seu peito já ferido ao ouvir do novo soberano, Creonte, que apenas um deles, Etéocles, seria enterrado com honras, enquanto Polínice deveria ficar onde caiu, para servir de banquete aos abutres. Desafiando a ordem real, quebrou as unhas e rasgou a pele dos dedos cavando a terra com as próprias mãos. Depois de sepultar o corpo, suspirou. A alma daquele que amara não seria mais obrigada a vagar impenitente durante um século às margens do Rio dos Mortos (SÓFOCLES *apud* BRASIL, 2007, p. 6).

Para tanto, longe da empatia com os vencedores, considera-se a tarefa de escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1994, p.225), sem perder de vista que o retorno a esse passado se dá porque ele é um elemento vivo no desenvolvimento social. Aprende-se com Lukács que "um povo leva decênios, mesmo séculos, para conseguir tirar de seus ombros os erros do próprio passado, e só pode removê-los enfrentando-os e criticando-os" (LUKÁCS *apud* ABENDROTH; HOLZ; KOFLER, 1969, p. 206). Nessa direção, o debruçar sobre a obra de Diegues carrega um sentido pragmático: o desígnio de compreender determinadas particularidades do nosso processo histórico e propiciar reflexões acerca da realidade social brasileira com vistas à construção de outra, pautada em princípios como liberdade, igualdade e dignidade humana.

Cinema e história: domínios e abordagens

Como já afirmado, a realidade é complexa e suas dimensões interagem ou, rigorosamente, sequer existem como separadas. Se o enfoque dessa investigação é a relação entre o cinema e a sociabilidade⁹, com todas as suas implicações políticas, econômicas e culturais, o problema teórico-metodológico da totalidade é incontornável. Assume-se aqui o pressuposto marxista de que a realidade é concreta, e o “concreto é concreto porque é síntese de múltiplas determinações, isto é, unidade do diverso” (MARX, 1999, p. 39). Todavia, há que salientar que esta síntese não é produto do pensamento, mas uma articulação da própria realidade.

Entretanto, deparamo-nos com uma crescente especialização¹⁰ do conhecimento. É perceptível a emergência da fragmentação da ciência da História em subespecialidades que, por sua vez, são atravessadas por inúmeras tendências: História Econômica, História Política, História Social, e ainda adentrando a essas grandes divisões, temos a História oral, a História serial, a História das mulheres, a História imediata, entre tantas outras. A História Social tornou-se independente da economia e se fragmentou em história urbana, história rural e assim por diante. O fenômeno da “proliferação de disciplinas”, como denominou Peter Burke, é inevitável, uma vez que constitui apenas um dentre muitos exemplos da crescente divisão do trabalho na sociedade industrial. Trata-se de um fenômeno presente no sociometabolismo do capital (BURKE, 1992, pp. 35-6).

Diante da fragmentação observada, procurou-se tatear o “lugar” na historiografia da investigação pretendida utilizando-se de algumas dessas classificações, não como pretexto para o isolamento, mas para definir o ambiente intradisciplinar no qual ela se desenvolve. Entende-se que localizar o campo de pesquisa nesse emaranhado de “histórias” é um exercício em duas frentes: a distinção das divisões concernentes aos *domínios* (área de

⁹ Sobre a generalidade do termo “social”, Marc Bloch afirmou seu caráter vago: “Sabemos muito bem que ‘social’, em particular, é um desses adjetivos a que se fizeram dizer muitas coisas no decorrer do tempo, a tal ponto que, por fim, não quer dizer quase nada [...]. Não há história econômica e social. Há a história pura e simples em sua unidade. A história que é toda social por definição” (BLOCH *Apud* LE GOFF, 1988, p. 28).

¹⁰ Jacques Le Goff aponta três fenômenos que assinalam a emergência de um novo campo de saber: a afirmação de ciências novas que atravessam o limiar da divulgação universitária (sociologia, demografia, antropologia, entre outras); a renovação de ciências tradicionais, mudança essa manifestada, em geral, pela adjunção do epíteto novo ou moderno e a interdisciplinaridade, com o surgimento de ciências compósitas, a exemplo da história sociológica e da antropologia histórica (LE GOFF, 1988, pp. 25-6).

concentração em torno de certas temáticas) e as referentes à *abordagem* (BARROS, 2008, p. 20).

Pensando sob esse prisma, pode-se considerar que esta pesquisa se insere no *domínio* da História Social e da Cultura, um campo de estudos que se tornou mais preciso a partir das últimas décadas do século XX, impondo-se com vastidão, isto porque – considerando o caráter polissêmico da noção de cultura – além de abrigar diferentes possibilidades de tratamento, tem também amplitude em relação aos objetos. Vale mencionar a revisão da ciência histórica e de seu trato com os documentos, assinalando-se um novo universo de investigação, no qual a História Social e da Cultura se inseriu e consolidou as imagens como fontes de representações sociais e culturais e, conseqüentemente, promoveu o encontro com o cinema. Este, antes visto como mero entretenimento, agora seria alvo de outro olhar: passava a ser pensado como expressão de essencialidade humana, como lugar de manifestação cultural e como atuação numa práxis carregada de contradições e destinos singulares.

Assim, a reflexão acerca da relação entre história e cinema pode ser encaminhada para o âmbito da historiografia, da disciplina história em específico, assim como pode figurar objeto de ampla argumentação da História Social e da História Cultural. Todavia, neste momento, ressalte-se que a ruptura metodológica no estudo da história implicou a redefinição do próprio conceito de cultura, que

não se limita mais à chamada cultura intelectual e artística, mas passa a englobar toda a produção social, no sentido preciso de que tudo é cultural, isto é, de que toda prática individual ou coletiva tem uma matriz cultural e só pode ser compreendida como produto de uma determinada representação do mundo (SCHVARZMAN, 2008, s.p.).

Visibiliza-se que houve uma ruptura no trato com o referido conceito: antes se limitava à produção artística, agora ganha novos contornos – passando a remeter a toda produção humana, a maneiras de viver e de resistir. Raymond Williams alerta que o conceito de cultura foi, por muito tempo, trabalhado de forma equivocada, pois, em vez de pensar a história cultural material, os estudiosos colocaram-na à parte, separando, assim, a cultura de suas bases materiais. Daí a importância de desfazer esse engano epistemológico de apartar a sociedade da cultura (WILLIAMS, 2007, p. 121).

Não se pode ignorar o poder da indústria cinematográfica nas sociedades modernas. Sem dúvida, o cinema se põe como a principal linguagem artística do século XX, seja pela grandeza de empreendimentos econômicos absorvidos por ele, seja pela quantidade de pessoas que atinge, envolvendo um significativo número de trabalhadores na sua produção e mobilizando milhares de telespectadores à sua volta; bem como a sua legítima condição de manifestante de ideologias e sentimentos, de canal de expressão de embates culturais e políticos e, conjuntamente, pela sua capacidade de possibilitar a identificação e a transformação do público. Assim, o cinema transforma a comunicação, difunde informações, modifica processos de trabalho, imprime novas formas de pensar e sentir a vida.

Muitos esforços já haviam sido empreendidos a favor da representação da vida. Cientistas trabalharam durante séculos com a finalidade de reproduzir a realidade de modo a criar imagens em movimento, mas só o cinema realizou essa pretensão. O cinema constituiria a arte própria do desenvolvimento da sociedade burguesa, haja vista basear-se, fundamentalmente, no desenvolvimento técnico/científico e ser constituído por meio de engenhosas maquinarias e processos físico/químicos. Não por acaso, ao ser exibido nas Exposições Universais, o cinema cumpria a função de celebrar os avanços científicos e medir o progresso das nações (MORETTIN, 2011).

De acordo com o historiador francês Marc Ferro (FERRO, 1992, p. 13), a *sétima arte* pode ter, para os poderes públicos e privados, um efeito corrosivo, pois, mesmo controlado, um filme testemunha e reproduz posições políticas. Esse aspecto da atuação do cinema na sociedade ajuda a explicar a importância que muitos dirigentes políticos deram ao cinema, a exemplo de Trotsky:

O fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda. O cinema deve ser um contraponto para os atrativos do álcool, da religião (...) a sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas (TROTSKY *apud* FERRO, 1992, p. 27).

Observa-se que, em 1923, portanto 28 anos após a primeira exibição pública e paga de um filme, os dirigentes políticos já haviam se apercebido de que o cinema era um

potente instrumento de propaganda e um suporte eficaz para a educação das massas. Essa prática não ocorreu apenas com o advento do cinema revolucionário soviético. Ao longo do século XX, em diferentes conjunturas histórico-sociais, o cinema foi demasiadamente utilizado como propaganda de governos, portador e reproduzidor de ideologias que serviram à hegemonia de certos grupos.

Esta utilização política do cinema foi pensada por Walter Benjamin no ano de 1936, quando escreveu o texto *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Para compreender as particularidades históricas da produção fílmica, o autor reconstitui a história da arte em dois polos: o valor de culto e o valor de exposição. No primeiro polo, as artes cumpriam uma função ritualística e religiosa, a exemplo das imagens nas paredes do paleolítico cuja importância residia na sua existência e não na sua exposição. No segundo polo, tem-se a gradual emancipação de seu uso ritualístico em direção às ocasiões de exposição. Um elemento gerador dessa alteração é a reprodutibilidade técnica. A este respeito afirma que toda arte é passível de reprodução, a diferença reside no fato do cinema ter na técnica da reprodução uma condição sem a qual não seria viável, pois a difusão massiva é obrigatória, dado os custos da sua produção (BENJAMIN, 1994, pp. 171-2).

A arte sempre foi susceptível de reprodução, mas as técnicas de reprodução (litografia, imprensa, fotografia e cinema) constituem um fenômeno novo. Quando uma obra é reproduzida e alcança o público em novos momentos históricos e/ou em diferentes ambientes um elemento se ausenta: a sua *aura*. Walter Benjamin esclarece que a *aura* é a combinação de elementos espaciais e temporais que singularizam um objeto. Nesse sentido, o autor afirma que “observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respeitar a *aura* dessas montanhas, desse galho”. Esse exemplo nos permite abstrair a unicidade da vida, e assim, dos momentos históricos, pois que o modo como se põe a sensibilidade humana e a percepção se relaciona, incontestavelmente, com os condicionamentos naturais e sociais historicamente constituídos. O objeto reproduzido, no caso o cinema, é transformado em um fenômeno de massas e a técnica de sua reprodução “destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido”, e, ao mesmo tempo, possibilita a emancipação de sua existência parasitária, destacando-se do ritual e de uma função social calcada na imediatividade,

fazendo com que ela transcenda seu momento histórico e tenha sua função social fundada na política (BENJAMIN, 1994, p.170).

Ao observar a utilização do cinema pelo fascismo na Alemanha, o autor aponta para a estetização da política que culmina na guerra. Esse cinema trouxe imagens de grandes desfiles, de comícios e de espetáculos esportivos e guerreiros, nos quais a massa viu seu rosto nas telas. Diante de uma reinvenção de mundo, essa multidão se enxergou numa perspectiva a voo de pássaro, num movimento em direção à guerra, uma forma de comportamento adaptado ao aparelho, à técnica cinematográfica.

É importante salientar que a consciência do espectador é conduzida pelo seu olhar. Este, por sua vez, é guiado pela câmera e torna-se idêntico ao dos personagens do filme. Nessa direção, o ângulo e o enquadramento podem tornar as coisas "odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas, à sua vontade" (BALÁZS, 1983, p. 98). As impressões emocionais podem ser agradáveis, tranquilizadoras ou assustadoras. Ausentando-se um ângulo de visão próprio, o espectador experimenta uma forma única de identificação.

Verifica-se essa percepção, também, na importância devotada ao cinema por Benito Mussolini, como expressou em discurso proferido em 1928, no qual ele afirma que a vantagem do cinematógrafo em relação ao jornal ou ao livro é a de falar uma língua compreensível a toda humanidade, já que "falar aos olhos dá o seu caráter de universalidade e oferece inúmeras possibilidades para uma colaboração educativa de ordem internacional" (MUSSOLINI *apud* LEITE, 2005, p. 37).

Não se pode deixar de mencionar o caso clássico (estadunidense), com a criação da "fábrica dos sonhos": em 1912 foi fundada a Universal Pictures, em 1914 a Paramount, em 1915 a Fox Film Corporation. Nascia Hollywood, uma indústria cinematográfica que, além de fonte de lucro, tornou-se um importante instrumento de propagação do *American way of life*, manifestando-se como tentáculo da economia e da política externa daquele país (LEITE, 2005, pp. 8-11).

Nota-se, no Pós-Segunda Guerra, um aprofundamento na dinâmica da produção e disseminação de filmes com o propósito de "educar" o mundo de acordo com ideologias e interesses políticos. Atenta, a historiografia não ficou alheia a essa nova configuração social da *sétima arte* e tem atribuído significativa atenção aos estudos acerca de cinema e história.

Nos anos 1990, o cinema ingressou de maneira definitiva no universo do historiador brasileiro. Os estudos visuais, em particular, foram institucionalizados no ambiente acadêmico anglo-saxônico a partir dos anos 1990, quando dois programas de pós-graduação foram organizados: o primeiro foi o de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester, a que aderiram estudiosos da área da história da arte e da literatura comparada. Em seguida, foi criado o programa de Estudos Visuais na Universidade da Califórnia, em Irvine (UCI), por iniciativa dos programas de história da arte e de cinema (KNAUSS, 2008, pp. 151-68). Livros, teses e dissertações atestam a consolidação de um campo de trabalho onde o fazer histórico procura integrar a dimensão imagética. Desde então, intensificou-se a preocupação acerca das reflexões teórico-metodológicas de uma área de pesquisa já incorporada às atividades docentes e à pesquisa acadêmica (CAPELATO, 2008).

De modo geral, desde meados do século XX, assiste-se a uma profunda renovação do domínio científico, atingindo o campo da historiografia, que passou por modificações. A assimilação desta questão se deu, em grande parte, pela repercussão da Nova História¹¹, linha historiográfica responsável por introduzir novas abordagens, problemáticas e fontes ao estudo histórico, não obstante o tenha feito muitas vezes incorrendo em fragmentação do real (e, portanto, sem o entendimento do todo), entre outros problemas. Se por um lado temos a fragmentação do conhecimento, por outro temos a crise dos paradigmas. É raro encontrar nos meios acadêmicos quem aceite a existência de uma verdade histórica. Chega-se, assim, no segundo aspecto de localização desta pesquisa: *a abordagem teórica*.

¹¹ É a história associada à *École des Annales*, mais especificamente à revista *Annales*, fundada em 1929, por Lucien Febvre e Marc Bloch, com o objetivo de divulgar uma nova abordagem dos estudos históricos. Ao apontar algumas diferenças elementares entre a historiografia tradicional (positivista) e a Nova História, Peter Burke afirma que a primeira se concentra na política, pensando a história como “narrativa de acontecimentos” sob uma perspectiva construída a partir das elites e se baseando em documentos oficiais. Ao passo que a segunda dá vazão a diversos aspectos das atividades humanas, procurando analisar as estruturas sob a perspectiva do popular e de modo a ampliar seus tipos de fontes. Vale dizer que a expressão “Nova História” é muito utilizada para se referir ao desenvolvimento historiográfico ocorrido nos anos de 1960 e 1970, período no qual se mundializou a reação contra os paradigmas tradicionais. Peter Burke aponta alguns problemas da Nova História, tais como a ampliação das fontes e dos métodos de análise, de explicações históricas, de síntese e de definição, ocorridos devido ao fato dos historiadores estarem avançando em território não familiar. Assim, ao buscar se distanciar do paradigma tradicional, incorrem no erro de mergulhar em grandes dicotomias ou de não conseguirem definir o próprio objeto estudado. O autor exemplifica o problema de definição com a história da vida cotidiana: “Outrora rejeitada como trivial, a história da vida cotidiana é encarada agora, por alguns historiadores, como o centro a que tudo o mais deve ser relacionado. [...] Entretanto, como observou o sociólogo Norbert Elias em um importante ensaio, a noção de cotidiano é menos precisa e mais complicada do que parece” (BURKE, 1992 pp. 7-37).

A esse respeito, a opção é clara. Parte-se do arcabouço teórico marxista, o que implica uma apreensão particular do conhecimento histórico e da própria realidade objetiva. Assume-se a premissa de que para se chegar ao conhecimento da história é preciso partir do real, dos indivíduos reais e suas “condições materiais de vida, tanto aquelas por eles já encontradas, como as produzidas por sua própria ação. Estes pressupostos são, pois, verificáveis por via puramente empírica” (MARX; ENGELS, 1996, p. 26).

E mais, a morada da ideia, da representação e da consciência só pode ser compreendida em conjunto com a atividade material dos homens. Isto por que:

Os homens são os produtores de suas representações, de suas ideias etc, mas os homens reais e ativos, tal como se acham condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde até chegar às suas formações mais amplas. A consciência jamais pode ser outra coisa do que o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real. E se, em toda ideologia, os homens e suas relações aparecem invertidos como numa câmara escura, tal fenômeno decorre de seu processo histórico de vida, do mesmo modo que a inversão dos objetos na retina decorre de seu processo de vida diretamente físico (MARX; ENGELS, 1996, pp. 36-7).

Marx demarca uma questão relevante a ser levada em conta na investigação da manifestação artística, em nosso caso, o cinema: não importa o quão invertidos ideologicamente possam parecer os filmes analisados, eles exteriorizam a consciência do artista e esta decorre, incontestavelmente, do seu processo real de vida. Toda consciência é histórica: “A consciência, portanto, é desde o início um produto social, e continuará sendo enquanto existirem homens” (MARX; ENGELS, 1996, p. 43).

Esta apreensão da história fundamenta-se em expor o processo real de produção material e perceber a sua interconexão com diversos produtos teóricos e formas da consciência. Trata-se de permanecer sempre “sobre o solo da história real”. Por esse caminho, Marx chega ao resultado de que “não é a crítica, mas a revolução a força motriz da história” (MARX; ENGELS, 1996, pp. 55-7). Nessa direção, não se trata de explicar a realidade a partir das ideias concebidas nos filmes de Diegues, mas de explicar as formações ideológicas de sua produção cinematográfica a partir do chão histórico-social.

Em desdobramento da questão: a arte se configura como necessidade do espírito humano de compreender o seu mundo prático, exprime a relação entre o indivíduo e o mundo, sendo o ato de produzi-la uma ânsia decorrida da interação do sujeito com o mundo exterior. Como toda e qualquer produção humana, a arte é histórica. Pertence a um ambiente, é socialmente construída e depende de concepções e fins particulares, o que implica apreender o objeto na sua historicidade. Tendo como gênese o mundo real, um filme não pode ser analisado como um ente à parte da vida que o gesta, pois é indissociável da sociedade e, enquanto produção humana teleológica (onde se perspectiva uma finalidade) está atrelado às carências materiais e espirituais de determinado grupo humano num momento específico de seu desenvolvimento. A arte é, ontologicamente, uma reprodução do processo mediante o qual o homem apreende a própria vida, com todos os problemas, princípios vantajosos e obstáculos que a determinam (LUKÁCS *apud* ABENDROTH; HOLZ; KOFLER, 1969, pp. 199-218).

Se a obra é produto da subjetividade do autor, uma visão de mundo, como, a partir dela, podemos apreender a realidade objetiva? Para responder a esta questão central, parte-se da indicação precisa de que: “não é a consciência dos homens que lhes determina o ser; é, inversamente, o ser social que lhes determina a consciência” (MARX; ENGELS, 1986, p. 13). Ou seja, a subjetividade do ser/autor não está descolada da sua vida material, de sua sociedade. Parafraseando o filósofo alemão Karl Marx, os artistas não rompem da terra como os cogumelos, eles são, sempre, frutos de sua época e extraem do seu povo as seivas mais preciosas e as menos notáveis para exprimi-las nas obras de arte. A produção artística, a consciência do artista, a inspiração, assim como tantos outros elementos que circunstanciam as obras de arte, são antes determinados socialmente. A obra é a exteriorização da alma do indivíduo inquieto com a vida. No entanto, ele não domina todos os aspectos desta, pois muitas características – tanto no conteúdo como na forma – fogem do controle e da consciência do autor. A obra é determinada socialmente e toma seus contornos a partir das possibilidades concretas historicamente postas (MARX; ENGELS, 1986).

Isto posto, seguem os resultados da análise organizados do seguinte modo:

O capítulo I: *Antes, durante e depois do Cinema Novo: itinerário de Carlos José Fontes Diegues* versa sobre a trajetória de vida e de produção artística deste diretor.

Partindo do pressuposto de que sua consciência é produto das relações objetivas que experimenta na vida, destacam-se as principais interferências familiares, o cotidiano regado a leituras e idas ao cinema e a sociabilidade partilhada com jovens engajados do Rio de Janeiro que mais tarde viriam a formar o *Cinema Novo*. E, concomitantemente, apreender a construção da sua individualidade, sua percepção dos eventos, suas opções artísticas e o seu protagonismo político ao longo da sua trajetória de vida e profissional. Para tanto, contou-se com a utilização de farta documentação retirada de seu acervo particular, a exemplo de correspondências, de artigos e poemas, de livros autobiográficos, assim como de entrevistas concedidas ao longo dos anos.

Ao dar voz às memórias de Carlos Diegues, procurou-se confrontá-las e enriquecê-las com os vestígios históricos e com a historiografia, sem perder de vista a sua condição humana, enquanto indivíduo que optou, ainda que diante de um universo limitado de possibilidades, por alguns caminhos e não outros, numa trajetória de contradições, de incertezas, de utopias, de medos e de coragens. Ademais, convém mencionar o esforço em demonstrar que seu itinerário não estava predeterminado, evitando a ilusão biográfica de que um percurso pessoal possa ser reconstituído a partir de noções como a coerência e a linearidade.

No segundo capítulo, *Manifestação do nacional-popular no Brasil: o CPC e o Cinema Novo*, procura-se conceituar o *nacional-popular* na experiência italiana a partir das teorizações de Antonio Gramsci, para, em seguida, tatear a sua inserção em terras brasileiras no início da década de 1960, período que se assistiu as primeiras referências teóricas a Gramsci surgirem entre os intelectuais marxistas, em publicações ligadas ou influenciadas pelo PCB.

Essa proposta ideológica foi o cerne do *Cinema Novo* e do *Centro Popular de Cultura* (CPC), movimentos brevemente delineados neste mesmo capítulo: momento de formação, reivindicações, objetivos político-culturais e formas de atuação. Por fim, expõe o processo de fragmentação desse projeto a partir do golpe de Estado de 1964. Com isto, objetiva-se subsidiar a compreensão do chão histórico no qual Diegues buscava intervir com seus filmes.

No capítulo III: *Escola de Samba, Alegria de Viver, em busca da cultura popular*, faz-se a análise imanente da obra cinematográfica em questão, buscando explicitar a

construção artística da favela e dos favelados, o que é feito a partir da representação da escola de samba e do sindicato como elementos autoexcludentes, já que o primeiro é a expressão da alienação e o segundo, embora seja o caminho a ser seguido para a superação dos problemas sociais, não é aceito por aquelas pessoas.

Desvelam-se os pressupostos ideológicos deste curta a partir da maneira como ele carrega elementos da *arte popular revolucionária*, ideia apresentada no Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) por Carlos Estevam Martins, argumentista do curta em questão, bem como o seu intento de combater a *alienação* das massas, uma função social que é parte constitutiva do movimento de mobilizações de estudantes e trabalhadores em prol de reformas sociais desejosas da democratização da política brasileira.

Somado a isto, apresenta-se a atmosfera da época a partir do debate estético acerca do *realismo artístico*, a relação entre arte e política e a função dos artistas nas lutas em voga na sociedade, questões que acompanhavam esta contenda protagonizada por cepecistas e por cinemanovistas, significativa não apenas na trajetória artística de Diegues, mas também no debate cultural daquele momento.

No Capítulo IV, *Ganga Zumba: prospecção dieguesiana em diálogo com Fanon e Sartre*, busca-se situar as condições materiais de produção da obra e as opções estéticas que com ela se relacionam. E também, por meio de correspondências, tracejar as posições de Carlos Diegues ao longo da produção do filme, observando a consolidação dos ares ideológicos no qual o filme estava imerso e o qual ele ajudou a construir.

Em seguida, intenta-se responder à seguinte pergunta: como *Ganga Zumba* responde aos embates políticos que lhe eram subjacentes? Para tanto, são abordadas categorias como *colonialismo*, *violência revolucionária* e *nacionalismo* a partir da particularidade da leitura fílmica sobre a escravidão, manifesta em sua perversidade, e a resistência dos cativos.

Visa, ainda, expor o diálogo entre a produção de Diegues e os discursos anticoloniais evidenciando-se a interlocução com o pensamento de Frantz Fanon e Jean-Paul Sartre. Tem-se uma obra de arte engajada numa revisão histórica voltada à luta pela autonomia nacional a partir de uma personagem (Ganga Zumba), cuja transformação de consciência e guinada revolucionária o faz representação do *homem novo*, síntese das lutas políticas daquele quadro histórico.

No capítulo V, *A Grande Cidade: desventuras em tempos de ditadura bonapartista*, analisa-se o filme de 1966, observando as rupturas e permanências ideológicas em relação às obras de Diegues no pré-64. Problematicam-se os dramas de quatro personagens (Luzia, Jásão, Calunga e Inácio) que saem do nordeste rumo a grande cidade do Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor. Esquadrinhando o sentido da construção dessa cidade grande, evidencia-se a relação entre essa representação e o conceito de *subdesenvolvimento*.

A partir da representação da superexploração da força de trabalho, das contradições sociais das favelas cariocas e da marginalização dos migrantes pobres, enfim, dos dramas humanos numa cidade grande cheia de contradições, Diegues respondeu artisticamente aos primeiros passos da modernização implementada pelos militares. Descortina-se a crítica fílmica à falsa ideia de prosperidade das grandes cidades brasileiras, tateando o modo como a película trabalha a situação política, por meio de uma cidade sitiada, lugar que suscita o medo nas personagens, revelando a dialogicidade com a atmosfera de incertezas em tempo de ditadura bonapartista.

Por fim, no capítulo VI, *Os Herdeiros do populismo*, investiga-se a obra que, centralizada na personagem de Jorge Ramos, expõe temas como a política brasileira, o poder dos meios de comunicação e as forças capitalistas nacionais. Exploram-se as condições materiais de produção, trazendo informações sobre sua feitura, desde o seu projeto, a busca de recursos, sua produção, até a luta pela sua liberação junto à censura do governo militar. Em seguida, atenta-se às tipificações sociais presentes no filme, a saber, a esquerda, o povo e as frações da burguesia brasileira (agrária e industrial), perseguindo a construção diegética do papel desses grupos nos meandros da política brasileira entre os anos de 1930-1964, momento de entificação do capitalismo no país.

Ao final, evidenciam-se as relações entre a obra, a teoria do *populismo* e a derrocada do projeto *nacional-popular*, desnudando a posição política da obra frente ao embate que estava subjacente – uma visão cética quanto às possibilidades de transcender o capitalismo e sua avassaladora modernização através da luta.

Capítulo I - Antes, durante e depois do *Cinema Novo*: itinerário de Carlos José Fontes Diegues

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.*

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria,
o tempo presente, os homens presentes
a vida presente.*

Mãos dadas, de Carlos Drummond de Andrade

Neste capítulo traça-se um breve itinerário biográfico e filmográfico de Carlos José Fontes Diegues a fim de que se observe como o pensamento e a sensibilidade estética são partes constitutivas da história. E, ao mesmo tempo, apresenta-o como indivíduo atuante que, na condição de diretor de cinema, desempenhou um papel importante em situações decisivas para o conjunto da sociedade.

A partir de suas memórias e de farta documentação, pretende-se mergulhar na sua individualidade para uma melhor apreensão do objeto desta pesquisa, que é sua produção no seio do *Cinema Novo*. Este conjunto documental traz à tona o cotidiano do diretor e, por isso, exprime aspectos de sua vida prática, possibilitando chegar mais próximo ao “homem inteiro”: a que filmes assistia, como se davam suas relações interpessoais, quais os livros lidos e como eram mediadas essas leituras, quais as principais angústias que o cercavam na feitura de seus filmes, assim como na vida pessoal. A vida cotidiana é a vida do homem inteiro, onde ele participa com todos os aspectos de sua individualidade: seus sentimentos, paixões, ideologias, sentidos e capacidades intelectuais. De modo que, ainda que o homem da cotidianidade não realize nenhum desses aspectos em sua máxima potência, intensidade, é onde o homem é atuante e fruidor, ativo e receptivo (HELLER, 2000, pp. 17- 8).

Este capítulo apresenta cinco unidades de leitura, cronologicamente organizadas e divididas a partir de momentos significativos na vida de Carlos Diegues. Na primeira, são evidenciados os elementos de sua formação individual, desde o nascimento até a adolescência, vivida na década de 1950. Na segunda, sua trajetória enquanto estudante e militante da UNE e o desenvolvimento de sua relação com o cinema, em especial, no interior do CPC e do *Cinema Novo*. Na terceira, sua percepção e narrativa do golpe militar, sua posterior contribuição à resistência artística, até o autoexílio, em 1969. O seu retorno da França, a produção possível nos anos do governo Médici, a colaboração na Embrafilme em tempos de *transição pelo alto* e o conhecido debate das *patrulhas ideológicas* são os temas da quarta unidade de leitura. Na última, sua inserção no cinema de "Retomada" e sua atual contribuição artístico-intelectual.

1.1 - Os primeiros anos

Carlos Diegues¹² nasceu em Maceió, Alagoas, em 19 de maio de 1940. Filho do antropólogo Manuel Diégues Jr. (Manelito) e de Zaira Fontes Diégues, este “maestro” do cinema, oriundo de uma família de classe média¹³, teve formação católica. Estudou no Santo Inácio, colégio de espírito aristocrático dirigido por jesuítas e, mais tarde, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Quando criança foi batizado, crismado, atuou como coroinha da igreja e chegou a ser influenciado por um padre a tornar-se sacerdote – destino que sua mãe interrompeu argumentando a necessidade do pequeno se desenvolver no mundo do pecado antes de decidir o que fazer com sua santidade. Praticante religioso, chegou a escrever poemas nos quais o homem era produto do sopro de Deus. Em suas lembranças, nega ter frequentado a igreja na fase adulta, muito embora tenha sido educado a partir dos preceitos desta religião, isto porque a sua família era muito católica (DIEGUES, 2014, pp. 22-46).

¹² Em seu recente livro de memórias, Diegues explica que, por distração de seu pai e lapso do escrivão, ele é o único Diégues da família que não tem acento agudo (DIEGUES, 2014, p. 23).

¹³ Carlos Diegues foi o segundo de quatro filhos. Seu pai, jornalista e professor, descende de uma família de intelectuais. Seu avô, Manuel Balthazar Diégues Jr., era historiador, professor, fundador de uma escola (hoje batizada com o seu nome), chegou a ocupar o cargo de chefe do serviço de educação pública em Alagoas e sua avó, Luiza Amélia Chaves, era professora de escola primária. Sua mãe, Zaira, era filha de um comerciante que havia sido muito rico e de uma herdeira criada em engenho de açúcar (DIEGUES, 2014, pp. 22-6).

A influência do pai – tido por Diegues como conservador nos atos e moderno nas leituras – foi decisiva para sua formação e, particularmente, para seu gosto pela “identidade brasileira”. Manuel Diégues, amigo íntimo de Gilberto Freyre, Graciliano Ramos e Jorge de Lima, foi o primeiro a lhe relatar sobre o Brasil e a lhe fornecer bases para o seu conhecimento. Na sua infância e adolescência, incentivava-o a ler e cobrava o entendimento das leituras feitas, em sua maioria, de autores modernistas, tais como Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado, destacado por ele como autor de importância decisiva em sua cultura e opinião sobre o mundo. Diante da parca tradição cinematográfica no país, seu balizamento cultural (com relação às raízes brasileiras) fora dado pela literatura e pela música (DIEGUES, 2004, pp. 16-8).

A figura da mãe também era presente, gostava de carnavais e procurava passá-los em Maceió. No Rio, era fiel aos costumes alagoanos: cantava, dançava e declamava poesias. Também merece menção a presença de "bazinha", uma negra "enrugada e muito velha" a quem coube os cuidados dos quatro filhos de Zaira e Manelito e que, num fim de tarde no quintal da casa da família Diégues, contou-lhe que o Zumbi dos Palmares, ser imbatível, imortal e que podia até voar, ainda vivia ali por perto de Maceió, escondido no meio da mata da Serra da Barriga (DIEGUES, 2014, pp. 22-3).

Na década de 1950, inexistia no Brasil uma prática cinematográfica constante, estável e hegemônica. Realidade derivada, também, do domínio estadunidense desse mercado. Nessas condições, a relação de Carlos Diegues com a *sétima arte* foi como a de grande parte dos brasileiros frequentadores das salas de cinema: a apreciação de filmes hollywoodianos.

Suas idas ao cinema começaram ainda na infância, quando aos seis anos mudou-se com sua família de Maceió para Botafogo, no Rio de Janeiro, pois o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), onde seu pai trabalhava, pedira que ele se transferisse para a então capital do país.

Mãe de quatro filhos, a dona Zaira era, para Diegues, "muito presente, obsessiva até, muito possessiva", reclamava da agitação da cidade, da velocidade do trânsito e da sensação de insegurança e, por isso, não os deixava sair de casa; sendo assim, os passeios até o cinema constituíam uma das poucas alternativas de lazer:

Tudo o que aprendi de importante na minha vida, aprendi primeiro vendo filmes. Conheci desde a história da humanidade – e, como eu comecei pelo cinema americano, a humanidade falava, portanto, inglês – até os mínimos hábitos da vida, o cotidiano de gente que eu nem conhecia (DIEGUES, 2004, p. 13).

Como a sala de cinema parecia a ela um lugar seguro, o futuro cineasta pôde se tornar um frequentador assíduo das sessões do *Guanabara*, do *Nacional* e do *Star*, os três cinemas do bairro do Botafogo nos idos de 1950. Somado à literatura brasileira, incutida no seu cotidiano pela influência de seu pai, desbravava o mundo através das telas: "Cinejornais, seriados, filmes do Walt Disney, chanchadas da Atlântida, sucessos de Hollywood, astros e estrelas nacionais e internacionais, como Carmem Miranda, Grande Otelo, Oscarito, Errol Flynn, Joan Crawford, Bette Davis". Diegues relata ter sido no cinema onde aprendeu o que era uma mulher. Isso se deu a partir das personagens de Rita Hayworth, Barbara Stanwyck, Yvonne De Carlo, Ava Gardner e Marilyn Monroe. Em seu livro de memórias, narra que, ao sair das salas de cinema, percebia a disparidade entre a realidade e a ficção e, frustrado, acreditava haver algo de errado com o que se passava nas ruas (DIEGUES, 2004, pp. 13-4).

Entre 13 e 14 anos, em meio a essas sessões e o convívio com amigos do Santo Ignácio, começou a se interessar por política. Dois acontecimentos despertaram esse interesse: as reportagens sobre o armistício da Coreia¹⁴ e o suicídio de Getúlio Vargas.

Sobre o primeiro acontecimento, lembra que os jornais “andavam cheios de armistícios na Coreia”, mas ele não compreendia muito bem o seu significado, apenas intuía ser esta uma guerra presente, viva, diferentemente do “nazismo, Napoleão ou a abertura dos portos, apenas coisas de livros” (DIEGUES, 1988, p. 8).

¹⁴ A Guerra da Coreia (1950-1953) foi um dos três maiores conflitos envolvendo as potências nucleares durante a Guerra Fria. Nela, os EUA e seus aliados – disfarçados de Nações Unidas, como ironiza o historiador Eric Hobsbawm – intervieram na Coreia para evitar a expansão do governo comunista do Norte daquele país em direção ao Sul. A própria divisão deste país é um produto da Guerra Fria, já que foi promulgada pelas tropas soviéticas e norte-americanas em 1945, decidida a partir do tratado de Yalta, segundo o qual cada país ficaria responsável por "tutelar" uma metade daquele país, cujo marco escolhido como fronteira seria o paralelo 38° (HOBBSAWM, 1995, pp. 226-7). O evento relembrado por Diegues foi o desfecho do conflito, em meados de 1953, com a assinatura do armistício em Panmunjom, na Coreia do Norte.

A respeito do suicídio de Vargas, evento marcante na sua adolescência, o diretor recorda uma manhã de agosto, de 1954, acordar com sua mãe chorando ao som da voz alterada de Heron Domingues, no programa Repórter Esso, da Rádio Nacional, em sucessivas edições extraordinárias e ouvir de seu pai, discretamente emocionado, que não precisava ir ao colégio naquele dia, pois o presidente havia morrido e tinha muita confusão na rua. Ao sair de casa, com a súplica da sua mãe para não passar da esquina, leu nos jornais a notícia da morte de Vargas:

Ali mesmo transmiti a meus companheiros (ninguém tinha ido à aula naquele dia) minhas especulações: se um homem todo poderoso como Getúlio, um ser onipotente na minha fantasia de adolescente, tinha se suicidado por causa de política, então é porque a política devia ser uma coisa muito séria. Acho que foi nesse dia que intuí o quanto podem custar os movimentos sociais. Acho que foi nesse dia que conheci o sentido às vezes trágico da história (DIEGUES, 1988, p. 8).

A crise política que culminou no suicídio de Getúlio Vargas se deu em meio à disputa entre diferentes projetos de modernização do país.¹⁵ Com um novo perfil sociopolítico – a urbanização e a industrialização, a afirmação de uma burguesia industrial, de segmentos médios urbanos e de uma jovem classe operária – o governo varguista encontrou-se na contingência de retomar o projeto de industrialização pela substituição de importações.¹⁶ Concomitantemente, vivia-se nos Estados Unidos o período de caça às bruxas. Defendia-se o capitalismo de livre mercado e via-se com maus olhos qualquer tipo

¹⁵ Na primeira metade do século XX o Brasil experimentou profundas transformações sociais, a economia foi marcada pela projeção de um padrão de acumulação fundado na expansão do setor produtor de bens de produção que não surgiu de uma avivada ideologia nacionalista, mas da submissão à necessidade da economia mundial, pois em decorrência da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial, promoveu-se uma ruptura da economia nacional com o capital internacional, abrindo espaço para a afirmação da expansão industrial. Com o final da guerra, os países reassumiram o seu papel na economia mundial: os latino-americanos, como produtores de mão de obra barata, matérias-primas e alimentos e os industrializados como produtores de todos os dispositivos e bens culturais que definiam a modernidade (OLIVEIRA; MAZZUCHELLI, 1977, p. 113). Diante deste possível retorno à antiga posição do Brasil na divisão internacional do trabalho houve o debate e a disputa sobre a forma como o país deveria conduzir seu processo de modernização. Um deles, de inspiração marcadamente nacionalista, buscava certa autonomia diante dos Estados Unidos para alcançar o desenvolvimento industrial e era calcado na perspectiva de algumas reformas sociais e, o outro, apoiava-se ideologicamente na Escola Superior de Guerra (ESG) e propunha o liberalismo econômico.

¹⁶ Nessa conjuntura, Getúlio buscou a denominada *barganha nacionalista*: apoio político aos EUA na Guerra Fria em troca de capitais e tecnologia para o desenvolvimento econômico brasileiro. Vargas tomava o imperialismo como a "falta de investimento dos países ricos nos pobres, impedindo o desenvolvimento". Visava mais a barganha do que uma nova forma de inserção na economia mundial, mas, galvanizado pela participação popular, tomou um caráter anti-imperialista (VIZENTINI, 2005, pp. 17-9).

de nacionalismo econômico latino-americano, assim como todo ato subversivo era imediatamente associado ao comunismo.

A década de 1950 é marcadamente rica em debates a respeito dos possíveis destinos a serem tomados pela política brasileira: proteger as riquezas do país da cobiça “imperialista” ou abrir a economia para um mercado “hegemonizado” por “forças estranhas” aos interesses nacionais. Esse nacionalismo, inicialmente, caminhava junto com a necessidade de unidade interna, essencial ao projeto de modernização. Entretanto, este projeto foi tolhido pelos acirrados conflitos internos, nos quais se assistia a oposição conservadora se articulando diretamente com Washington.

Em meio a esta rivalidade, o então presidente se suicidou. Foram os desdobramentos dessa tragédia pessoal e evento político que impactaram Diegues em sua adolescência, pois houve uma comoção nacional por conta de sua morte. Milhares de pessoas saíram às ruas em todas as grandes cidades, buscando atingir alvos expressivos de seu ódio: caminhões carregados com a edição do jornal *O Globo* (antigetulista) foram queimados e houve tentativas de tomar de assalto a representação diplomática dos Estados Unidos, no Rio de Janeiro.

As "forças" conservadoras foram denunciadas na Carta-Testamento deixada por Getúlio Vargas em 1954, onde ele criticava a ação de empresas estrangeiras poderosas no agravamento da crise econômica brasileira¹⁷. Este foi um dos fatores fortalecedores de uma guinada “nacionalista”, pois, a partir daí, houve uma vigorosa confluência de comunistas, trabalhistas e socialistas moderados na sua defesa. Este nacionalismo e anti-imperialismo emergiam do sentimento geral de hostilidade e desconfiança em face da ação das corporações, das grandes empresas e do governo dos Estados Unidos em relação ao Brasil. Somado a isto, a URSS, longe do modelo revolucionário do bolchevismo, adotou a linha política da "coexistência pacífica" e estimulou os movimentos nacionalistas e anti-imperialistas pelo mundo (KONDER, 2005, p. 366).

¹⁷ O governo de Café Filho (1954-1955) foi marcado pela abertura econômica ao capitalismo internacional, somado ao alinhamento à política internacional estadunidense. Esse foi o momento em que a concepção de segurança nacional associada à noção de desenvolvimento recebeu sua forma acabada na Escola Superior de Guerra (ESG). Para a ESG, em linhas gerais, o desenvolvimento se lograria por meio da afirmação da segurança e só seria possível por intermédio de um alinhamento inequívoco ao ocidente democrático e cristão, o “mundo livre” liderado pelos Estados Unidos (VIZENTINI, 2005, p. 20).

Não por acaso, as representações estéticas que emergiram no seio desses debates estavam permeadas pela reflexão em torno da questão nacional e das contradições sociais inerentes à particularidade histórica da Via Colonial. Uma urbanização perversa que não redundou no desenvolvimento social, mas numa condição em que os indivíduos migraram para cidades com pouco ou nenhum planejamento, residindo em habitações pobres, com acesso inadequado a água potável e esgoto sanitário, tal como a insegurança na posse da terra.

A sensibilidade de Diegues não podia estar alheia a esta realidade e, aos 15 anos, publicou um conto sobre um moleque pobre, morador da favela, chamado Joaquim e apelidado de Zumbi – personagem persistente em seu imaginário. Seu único desejo na vida era ter uma bicicleta e a pediu em carta ao Papai Noel. Sua mãe, dona Tica, estava apreensiva em dar-lhe a triste notícia, mas a meia noite foi ao seu quarto dizer-lhe que não ganharia a bicicleta e o encontrou "pretinho como sempre", mas mais divino e feliz. Chamou-o e balançou-o insistentemente e, por fim, compreendeu: "Deus dera ao Zumbi um presente muito melhor que uma bicicleta", o moleque Zumbi estava morto (DIEGUES, 1955).

Essa realidade se tornou muito mais nítida quando, em 1956, Diegues assistiu ao filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, considerado um divisor de águas do cinema brasileiro, isto porque inaugurava um cinema realista, afinado com os problemas socioeconômicos do país. Em seguida, seu pai o convidou para o seu primeiro “programa de adulto”: ir ao Teatro Municipal ver a estreia da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. Essas duas obras corroboraram o seu interesse pela condição político-cultural nacional. Cacá Diegues relata ter visto esta peça que "falava da realidade brasileira de maneira poética (...) chorando do início ao fim". Já o filme de Nelson Pereira dos Santos, de uma forma mais realista e politizada, o levou a querer fazer cinema, embora não soubesse como (DIEGUES, 2004, p. 15).

Em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek (JK) e João Goulart foram empossados, respectivamente, como presidente e vice-presidente da República. Com certa estabilidade política, os anos JK trouxeram um clima de otimismo embalado por altos índices de crescimento e pela construção de Brasília. Kubitschek governou enfatizando a necessidade de promover “desenvolvimento e ordem”. De modo geral, esses propósitos

eram compatíveis com os das Forças Armadas. O presidente tratou de atender às reivindicações específicas da corporação militar no plano dos equipamentos e vencimentos, manteve (tanto quanto possível) o movimento sindical sob controle e indicou militares para alguns postos governamentais estratégicos.

Nesse momento, Diegues estava na adolescência e "ganhava o mundo". Sua família se mudou da Rua São Clemente para a Rua da Matriz, muito menos movimentada e, neste espaço de tempo, ele pôde "botar a cara para fora". Mergulhado nesse universo político e cultural, juntou-se ao amigo David Neves, um pouco mais velho e dono uma "preciosa Paillard-Bolex" – uma pequena câmera de corda – com a qual começaram a ensaiar suas primeiras experiências cinematográficas. Influenciados pelo concretismo, filmam *Fuga* (1958), no qual as imagens são articuladas tal como em um poema concreto que, sem argumento ou roteiro, é composto somente de algumas tomadas do cotidiano da cidade.

Em 1959, momento da construção de Brasília¹⁸, o pai de Diegues o levou para conhecê-la e, com a Paillard-Bolex, emprestada por David, gravou um documentário amador sobre a nova capital (*Brasília*). No ano seguinte, dirige *Domingo*, curta de 20 minutos, montado por Paulo Perdigão. Assim, o cinema começou a lhe parecer como um universo onde poderia participar muito além da mera posição de espectador. Aos 19 anos prestou vestibular para a PUC-RJ, onde cursou direito, época em que não havia escolas de cinema no Brasil.

Há que se recordar que, nesse quadro vivido por ele, o governo JK, em seus primeiros anos, calcou sua política externa no alinhamento com os Estados Unidos e na abertura da economia ao capital internacional¹⁹, abraçou um projeto de industrialização apoiado no setor de bens de consumo duráveis para as classes de média e elevada renda e

¹⁸ A política econômica do governo JK foi definida no *Plano de Metas*, dividido em seis grandes grupos de atuação e preocupação: energia, transportes, alimentação, indústria de base, educação e a construção de Brasília – cujo projeto de lei foi aprovado em setembro de 1956, apesar da forte resistência da UDN (União Democrática Nacional), com a alegação de que a iniciativa era demagógica e que resultaria em mais inflação e no isolamento da sede do governo. Entretanto, em 21 de abril de 1960, Juscelino Kubitschek inaugurou solenemente a nova capital (FAUSTO, 2006, p. 237).

¹⁹ Caio Prado, em seus escritos para a *Revista Brasileira* (1955-64), denunciava a política econômica juscelinista, considerada por ele "entreguista": "foi certamente o mais entreguista, e nunca a economia brasileira assistiu a tamanha orgia imperialista. Para comprová-lo, basta observar o estado em que a política do senhor Kubitschek deixa a economia e as finanças do país depois do seu 'desenvolvimento' de 50 anos em cinco apenas (...). O que vemos são todas as principais e mais rendosas atividades econômicas brasileiras ocupadas e exploradas ou inteiramente, ou em proporções apreciáveis, por grandes empreendimentos internacionais" (PRADO JR. *apud* SOUZA, 2004, p. 161).

não para a produção de bens de capital, como era o projeto varguista. Essa opção, denominada de *desenvolvimentismo-associado*, restabelecia a relação centro-periferia, marcando a garantia, aos países hegemônicos, da produção de bens de capital, da tecnologia e da centralidade financeira, em consonância com a nova divisão internacional do trabalho.

Entretanto, Juscelino retoma a barganha nacionalista a partir de 1958. Esta retomada se deveu à crise do Plano de Metas, associada a um crescente descontentamento latino-americano e à pressão do Fundo Monetário Internacional (FMI), dentre outros fatores, que levaram o governo a desencadear a Operação Pan Americana²⁰ (OPA) – uma contraposição à Aliança Para o Progresso, que priorizava capitais privados e as relações bilaterais (OLIVEIRA; MAZZUCHELLI, 1977, p. 118).

Vale lembrar que neste momento a Revolução Cubana sacudia o mundo, em especial, a América Latina. Nossa diplomacia retomou ares nacionalistas, empolgando e mobilizando grande parte da sociedade (VIZENTINI, 2005, p. 22). Vitoriosa em 1959, mas declarada socialista em 1961, impactou a fermentação ideológica da esquerda brasileira. Para Diegues e a juventude da qual ele fazia parte, Fidel Castro era "o grande herói da liberdade em todo o mundo" (DIEGUES, 2014, p. 90).

Vislumbrando mudar a opinião pública a respeito da revolução que comandara, o mito revelado em Sierra Maestra veio ao Brasil em 6 de maio de 1959. Foi um rebuliço, pois muita gente queria ver, tocar, conhecer Fidel. No Rio de Janeiro ele ficou hospedado na casa do advogado José Nabuco de Araújo, onde haveria uma reunião sem a presença da imprensa. O jovem Diegues era amigo do filho do dono da casa e teve sua entrada garantida. Atravessou a massa de repórteres, misturou-se aos políticos que estavam nos salões da mansão e pôde escrever uma crônica daquela noite, publicada no *Metropolitano* (DIEGUES, 2014, pp. 90-91).

Nessa atmosfera político-social, Carlos Diegues conheceu uma turma de jovens admiradores do cinema. Dentre eles, o líder do grupo Paulo Alberto Monteiro de Barros (Artur da Távola), Arnaldo Jabor, Paulo Perdigão, David Neves, e outros, que se juntaram

²⁰ A OPA tinha como principal objetivo atrair a atenção dos EUA para a América Latina, de modo a obter mais créditos e de comprometê-los com um programa multilateral de desenvolvimento econômico, garantindo investimentos nas regiões atrasadas, assistência técnica visando maior produtividade, garantia de investimentos realizados e proteger os preços dos produtos primários exportados pela América Latina (VIZENTINI, 2005, p. 22).

para fundar um cineclube²¹, rebatizado anos mais tarde de *Nelson Pompéia* – em homenagem a um amigo cinéfilo morto em decorrência de um ataque cardíaco, enquanto assistia a um filme no antigo cinema Veneza (DIEGUES, 2004, pp. 22-4).

Este cineclube, com cerca de 30 sócios, contava com o dinheiro das mensalidades e gozava do apoio da reitoria da PUC-RJ para trazer os filmes e, com algumas sessões bastante disputadas pelo público, debatia a película depois da projeção, para Diegues, o momento mais excitante da atividade cineclubista, "sempre politizado e veemente, num tempo em que politização e veemência eram marcas indispensáveis à participação cultural dos universitários" (DIEGUES, 2014, p. 106).

O interesse de Diegues pela política é produto, também, de uma conjuntura de rupturas, de transformações sociais. Se escrever história é atribuir aos anos a sua fisionomia, pode-se dizer que o fim da década de 1950 tinha uma fisionomia mais animadora que a de seu início. Assistir a essa transformação atirou Diegues no universo da participação social.

A década de 1950 inicia-se com as tensões e o mal-estar da Guerra Fria. No Brasil, com população majoritariamente agrária (64%) e com Getúlio Vargas eleito democraticamente, o rádio vivia seu apogeu. No seu correr, Stalin morre e com Nikita Krushev vê-se a tensão ser substituída pela coexistência pacífica. A URSS é bem sucedida no aumento da produção de bens materiais, no desenvolvimento tecnológico e na disputa propagandística, levando-os, em 1957, ao lançamento do primeiro satélite artificial da Terra, o "Sputnik". Assiste-se à Revolução Cubana e ao Papa João XXIII protagonizando um processo de *aggiornamento*²² na hierarquia da Igreja Católica. No Brasil temos um deslocamento à esquerda da Juventude Universitária Católica, a organização das Ligas Camponesas, em Pernambuco, e o aumento da influência da ESG, que se tornou um polo de

²¹ Os cineclubes, em geral, caracterizam-se pelo fato de estarem legalmente constituídos, possuir um caráter associativo e objetivar a divulgação, a pesquisa e o debate acerca das produções cinematográficas. A partir de métodos consagrados, tais como a promoção de um debate após a exibição dos filmes, essa prática se difundiu pelo Brasil em meados do século XX. Vale destacar a criação, no ano de 1953, do Centro de Orientação Cinematográfica pela CNBB, cuja principal finalidade era a formação ideológica de espectadores. No final dos anos de 1950 e início de 1960, a maior parte dos cineclubes constituíam-se em torno de entidades federativas, a exemplo do Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC-UME), fundado no Rio de Janeiro. A partir do golpe militar de 1964, esta prática entrou em declínio, sendo perseguida pela censura de forma mais contundente a partir do AI-5 (RAMOS, 1997).

²² Termo utilizado durante o Concílio do Vaticano II e que o papa João XXIII popularizou como o desejo de atualização da Igreja, pois era necessário fomentar a fé cristã e adaptar-se melhor às necessidades do seu tempo.

elaboração de outra opção de política econômica, em oposição às bandeiras da esquerda. O consumo se expandiu. A urbanização se acentuou. O maiô biquíni se impôs nas praias metropolitanas (KONDER, 2005, pp. 355-8). Houve transformações culturais e também políticas. Em 1958, o PCB, uma força significativa dos movimentos sociais, dispõe “A Declaração de Março”, assumindo a perspectiva da revolução nacional democrática.

As mudanças que ocorriam nos costumes, nas atividades políticas e na vida cultural não passaram despercebidas e Diegues se inseriu decisivamente na militância. A fisionomia deste final de década prenunciava a atmosfera político-cultural que caracterizou os anos de 1960, como se verá na próxima unidade de leitura.

1.2 - Cachoeira e juventude pra fazer a utopia acontecer

Humberto Mauro afirmou em diferentes momentos que "cinema é cachoeira". David Neves popularizou essa declaração em sua versão mais cinematográfica, segundo a qual a frase teria sido dita pelo cineasta a um jornalista mineiro durante uma entrevista numa estação de trem. Com o vagão em movimento, o jornalista se aproximou da janela do cineasta e inquiriu aflito: "Mas, afinal de contas, o que é o cinema?" Mauro, acenando-lhe adeus, respondeu aos gritos: "Cinema é cachoeira!" Hoje Diegues significa essa ideia da seguinte forma: cinema era cachoeira

não como ornamento da natureza, objeto de contemplação hipnótica, onde seres felizes podiam se banhar alegremente. Mas como fluxo constante e desmesurado de conteúdos, capaz de aplacar nossa sede de conhecimento e purificar nossos corpos com o risco dos grandes saltos. Um ímpeto selvagem de fazer as ideias escorrerem belas, volumosas e indomáveis, uma fonte de energia e luz. Nós, então aspirantes a cineastas, queríamos ser cachoeira (DIEGUES, 2014, p. 107).

Essa metáfora é bastante pertinente e coerente com a intensidade com que este grupo vivenciou a experiência cinematográfica. Para Diegues o cinema virou cachoeira: as relações interpessoais, a militância, o trabalho e o lazer eram mediados pela *sétima arte*. Os cineclubes permitiram a apreciação de obras extremamente importantes para a construção teórica e prática de suas futuras produções fílmicas. Podemos citar, como exemplo, as dos neorrealistas italianos, dos formalistas russos e, especialmente, os filmes da *Nouvelle*

Vague, destacados por Diegues como principais influências por "iluminarem a suas vidas", proporcionando reflexões sobre um novo modo de fazer cinema "com a câmera na mão, luz natural, atores desconhecidos, a realidade das ruas" (DIEGUES, 2004, p. 27).

Originado a partir de curtas-metragens produzidos no final da década de 1950 e início da de 1960, e de reflexões coletivas sobre a realidade econômica, política e cultural, entrava em curso no Brasil o *Cinema Novo*, no qual nossa cinematografia construiu uma identidade. Este movimento almejou uma nova propositura artística, corporificada em um cinema que refletisse o país e a sua cultura. Buscava novos caminhos através da luta por produções independentes, pelo público, pela sobrevivência do cinema nacional e pela preocupação com os problemas sociais.

Diegues caracteriza este grupo como parte da primeira geração da esquerda católica²³, uma raridade no Brasil daquela época. Era um momento de politização do referido grupo via Juventude Universitária Católica (JUC) e, mais tarde, via Ação Popular (AP). Entre 1959 a 1964, momento de atuação de Carlos Diegues, verifica-se uma prática política mais intensa, com participação de jucistas na União Nacional dos Estudantes (como seu Presidente Aldo Arantes), na Ação Popular (formada por jucistas dissidentes), nas Ligas Camponesas, notadamente nos estados de Pernambuco e da Paraíba, no Sindicalismo Rural e no Movimento de Cultura Popular (MCP), que formava núcleos de alfabetização na periferia utilizando o método Paulo Freire (SOUZA, 1984, pp. 99-106).

Não se pode deixar de mencionar a pregação progressista do papa João XXIII que, com as Encíclicas *Mater et Magistra* (1961) e *Pacem in Terris* (1963), defendeu o ecumenismo e a independência das instituições religiosas em relação aos poderes estabelecidos. Quanto ao clero brasileiro, no Congresso dos Dez Anos da JUC (1960), foi

²³ Em verdade, as investidas da Igreja Católica em reunir os universitários cristãos se deu com o surgimento da Associação Universitária Católica (AUC), em 1929, sob a influência do Centro Dom Vital, buscava reatar o diálogo com a classe dominante. Assim, nos anos de 1930, o principal objetivo era o de modernizar a Igreja brasileira de modo a aproximá-la da nova classe dirigente (burguesia). Em 1937, a AUC se integrou nos quadros da Ação Católica (AC) e transformou-se na Juventude Universitária Católica (JUC). A JUC, como os demais Movimentos da AC, baseava sua ação no método: VER (constatar a realidade); JULGAR (analisar a realidade) e AGIR (transformar a realidade), posteriormente foi substituído pelo ideal histórico, onde a reflexão sobre a realidade voltava-se para questões temporais, sempre à luz de princípios universais cristãos. Sabe-se que a atuação da JUC sofreu modificações e incorporações ao longo de sua história. Se entre os anos de 1950 a 1958, ela esteve voltada para si mesma, caracterizando-se por uma ação com dimensões mais espirituais, a partir de 1958, principalmente com articulações da JUC de Minas Gerais e Recife, o movimento passou a se engajar politicamente e, apesar de seus conflitos internos, envolveu-se com tendências mais questionadoras da realidade (SOUZA, 1984, pp. 91-8).

importante para a articulação nacional da militância política da esquerda católica devido à missão pastoral de promover a alfabetização num processo de tomada de consciência política por parte das populações mais distantes e carentes do país, tal como o apoio à reforma agrária, tema de divergência radical dentro da Igreja (MORAES, 2011, pp. 39-41).

O censo de 1960 indicava a predominância absoluta do latifúndio, fazendo com que a crise agrária adquirisse contornos dramáticos, haja vista que quase metade das terras era composta de propriedades com mais de mil hectares, sendo os seus produtos agrícolas os principais itens de exportação (café, algodão, açúcar e cacau), responsáveis por 1 bilhão de dólares num total de 1,4 bilhão de dólares exportados. O projeto de reforma agrária apresentado por Jango não era revolucionário: considerava de interesse social as terras às margens das rodovias e ferrovias, terras beneficiadas por obras de saneamento da União e açudes públicos, atingia apenas as terras improdutivas com mais de 500 hectares a serem desapropriadas pelo governo mediante o pagamento de títulos públicos. Ainda assim, representava importante democratização no acesso à terra e, por isso, a hierarquia conservadora fez sua campanha. Carlos Lacerda criticou os setores progressistas da igreja: "os bispos devem rezar e não pensar em reforma agrária" (MORAES, 2011, pp. 43-8).

É oportuno lembrar que a luta católica no campo rivalizava com outros dois movimentos, o do Partido Comunista Brasileiro que militou pela sindicalização rural e negociações com o governo e o das Ligas Camponesas, de Francisco Julião que, mais radical, afirmava que "a reforma agrária [seria] feita na lei ou na marra, com flores ou com sangue" (MORAES, 2011, pp. 43-8).

Notabiliza-se uma conjuntura social que trazia como imperativo a participação política, sobretudo dos jovens. Carlos Diegues estava inserido nessa juventude estudantil inquieta com o Brasil enquanto nação e com a cultura diante das imposições estrangeiras.

As contradições sociais²⁴ gestaram o debate político no qual Diegues foi um de seus protagonistas. Enquanto universitário, foi eleito presidente do diretório acadêmico da

²⁴ Alguns problemas cercaram o governo JK, dentre os quais destacam-se aqueles centrados nas áreas interligadas ao comércio exterior e às finanças do governo: o orçamento federal apresentou crescentes déficits atrelados aos gastos para sustentar a industrialização e para a construção de Brasília. Este quadro veio acompanhado de um avanço da inflação decorrente, dentre outros fatores, dos gastos governamentais, do crédito fácil concedido ao setor privado e da compra de café por meio de emissões de papel-moeda para sustentar o preço em declínio. Em julho de 1958, Lucas Lopes (ministro da Fazenda) e Roberto Campos (presidente do BNDE) elaboraram um plano de estabilização da economia que tentava tornar compatíveis os combates à inflação e o déficit público aos objetivos do Plano de Metas. O Plano provocou reações contrárias,

Faculdade de Direito da PUC-RJ e atuou como jornalista dos extintos *Diário de Notícias* e *Última Hora*. Em 1960, aceitando o convite de Artur da Távola, dirigiu o jornal *O Metropolitano*, órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes (UME) do Rio de Janeiro. Na condição de diretor do jornal, dava voz aos seus companheiros de cinema que se punham em defesa de uma cinematografia genuinamente nacional.

No plano político, em 1961, Jânio Quadros e João Goulart tomaram posse como presidente e vice-presidente, respectivamente. A UNE participou ativamente da campanha pela posse de Goulart. O coro reivindicatório entoado pelo movimento estudantil compreendia a reforma agrária, o combate ao imperialismo a partir da limitação ao capital estrangeiro, a política externa independente²⁵, tal como a reforma universitária e educacional.

Em Pernambuco, os estudantes engajaram-se no Movimento de Cultura Popular (MCP) objetivando estimular a conscientização da população, como mencionado anteriormente. A imprensa universitária era parte constitutiva dessa luta, com tiragens expressivas, os jornais *A Tribuna Universitária* e *O Metropolitano* e a revista *Movimento* dinamizavam a circulação de ideias progressistas (MORAES, 2011).

Ao rememorar este frutífero fim da década de 1950 e início da seguinte, o cineasta atesta a notória ebulição cultural e a riqueza das produções teatrais, musicais e literárias e o cinema, em particular, como a grande novidade: “acho que foi a primeira vez na história do país que gente tão jovem se metia a fazer filmes, de uma maneira inteiramente nova, sem tentar copiar a Europa ou Hollywood” (DIEGUES, 2004, p. 24).

Nesse mesmo período, o grupo do qual Carlos Diegues fazia parte, juntamente com outros estudantes e militantes de esquerda, deram origem ao Centro Popular de Cultura (CPC). Sua fundação, em 1961, foi fruto de uma reflexão a partir da peça *A Mais-valia Vai Acabar, seu Edgar*, cuja utilização de linguagem direta, cartazes, *slides* e números musicais facilitavam a absorção dos conteúdos pelo público. Ao final da temporada de exibição da

pois nenhum grupo social se dispunha a perder o mínimo em troca da estabilidade, embora todos esperassem que alguém aceitasse pagar o ônus por ela (FAUSTO, 2006, p. 240).

²⁵ Lançaram a Política Externa Independente (PEI) cujos princípios consistiam na livre exportação dos produtos brasileiros (inclusos os países chamados socialistas), na defesa do direito internacional, da autodeterminação e da não-intervenção nos assuntos internos de outros países, uma política de paz internacional, no apoio à descolonização completa e na formulação autônoma de planos nacionais de desenvolvimento.

referida peça, Carlos Estevam Martins, Leon Hirszman e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) propuseram à direção da União Nacional dos Estudantes (UNE) a realização de um curso de filosofia ministrado pelo professor José Américo Motta Pessanha. Nesse momento, Vianinha saiu do Teatro de Arena e fundou o CPC, pois, segundo ele, era importante que os artistas se colocassem como agentes transformadores da sociedade (RIDENTI, 2000, pp. 67-82).

Após Jânio Quadros ter condecorado Che Guevara, então ministro da economia cubana, a crise eclodiu. O presidente governou sem contar com uma base política de apoio²⁶. Após mandar o vice João Goulart à República Popular da China para uma missão comercial e diplomática, Jânio renuncia. Em verdade, sua abdicação era uma tentativa de voltar ao governo com poderes plenos, objetivo este frustrado. Com a saída de Quadros, Goulart encontrou sérias oposições para assumir o cargo máximo do país. Começaria mais uma disputa pelo poder. Outro golpe bonapartista à vista. Em conformidade com a Constituição, quem deveria assumir era o vice-presidente. Entretanto, a posse foi suspensa por pressões das Forças Armadas que diziam ver nele a encarnação da República sindicalista e a brecha pela qual os comunistas chegariam ao poder. Sob o subterfúgio da segurança nacional (combate ao comunismo), o Congresso colocou brevemente no governo o presidente da Câmara dos Deputados Ranieri Mazzilli. Para evitar o consequente desgaste que as manifestações sociais trariam às Forças Armadas, foi instituído o parlamentarismo.

As bandeiras nacionalistas sustentadas por algumas lideranças políticas, bem como as demandas dos trabalhadores colidiam com os interesses imperialistas. A luta pela reforma agrária e pela lei de remessas de lucros feria os interesses da burguesia ligada ao capital internacional, radicalizando a luta de classes no país (SOUZA, 2009, pp. 255-6).

No mesmo ano da visita de Jango à República Popular da China (1961), Diegues, no CPC, dirigiu seu primeiro filme profissional, *Escola de Samba Alegria de Viver*²⁷, episódio do longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, no qual universitários de classe média deram seu

²⁶ Enquanto o PSD (Partido Social Democrático) e o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) dominavam o Congresso, a UDN se queixava da prática do presidente de quase não consultar os líderes partidários antes de tomar decisões e se preocupava com sua simpatia pela reforma agrária. Além disso, Lacerda passara-se para a oposição, martelando suas críticas a Quadros com a mesma veemência de seu apoio de outrora (FAUSTO, 2006, p. 242).

²⁷ Este episódio tem como "pano de fundo" o esforço de uma pequena escola de samba para realizar um desfile. Em meio a dificuldades de ordem financeira, o casal protagonista, Gazaneu, presidente da agremiação, e Dalva, militante sindical, entram em conflito por acharem seus universos autoexcludentes.

quinhão de contribuição na luta política em curso. Diante de poucos recursos, Carlos Estevam e Leon Hirszman foram a Brasília pedir auxílio a Ferreira Gullar (então dirigente da Fundação Cultural do Distrito Federal) que, por sua vez, procurou o secretário particular de Jânio Quadros, que forneceu o necessário para começarem a produção (DIEGUES, 2014, p. 125).

O filme foi amplamente discutido pelos integrantes do movimento e as incongruências culminaram num racha, que afastou nosso cineasta do CPC. No entanto, Carlos Diegues reconhece que essa convivência foi uma “belíssima” experiência de solidariedade, de seriedade: “O CPC foi um Carrefour. Dali saiu tudo. (...) Acho que nós aprendemos, junto com a lição da generosidade, uma outra coisa: como é possível ser realista e, ao mesmo tempo, ter ideais” (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 49). Realistas na compreensão da realidade brasileira na década de 1960 e imbuídos de ideais pela busca de configuração de uma “outra” realidade, mais humana, esses jovens intentaram “descolonizar” o cinema nacional e difundir imagens críticas acerca da sociedade por meio da linguagem cinematográfica.

Diegues se fez cineasta dentro desta atmosfera cultural. O CPC e o *Cinema Novo* se constituíram nesses tempos de diálogos tensos e criativos contra a ordem então vigente. Ambos germinaram pelas mesmas razões históricas e chegaram até a colaborar entre si.

O momento anterior ao golpe, na política brasileira, de acordo com Caio Prado, foi demasiadamente conturbado, com incessantes crises que desestabilizaram o país e o colocaram próximo de lutas armadas. Pode-se considerar o aumento das contradições econômico-sociais reveladas na progressiva aceleração do processo inflacionário, fundamento das crises irrompidas naqueles anos. Entretanto, essa instabilidade não encaminhou o país na direção da superação desses dilemas, mas sim da resolução da pendência no âmbito político: a garantia do poder presidencial de João Goulart. Em 1963, de fato, Jango recuperou os plenos poderes e adiou as reformas prometidas ²⁸ (SOUZA, 2009, p. 256).

²⁸ Faziam parte das reformas de base, entre outras medidas, a lei de remessa de lucros e a reforma agrária. A primeira medida determinava às empresas estrangeiras a remessa de dividendos de até 10% do capital injetado no Brasil, mas seriam forçadas a deixar aqui os capitais ganhos no país. A da reforma agrária visava introduzir na Constituição o princípio de que a ninguém é lícito manter a terra improdutiva por força do direito de propriedade. Verifica-se que, no início dos anos 1960, democracia e reformas de base eram tidas

Nesta conjuntura, Diegues realizou o filme *Ganga Zumba* (1963), que trata da resistência de escravos no nordeste brasileiro. Recriou a obra literária de João Felício dos Santos sobre a fuga de alguns escravos de um engenho de açúcar para Palmares, na Serra da Barriga – dentre estes escravos encontra-se o jovem Ganga Zumba, futuro líder deste quilombo.

Diegues – então, com 23 anos de idade – relatou em correspondências ao seu amigo Glauber Rocha as emoções e obstáculos experimentados no momento da idealização e produção de *Ganga Zumba*. A revolução era um tema recorrente. Intentava que sua arte trouxesse reflexão e contribuísse para o processo revolucionário: "Se ao menos a porcaria dessa revolução viesse logo seria uma maneira de, pelo menos, nos realizar coletivamente" (DIEGUES, [Carta] 2 jan. 1963).

O fazer cinema para Diegues estava intimamente relacionado com as possibilidades de transformação social. Considerava necessário produzir uma arte “útil” politicamente, “humanista” e capaz de “desalienar” o povo brasileiro e colocá-lo no caminho da ação revolucionária. A respeito desse humanismo, esclarece: “Humanismo não é contemplação. Humanismo é transformação. Transformação de consciências. Agora, não sei se isto é arte comunista” (DIEGUES, [Carta] 21 mar. 1963).

Trata-se de uma correspondência embebida de pensamentos sartreanos, uma importante referência para Diegues naquele momento.²⁹ Já com o dinheiro na mão (ainda que pouco), em 31 de março de 1963, em carta a Glauber Rocha, confidenciava: "Eu estou

como objetivos políticos opostos, dada a maioria conservadora num Congresso em constantes disputas (RIBEIRO, 2010).

²⁹ O pensamento de Sartre ecoou no Brasil e sua ressonância se deveu às suas conferências sobre o colonialismo e à necessidade histórica das lutas de independência dos povos do *Terceiro Mundo*. Essas questões vinham na esteira das conferências realizadas em meados da década de 1950 e princípio da de 1960, a saber, a Conferência de Colombo (1954) onde, como reação ao problema da Indochina, países como Índia, Paquistão, Indonésia, Birmânia e Ceilão se articularam em direção a uma frente neutralista; a Conferência de Bandung (1955), marcando a irrupção do *Terceiro Mundo*, quando 29 países afro-asiáticos repudiaram a Guerra Fria, defenderam a emancipação total dos territórios ainda dependentes e enfatizaram a necessidade do apoio material para o desenvolvimento econômico e a Conferência dos Países Não Alinhados (1961), que consolidou a tendência da busca de uma Terceira Via nas relações internacionais e do neutralismo. Estava na agenda política das nações em desenvolvimento da Ásia, África, América Latina e Oceania, a consolidação de um posicionamento internacional em favor da descolonização, do desenvolvimento econômico e do repúdio aos blocos militares da Guerra Fria (VISENTINI, 2011, p.43). Para tanto, foram criados os *Cinco Princípios da Coexistência Pacífica*: 1) Respeito mútuo à soberania e integridade nacional, 2) Não agressão, 3) Não intervenção nos assuntos internos de um país por parte de outro, 4) Igualdade e benefícios recíprocos e 5) Coexistência pacífica entre Estados com sistemas sociais e ideológicos diferentes. Esses princípios, inspirados na Carta das Nações Unidas, contribuíram para deslegitimar a política das superpotências e dos blocos militares e de poder (VISENTINI, 2011, pp. 52-3).

com dois problemas, face ao *Ganga*. O primeiro é cinematográfico, o segundo existencial, o terceiro ideológico (eu disse dois?)" (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963).

O primeiro problema correspondia à necessidade de fazer um filme "sangue", que não se prendesse nos planos, mas sim ao que estava acontecendo às pessoas dentro dele. O segundo consistia num drama existencial que tangenciava a ideia de liberdade, pois o diretor não via essa ideia como algo resolvido e, ao mesmo tempo, esse era o mote do seu filme. Em concordância com essa inquietude, as personagens do primeiro longa-metragem do diretor têm sentimentos e opiniões diversas sobre Palmares. Já o terceiro problema era ideológico: Diegues definiu o existencialismo sartreano como conteúdo moral de uma nova visão de mundo e reivindicou este legado teórico: "eu também sou sartreano (provavelmente macho, segundo a sua classificação). O que não me impede de ser marxista" (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963).

Complementa dizendo que essas reflexões deveriam permear as produções fílmicas do grupo. Pode-se dizer que o engajamento, uma categoria central da cinematografia de Carlos Diegues no período estudado, deriva também da influência do filósofo francês. A referida categoria é um ponto nevrálgico no pensamento de Sartre, para quem a conceitualização por si só é incapaz de substituir uma realidade posta. Embora seja importante para fazer frente aos interesses estabelecidos e aos mitos predominantes, ela não substitui uma realidade, pois é "mera negatividade da dissecação conceitual". Daí deriva a importância do engajamento, elemento que eleva a arma da crítica à altura do "poder evocativo dos objetos a que se opõe" (MÉSZÁROS, 1991, p. 21).

A partir deste pressuposto teórico, Sartre nega o humanismo como contemplação, enquanto teoria que toma o homem como meta e como valor superior. Reivindica o humanismo existencialista³⁰, profundamente vinculado com a transcendência, um humanismo que procura recordar ao homem que ele é seu próprio legislador. Uma inversão

³⁰ De acordo com Sartre, o humanismo ocidental liberta o homem e o coloca na posição de construtor de seu destino num processo que busca respostas e caminhos numa essência humana. O filósofo francês também se define como humanista, mas sua visão de homem e de mundo se difere do humanismo clássico, pois inverte essa perspectiva ao conceber o plano da existência e não o da essência. Assim, o existencialismo sartreano como humanismo pagão é de fato uma das formas recentes de se pensar a relação entre a filosofia e a vida. Sua reflexão filosófica se constitui assentada no bojo do pós-guerra, cuja destruição material e espiritual são centrais. Para Sartre, nada define o homem antes da existência: "o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo" (SARTRE, 1987, p.6).

de grande alcance que traz modificações. A pergunta do porque de qualquer coisa se responde a partir da sua essência (é aquilo que dá razão a existência). Ora, se o homem não tem essência nem determinações prévias, há certa gratuidade. O ser humano existe necessariamente de modo contingente, sem uma razão que o explique. É no decorrer da existência que o homem há de construir o seu ser. Sem essência, o seu ser se constitui da sua ação: o homem existe e só depois se define (SARTRE, 1987, pp. 6-7).

Assim, para Sartre, o homem é liberdade³¹. Por ser liberdade, a única escolha que não pode fazer é a de deixar de ser livre. Daí deriva seu lema: "o homem está condenado a ser livre". Para esse humanismo de Sartre, a liberdade e a responsabilidade são vistas de forma muito radical: o homem está só, surge e desaparece gratuitamente no mundo, não tem nada que o explique, não tem fundamento, não tem raiz metafísica. O homem é integralmente responsável por si e pelos outros. Nessa direção, afirma que "nossa responsabilidade engaja a humanidade inteira", pois "escolhendo-me, escolho o homem" (SARTRE, 1987, p.7).

É com este espírito que Diegues escreve as correspondências e realiza *Ganga Zumba*. O mundo, carente de transformação, estava em suas mãos. Tinha pressa, queria começar “explodindo, como se fosse a última coisa que fosse fazer na vida, ou como se fosse meu vestibular para ter direito a continuar a vivê-las” (DIEGUES, [Carta] 2 jan. 1963).

Eram eles, os jovens, os sujeitos da história: “É importante a gente ser sempre jovem, jovem para que se possa manter lúcido. Mas é importante fazer as coisas todas, fazer tudo de uma vez”. Para Diegues, a juventude estava impregnada de pressa e coragem para lutar, era necessário “fazer as coisas correndo e definitivas, como se, correndo, enganássemos o tempo de morrer e, definitiva, enganamos a própria morte porque ficamos depois dela” (DIEGUES, [Carta] 2 jan. 1963).

A juventude se tornou um agente social independente. Esse movimento foi mundial, como explica o historiador Eric Hobsbawm, para quem nos anos de Guerra Fria a humanidade experimentou uma revolução cultural que, considerando as particularidades

³¹ É oportuno trazer a assertiva de Lukács sobre a liberdade: "A liberdade existe no sentido de que a vida dos homens coloca alternativas concretas. Creio, e parece-me já ter usado essa expressão, que o homem é um ser que dá respostas e que sua liberdade consiste no fato de que deve e pode fazer uma certa escolha no interior das possibilidades oferecidas dentro de uma certa margem" (LUKÁCS *apud* ABENDROTH; HOLZ; KOFLER, 1969, p. 129).

regionais, foram mais profundas no campo da cultura popular e, mais especificamente, jovem. Se o aumento de famílias com mães solteiras, nascimentos ilegítimos e divórcios indicavam uma crise na relação entre os sexos³², a mudança na relação entre as gerações podia ser observada a partir do aumento da cultura jovem (HOBBSAWM, 1995, pp. 314-36).

É oportuno mencionar a defesa de Sartre, em *Furacão Sobre Cuba*, da ideia de que o maior escândalo da Revolução Cubana não foi ter desapropriado as terras, mas ter posto meninos no poder. Em sua visita à ilha recém-libertada, o filósofo francês conta que não viu um só velho no comando, pois somente a juventude tinham cólera e angústia o suficiente para negar o sistema que lhes negava a vida (SARTRE, 1986).

Nessa conjuntura Diegues consegue o financiamento para o filme *Ganga Zumba*. Ele começou as filmagens com 22 anos e terminou aos 23. Glauber Rocha estreou aos 21 anos com *Barravento*; quando fez *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tinha só 24. A esse respeito, declarou em 1984: “Não dá para explicar o *Cinema Novo* sem compreender o Brasil da época. Em 1962 era possível emprestar dinheiro a um rapaz de 22 anos para fazer um filme. Eu não fui uma exceção” (DIEGUES, 1984, pp. 22-4).

Diegues estava inserido na juventude estudantil carioca, grupo que se mostrava veementemente preocupado com os problemas da realidade brasileira, nos seus mais diversos âmbitos. O cineasta acreditava que esses problemas deveriam ser resolvidos coletivamente pelos participantes do “ritual comunitário”, fator necessário para garantir “segurança em alguma coisa, ser coletivo para não perecer e poder participar dessa aventura estranha, para o *struggle for life* de cada um. Sempre carregando a juventude. Sempre a juventude”. Nessa atmosfera, prossegue:

Não vou esperar a morte fazendo o que não quero. Não vou fazer de meu tempo um tempo de espera fatídico e vazio. Jamais farei planos para o "ano que vem", para "quando eu estiver mais seguro", para "quando eu tiver dinheiro". Vou fazer planos enquanto os executo, para daqui a pouco. (...) Eu acho que é assim que a gente deveria viver.

³² A ideia de uma família nuclear era o padrão na sociedade ocidental do século XIX e início do século XX. A partir da segunda metade do século XX, os arranjos familiares modificam-se significativamente. Tem-se a expansão do divórcio, a diminuição do desejo de um casamento formal, tal como o desejo de ter filhos. Dispara, também, o número de pessoas vivendo sozinhas e o número de famílias chefiadas por mulheres. É a crise da família, fortemente relacionada com mudanças nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação (HOBBSAWM, 1995, pp. 314-7).

Eu acho que é assim viver. Ou então não me interessa mais nada. É preciso enfrentar tudo, viver todas as farsas necessárias, religiosamente, como um religioso participa de seu culto (DIEGUES, [Carta] 2 jan. 1963).

Explicita-se a exteriorização da autonomia da juventude como uma camada social separada e simbolizada por um fenômeno sem paralelo desde a era romântica do início do século XIX, o "herói cuja vida e juventude acabavam juntas" (HOBSBAWM, 1995, p. 318). Uma percepção da vida e da história que se tornou *slogan* universal. Hobsbawm alerta que ninguém com a experiência das limitações da vida real (nenhum adulto) poderia ter idealizado as frases dos dias parisienses de maio de 1968, nem do outono quente de 1969: "*tutto e subito*", (queremos tudo e já). O autor caracteriza a tripla novidade da cultura jovem: 1) a juventude era vista como estágio final do pleno desenvolvimento humano; 2) ela se tornou dominante nas economias de mercado desenvolvidas (em decorrência de constituírem uma massa concentrada de poder de compra, tal como as mudanças tecnológicas das quais eram os produtores), "o que os filhos podiam aprender com os pais tornou-se menos óbvio do que o que os pais não sabiam e os filhos sim."; 3) o seu surpreendente internacionalismo. Essa transformação social foi percebida de forma entusiasmada pelos fabricantes de bens de consumo, ao passo que esse poder de mercado possibilitou a essa juventude o acesso a símbolos materiais e culturais de identidade, a exemplo do *blue jeans* e do *rock*, marcas da juventude moderna (HOBSBAWM, 1995, p. 320).

Nesse ínterim, o propósito profissional de Diegues com o projeto de *Ganga Zumba* era se projetar enquanto um *cinesta-autor* no cenário brasileiro: "me preocupa o cinema brasileiro, esta crise de artesanato. EU SOU ARTESÃO, fazendo filmes de autor. Tudo isso vai ter no meu filme" (DIEGUES, [Carta] 21 mar. 1963). A sua busca por um cinema autoral, importante componente do *Cinema Novo*, é bastante relevante e expressa uma tomada de posição diante do debate acerca de *Escola de Samba*, já que apontava para a recusa da posição hegemônica (dentro do CPC) da instrumentalização da arte como braço da luta política.

É sabido que o cinema é uma produção na qual participam diferentes trabalhadores: diretores, roteiristas, atores, fotógrafos, contrarregras, entre outros. Entretanto, quando um filme é realizado, de modo geral, é creditado ao seu diretor, que costuma carregar o ônus ou

as glórias da produção. É ele quem torna vivo o roteiro, por isso é o grande maestro dessa arte – seu autor³³.

Essa tendência incidiu sobre o cinema brasileiro que, no início dos anos de 1960, via a política de autor como componente de um dos mais significativos movimentos culturais, o *Cinema Novo*. Ao pensar essa característica, o diretor em questão admitia a semelhança com a tradição do cinema europeu³⁴ do pós-guerra, em que o diretor era o autor do filme: "Nessa tradição, trazida para o Brasil nos anos 60 por minha geração de cineastas, é o diretor quem tem a última palavra no roteiro, no elenco, na equipe técnica, no acabamento do filme" (DIEGUES, 2004, p. 61).

Não se pode, todavia, reduzir essa política a um mero reflexo da tendência internacional, haja vista que "aqui, a valorização do autor vinculava-se ao problema chave de uma cultura nacional e uma postura francamente anti-industrial" (XAVIER, 2005, p. 44).

Concomitantemente, *Ganga Zumba* era a oportunidade do cineasta se redimir diante da crítica: "Vou fazer *Ganga Zumba* pensando em tudo (principalmente pensando na

³³ De acordo com Bernardet, o que é um autor? Se atentar ao sentido literário, remeter-se-á o seu trabalho à função de um escritor, inventor, criador de um sistema, aquele que fez alguma coisa, produtor de uma obra de ciência, de literatura ou arte ou até, segundo a definição dada pelo dicionário francês *Nouveau Larousse Illustré*, Deus, aquele que é a causa primeira (BERNARDET, 1994, pp. 9-12). Para Arnoux, sem margem para dúvidas, o autor do filme é o diretor (*metteur en scène*), isto porque, mesmo quando não responsável pelo roteiro, quase sempre assume a filmagem, a montagem e orienta o fotógrafo, ou seja, o diretor assume múltiplas funções: monta a equipe e direciona o trabalho dos outros realizadores, de modo a construir um "todo, o filme. E, assim, infunde seu sangue à obra que só respira através dele, ele a anima com o mais puro de si mesmo" (ARNOUX *apud* BERNARDET, 1994, p. 11).

³⁴ Em 1921, o ensaísta e diretor Jean Epstein aplicou o termo *autor* a cineastas. Em 1924, foi contundente ao referir em *autores de filmes*. Mas, é com a atuação de um grupo de jovens críticos de *Cahiers du Cinéma*, a partir de 1950, que esta noção se tornou fecunda na crítica cinematográfica. Este grupo pretendia distinguir o cinema autoral do conjunto da produção cinematográfica para elevá-lo à categoria de obra de arte e, assim, livrá-lo das amarras da indústria cinematográfica, destacando o papel decisivo do autor individual sobre a equipe. Vale dizer que a *Cahiers du Cinéma* é uma revista francesa, iniciada em abril de 1951, por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Joseph-Marie Lo Duca. A revista surgiu quando alguns críticos e escritores de cinema da época decidiram expressar suas ideias e se tornar diretores. De acordo com Ismail Xavier, "No momento em que, sob o domínio de uma estética da expressão individual, a indústria de cinema é acusada de antiartística devido à padronização e impessoalidade de seus produtos, esta atitude crítica manifestou-se numa direção particular: uma política de valorização de cineastas particulares ou de filmes particulares, apontados como, essencialmente, algo mais do que manifestações das tendências do sistema. Um episódio de larga repercussão na crítica mundial foi a adoção desta atitude por parte dos *Cahiers du Cinéma* na década de 1950, em sua chamada *Politique des Auteurs*, responsável por uma certa avidez em descobrir coisas notáveis e marcas de um estilo pessoal nos filmes americanos" (XAVIER, 2005, p. 44).

Escola de Samba), disposto a abrir mão de todas as frescuras que minha qualidade de intelectual pequeno burguês às vezes me prejudica” (DIEGUES, [Carta] 1 fev. 1963).

Contudo, essa intensa movimentação político-ideológica, na qual Diegues estava inserido e atuante, foi interrompida pelo golpe de Estado de 1964, arremate das crescentes reivindicações de lavradores, operários, estudantes e militares de baixa patente, cuja politização ameaçava a ordem estabelecida. Vejamos, agora, o impacto deste evento político para o jovem cineasta.

1.3 - A reação de Diegues ao golpe de Estado de 1964 e a consolidação da autocracia burguesa bonapartista

O golpe militar de 1 de abril de 1964 estancou progressivamente esse rico e amplo debate que se fazia não apenas em órgãos governamentais e partidos políticos, mas também em associações de classe, entidades culturais, revistas especializadas ou não, jornais e sindicatos.

O cineasta narra que no dia anterior, em 31 de março, começaram a correr boatos de que militares haviam deflagrado um movimento contra Jango. Diegues correu para o auditório da UNE e o encontrou lotado. Oradores exaltados se sucediam confiantes de que a situação estava sob controle: "alguns mais ousados diziam até que a tentativa de golpe era positiva para nós, pois a direita pusera a cabeça de fora e agora iríamos cortá-la de uma vez". A confiança era tamanha que a fala de Ênio Silveira dava margem à crença de que podiam acordar sob o socialismo. Entretanto, quando na manhã seguinte Diegues acordou, não foi difícil perceber o que estava acontecendo de fato: "rádio e televisão anunciavam a vitória da democracia contra a subversão comunista" (DIEGUES, 2014, p.169).

A reação do grupo foi convocar os cinemanovistas para a Agência Nacional com o intuito de saber o que estava acontecendo de verdade, recolher material para as filmagens e registrar a resistência ao golpe. Passaram em frente a UNE e viram o prédio arder em chamas, com jovens golpistas comemorando na porta. Atravessaram a Cinelândia e viram os tanques movimentando-se em direção a embaixada dos EUA para protegê-la. O material para as filmagens não foi entregue e lá mesmo receberam a notícia de que Jango havia partido para o Sul. Não havia mais nada a fazer (DIEGUES, 2014, p. 170).

Em 19 de abril de 1964, três dias antes de partir para Paris para tratar da publicidade do filme *Ganga Zumba*, Carlos Diegues escreveu ao seu pai, Manuel Diégues, acerca do golpe militar. Acompanhemos como esse processo é percebido por Carlos Diegues nesta carta.

De início, apelou para que as diferenças entre eles – o pai, um "católico liberal", e ele, um "socialista" – não os impedissem de conversar a respeito das mudanças ocorridas. Para o cineasta, o golpe se processou como um “pesadelo” que “aconteceu de repente, com a força dos sonhos ou da morte”. Diegues exterioriza o espanto com a rapidez e as arbitrariedades do processo:

Pois bem, em 48 horas, um bando de generais se apossou do país, o impôs ao ridículo de republiqueta, assumiu o poder, massacrou estudantes, operários, camponeses, invadiu lares, prendeu homens dignos ao lado de malfetores comuns, arremessou-se contra a segurança de todos em nome de uma segurança fictícia. Em nome da liberdade, instituiu-se alguma coisa em que essa não passa nem pela porta. Em nome da democracia impediu e proibiu que se externassem opiniões. Cassaram mandatos, impediram governadores, praticamente fecharam o Congresso e, com ele, mais claramente, instituições públicas e privadas. Isso nos revolta. Não só a nós, que temos ideias diversas às que motivaram a “revolução”, como a toda pessoa de bom senso. E essas são milhares, as que acreditaram num primeiro momento nas boas intenções dos generais (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

O diretor nota a falsa “roupagem” vestida pelos militares ao se autoproclamarem defensores da segurança, da liberdade e da democracia. Em verdade, a ditadura paralisou o combate em prol das reformas de base, atribuindo-lhes um caráter socialista com o objetivo de difundir o medo e neutralizar parte da população diante do golpe. Utilizando como subterfúgio a garantia de uma suposta paz social, os militares buscaram aniquilar qualquer possibilidade de resistência democrática de massas e qualquer alternativa social da perspectiva do trabalho. Era necessário desorganizar as ações de massas em favor do programa de reformas democráticas, de talhe nacional e popular e, em seu lugar, promover o capitalismo subordinado (RAGO FILHO, 2001, p. 177).

Com o golpe, para Diegues, retornava o que estava deixando de existir no Brasil: a reforma agrária como sinônimo de comunismo e a subserviência aos Estados Unidos como

sinônimo de independência externa. O golpe foi defendido pelos seus principais mentores com a justificativa da ameaça “comunista”, “reveladas” nas atitudes do presidente João Goulart, que por essa via almejava conquistar o respaldo popular (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964). Nesse sentido, afirmou-se um poder transitório³⁵, pois quando Goulart foi deposto, ficaram vagos os cargos de presidente e vice-presidente, a serem ocupados a partir de eleições que deveriam ocorrer sequencialmente.

Carlos Diegues demonstra, também, a preocupação com relação à liberdade de criação: “não nos deixarão, com certeza, que façamos aqueles filmes que vínhamos fazendo. Confundirão Arte Moderna com Marxismo e inconformismo com Comunismo” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964). Ainda assim, colocou-se como um moderado, preferindo empenhar-se na luta pela redemocratização do país, “nas margens da lei, por estropiadas que estivessem, à sombra das lideranças e das forças políticas que ainda podiam se articular no país legal” (REIS, 2004, p. 42).

Embora reivindicasse o socialismo, posicionou-se contrário a “responder a violência com violência”, o que vai à contramão da proposição de sua obra de 1963. Considerava injustificada a rebeldia armada, mantendo-se coerentemente a favor de “processos democráticos” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

Diegues chama de “processos democráticos” tudo o que ocorre nos limites do Estado de Direito – limites suplantados pelo AI-1, quando através dele se suspendeu dispositivos legais em nome de uma “situação de exceção”, forjada pelos militares com o apoio dos meios de comunicação de massas, dentro do projeto da autocracia burguesa bonapartista. Ausentava-se aí a defesa de uma democracia que transcendesse o Estado de Direito, de uma justiça capaz de se dissociar do direito a partir da soberania popular. Vale dizer que até a tradição política liberal admite o direito de todo cidadão em se contrapor diante daquele que usurpa o poder, lutando de todas as formas contra o tirano impostor de

³⁵ O 2 § do artigo 79 da Constituição de 1946 determinava a eleição para ambos os cargos em 30 dias. Já em 7 de abril a candidatura de Castello Branco era homologada pelas forças armadas. No dia 9 de abril os militares decretaram o AI-1, cujo preâmbulo afirmava se tratar de um movimento civil e militar, numa perspectiva de autêntica revolução firmada no exercício do poder constituinte, do qual o povo seria o único titular. Nessa direção, a ampliação dos poderes do presidente – tais como suspender direitos políticos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos em todos os níveis – teria como finalidade drenar o bolsão comunista (BEIGUELMAN, 1994).

um estado de terror. Isso inclui o direito à violência, já que *toda ação contra um governo ilegal é um ação legal* (SAFATLE, 2014, pp. 39-59).

Após o primeiro momento de desorientação, a esquerda experimentou um processo de "fragmentação orgânica", da qual se decantaram duas grandes tendências na análise sobre as circunstâncias que provocaram o golpe de 1964: os moderados e os revolucionários. Enquanto os primeiros "lamentavam o excesso de ousadia do movimento reformista revolucionário anterior a 1964, o que, segundo eles, involuntariamente contribuíra para a coesão das forças centristas e direitistas (os chamados *desvios esquerdistas*)"; os segundos, contrariamente, lamentavam a falta de "audácia deste mesmo movimento, o que levava ao desespero político e militar para o enfrentamento decisivo e inevitável (os *desvios direitistas*)" (REIS, 2004, p. 43).

A partir dessa perspectiva, pode-se dizer que Diegues tendia aos moderados, pois se colocou de forma crítica ao posicionamento de João Goulart nesses últimos acontecimentos, pois julgava os "exageros" e "erros" do “espírito aventureiro” que levaram ao comício da Central do Brasil e ao caso dos marinheiros³⁶. Todavia, ponderou a certeza de que no meio daquelas agitações havia pessoas com o desejo sincero de “um Brasil mais justo, uma sociedade mais igual, um povo menos infeliz” – e que em nome disso lutavam com “honestidade, com dedicação, com espírito aberto ao progresso, à história e ao futuro” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

Meus amigos mais próximos não têm sofrido, diretamente, muito. Em relação aos artistas eles foram mais brandos, achando-nos com certeza

³⁶ No Comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, João Goulart realizou um famoso discurso anunciando as reformas de base e a necessidade de uma nova constituinte: “Já sabemos que não é mais possível produzir sem reformar, que não é mais possível admitir que esta estrutura ultrapassada possa realizar o milagre da salvação nacional, para milhões e milhões de brasileiros, da portentosa civilização industrial, porque dela conhecem apenas a vida cara, as desilusões, o sofrimento e as ilusões passadas. O caminho das reformas é o caminho do progresso e da paz social. Reformar, trabalhadores, é solucionar pacificamente as contradições de uma ordem econômica e jurídica superada, inteiramente superada pela realidade dos momentos em que vivemos. (...) Sem reforma constitucional, trabalhadores, não há reforma agrária autêntica. Sem emendar a Constituição, que tem acima dela o povo, poderemos ter leis agrárias honestas e bem intencionadas, mas nenhuma delas capaz de modificações estruturais profundas” (GOULART, 1964, s.p.). Já a revolta dos marinheiros ocorreu entre os dias 25, 26 e 27 de março de 1964 por decorrência do não atendimento de reivindicações como melhor tratamento por parte dos oficiais e reformulação do regulamento disciplinar, assim como da prisão de alguns diretores da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB) – entidade cuja finalidade era lutar pelas demandas sociais dos marinheiros, cabos e soldados da Marinha de Guerra do Brasil. A anistia concedida por João Goulart aos marinheiros rebelados serviu de justificativa para que os oficiais da Marinha aderissem ao golpe militar, pois que, segundo os oficiais, a hierarquia, pilar das Forças Armadas, havia sido corrompida (MENDES JR., 2010).

inofensivos. Mas outros sofreram muito. Todos, praticamente, que estavam no serviço público, foram demitidos – Cesar, Aldo, Betinho, Paulo Alberto etc. E hoje, a não ser os do cinema mesmo, que não sofreram perseguições, encontram-se ou presos, ou asilados, ou foragidos, perseguidos como a própria encarnação do mal. E é assim que eu vejo, com a nostalgia do poeta alemão que viu Hitler subir ao poder, que “as melhores cabeças da minha geração rolaram” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

O diretor não se considerava o principal "alvo" dos golpistas ou pessoalmente "perseguido", isto porque a ação imediata deles foi contra quem tinha "atividades práticas expressas". Nessa direção, segundo a pesquisadora Mariana Joffily, que se debruçou sobre a construção do aparato repressivo da ditadura, os setores mais visados nos primeiros momentos que se seguiram ao golpe foram os sindicalistas, os estudantes, os militares fiéis ao governo deposto, os parlamentares ligados a partidos de oposição ao governo militar, os jornalistas e indivíduos oriundos de movimentos sociais (JOFFILY, 2014, p. 164).

Buscaram eliminar a articulação política em prol das reformas de base ao abafar os movimentos reivindicatórios dos trabalhadores, tais como greves e protestos coletivos e a organização da UNE em apoio às reformas, retirando sua representatividade por meio da Lei Suplicy de Lacerda, levando essa entidade a atuar na ilegalidade.

Na concepção de Diegues, em pleno “regime de força fascista” no qual a democracia e a liberdade estavam circunscritas aos que eram acordes com os ditadores, em lugar da verdadeira liberdade, estavam postas a “arbitrariedade”, a “vingança pessoal”, a “delação” e a “traição”: “operário não tem direito a reivindicação, estudantes não podem se reunir senão nas salas de aulas (...) funcionários vão sendo sumariamente detidos” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

Diegues e seus amigos estavam “atônitos, entocados e incapazes de uma mínima reação”. A ocasião o levou a reler *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e a pensar acerca das histórias contada pelos “amigos mais velhos” sobre as prisões e as perseguições daquele tempo. Diante disso tudo, o diretor alegou estar horrorizado, “menos por medo do que por não acreditar que ainda fosse possível, no Brasil, a volta de tais métodos, de tais ideias, de tais processos desumanos e incríveis” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

Diante da violência, Diegues enxergava a eminência de uma reação feroz. Muitas vidas estavam nas mãos de "meia dúzia de generais" que no processo de golpe cometeram

"violências demais para que não haja uma reação de quem as sofreu". Diegues estava certo que haveria resposta à altura, ainda que, particularmente, não achasse justificável a "rebeldia armada, a morte de irmãos, o escorrimento de sangue de tantos brasileiros". Nessa direção, não tinha dúvidas: "deve haver centenas de camponeses e homens da cidade armados, dispostos a reagir. O que vai acontecer? Só Deus sabe" (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

Não houve reação. As forças progressistas e de esquerda não ofereceram resistência aos golpistas, estavam fragmentadas, desarmadas e desorganizadas. Goulart se negou a atender alguns apelos de oficiais legalistas para ordenar uma ação repressiva – de caráter intimidatório – contra os sediciosos vindos de Minas. Em nome de evitar uma guerra civil, preferiu o exílio político (TOLEDO, 2004, p. 24).

A resposta de Manuel Diégues veio dez dias depois, confessando ainda não ter compreendido o ocorrido, mas esperançoso de que "tudo não tenha passado de aventuras dos primeiros momentos, daquilo que em toda revolução se verifica, que é o desmando dos dominantes e vitoriosos nos primeiros tempos", o que não seria uma prática monopolizada pela direita, pois essa violência ocorre em "qualquer que seja a ditadura". Por isso, considerava ser o cristianismo a única instituição ou ideologia capaz de dar uma postura de respeito, diálogo e compreensão:

Porque tanto o direitismo quanto o esquerdismo são incapazes de compreender e sentir a diversidade dos sentimentos humanos. Cada um deles só quer o monólogo. Não é monólogo o que se passa na URSS, ou na Polônia, ou na China? Não é monólogo o que se passa em Portugal ou na Espanha ou no Paraguai? Onde há possibilidade de compreender e de sentir os sentimentos estranhos? Só a força da fé cristã, só o espírito do cristianismo, tem condições para oferecer tais maneiras de dialogar, de conviver, de coexistir (DIÉGUES, [Carta] 29 abr. 1964).

Todavia, podemos dizer que, institucionalmente, a Igreja Católica tomou partido por posições conservadoras³⁷. Notabiliza-se, ainda, sua descrença na possibilidade de um golpe

³⁷ Para setores conservadores da Igreja, o fantasma da Revolução Cubana – onde uma revolução nacionalista e democrática havia se transformado numa revolução socialista e numa ditadura revolucionária – assombrava, pois este país católico foi levado para a órbita do centro do *materialismo ateu*, a União Soviética. Para Aarão, ainda que não se possa dizer que a Igreja, como um todo, derivou para posições de direita, é inegável a adoção por parte dessa instituição (majoritariamente e na cúpula) de "posições de resistência às reformas e aos

militar, pois acreditava "firmemente que mais que um golpe militar na realidade está havendo uma revolução. Revolução sem sangue é possível, e a própria de 37 foi típica disso" (DIÉGUES, [Carta] 29 abr. 1964). Evidencia-se que Manuel Diégues cultivava a memória do golpe como "revolução", em comunhão com os militares que se esmeraram em cultivar a ideia de "intervenção salvadora, em defesa da democracia e da civilização cristã, contra o comunismo ateu, a baderna e a corrupção". Para tanto, mobilizaram grandes meios educacionais e propagandísticos. O esforço, a exemplo dessa correspondência, teve resultados apreciáveis (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2004, pp. 39-40).

Esse processo político atingiu o cinema em sua plena ascensão: era o apogeu do *Cinema Novo* em sua proposta original. Em sua fase de explosão criativa, surgiram filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Com estilos diferentes, demonstravam a solução encontrada pelo "cinema de autor" na afirmação de sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade.

O governo ditatorial exigiu dos cineastas redefinições de caminhos. A resposta imediata de Diegues veio com *A Grande Cidade*³⁸ (1966), cujo mote é a migração e a falsa ideia de prosperidade econômica dos centros urbanos. A obra traz como componente essencial uma atmosfera de medo. O que coaduna com as lembranças do diretor, pois conta que recebiam diariamente notícias de novas prisões torturas e mortes. Esses relatos e o consequente sentimento de medo foram se aprofundando na medida em que a ditadura se instituía.

Numa festa da pré-estreia deste filme começou a namorar a cantora Nara Leão, com quem se casou em julho de 1967 e teve um casal de filhos (Isabel e Francisco). Nara havia participado da trilha sonora de *Ganga Zumba*, Diegues havia sido frequentador assíduo do espetáculo *Opinião*, mas foi numa noite em uma casa noturna em Copacabana que a relação se iniciou (DIEGUES, 2014).

movimentos que as defendiam". Não gratuitamente, a CNBB abençoaria, com sua autoridade, os vitoriosos logo depois do golpe militar (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2004, pp. 37-8). Durante a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), tenderam a caracterizar nos movimentos populares uma dinâmica e inspiração *comunizantes*, o que era hostil à Santa Igreja, pois, segundo a encíclica de Pio XI, não formalmente revogada pelo *aggiornamento* promovido por João XXIII, o comunismo era *intrinsecamente mau*.

³⁸ Narra a história de Luzia (Anecy Rocha), que parte do nordeste para o Rio de Janeiro em busca de seu noivo Jasão. Nessa jornada ela conhece Calunga, um carioca malandro que a introduz na cidade, e Inácio, também nordestino, nutre o sonho de voltar para sua terra. Ao descobrir o paradeiro de seu noivo Jasão, agora um temido assaltante, ela tenta salvá-lo de seu destino, mas ambos acabam vítimas da violência da cidade grande.

No que tange o campo cultural, o governo militar utilizou diferentes mecanismos para desarticular os movimentos progressistas. Dentre eles, destacamos a censura. Esta se efetivou em dois âmbitos: proibindo a exibição de produções tidas como subversivas e se colocando como agente fomentador cultural. No cinema, essa segunda prática foi marcada pela criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) – autarquia a serviço da consolidação de um programa que concentrou no Estado a possibilidade de desenvolvimento industrial do cinema. Foi um órgão que legislou, fomentou, incentivou, fiscalizou e propagandeou a produção cinematográfica. Outra forma de controle foi a criação da Empresa Brasileira de Filmes³⁹ (Embrafilme), pelos Ministérios da Marinha de Guerra, do Exército e da Aeronáutica Militar, nove meses depois da decretação do Ato Institucional nº 5.⁴⁰ Esta, em princípio, tinha a função de auxiliar na distribuição de filmes brasileiros, mas, posteriormente, passou a apoiar também na produção.

Esse momento foi marcado pela reflexão acerca da atuação dos intelectuais e da esquerda na história recente do país. Muitos diretores destacaram suas próprias contradições e apontaram o fracasso das utopias transformadoras presentes na primeira fase do *Cinema Novo*, demonstrando uma distância espantosa entre a linguagem cinematográfica contida nas produções cinemanovistas e os espectadores brasileiros, cujo gosto pela *sétima arte* era orientado pela gramática hollywoodiana. Nesse ínterim, o filme mais emblemático foi *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Valendo-se de uma narrativa barroca e delirante, o diretor elaborou um painel alegórico, reunindo o conjunto das perplexidades, ambiguidades e contradições nacionais (LEITE, 2005, pp. 101-2).

³⁹ A Embrafilme se punha como órgão de cooperação com o INC, ou seja, filiado aos ideais e propósitos deste Instituto. Sua criação ocorreu num momento de crescimento econômico e diante dos fartos recursos governamentais colocados à sua disposição. Pressupunha-se a futura confirmação da tão esperada industrialização do cinema brasileiro. Industrialização que se daria pelo empreendimento de capital estatal e não de capital privado, um aspecto marcante na trajetória do desenvolvimento econômico, político e social do Brasil.

⁴⁰ Segundo o Ato Institucional nº 5, o presidente poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras dos Vereadores, de forma que só voltassem a funcionar quando convocados pela Presidência da República. No recesso dos parlamentares, a presidência ficaria autorizada a legislar em todas as matérias, podendo decretar a cassação dos direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos. A suspensão dos direitos políticos compreendia, dentre outras privações, a proibição de manifestação ou atividade de natureza política, oposto, como vimos anteriormente, às atividades artísticas politizadas de grande parte dos cineastas daquele momento (BRASIL, 1968, s.p.).

Exteriorizando a ideia de fracasso das utopias, Diegues faz *Os Herdeiros*⁴¹ (1969). Obra germinada na avaliação dos erros do processo e que manifesta a angústia das contradições pessoais: "Certo dia estava na Cinelândia afirmando minha esperança revolucionária [referindo-se a passeata dos Cem Mil], a bradar que 'o povo unido jamais será vencido', no outro organizava cenas de uma dramaturgia que, no fundo, dizia que o povo não tinha nada a ver com isso" (DIEGUES, 2014, p. 240).

Em função dessa película, escrita com o objetivo de tentar entender o que fizera o “trem descarrilhar”, e de sua participação na resistência intelectual e política à ditadura militar, Diegues se exilou na companhia da cantora Nara Leão, então sua esposa.

A respeito das motivações do exílio, o cineasta avalia não ter sido herói, apesar de também ter sido vítima da ditadura, pois, para ele, toda a sociedade fora vitimada, em especial quem se relacionava com a produção cultural. Embora Diegues não tenha sido torturado, foi obrigado a prestar vários depoimentos em Inquéritos Policiais Militares (IPM) e na Censura Federal. Por duas ou três vezes ficou lá, sob a pressão dos militares, mas adverte que nem seria possível chamar aquilo de prisão, diante da intensa vivência de imolações sofrida por tantos resistentes (BARCELLOS, 1994, p. 49).

Vale mencionar que no início de 1969, um amigo da PUC-RJ convidou Diegues a participar da luta armada. Amedrontado, recusou-a e deixou o aparelho deprimido. Mais tarde este amigo foi preso e torturado de maneira selvagem. Segundo lembra, nessa mesma noite, Alex Viany, ligado à direção do Partido Comunista Brasileiro, telefonou para alertá-lo de que ele estava na lista dos militares e poderia ser preso a qualquer momento. Somado a isto, outro alerta: Chico Buarque tinha tido o apartamento invadido por agentes da ditadura e sido levado a depor, imediatamente chamou Diegues o e alertou para o perigo que Nara estaria correndo, pois seus inquisidores a citavam com ódio, "lembrando sua entrevista depois do golpe militar (a primeira de um artista se opondo ao regime recém-instalado), assim como sua participação no show *Opinião* e as canções de protesto que cantava" (DIEGUES, 2014, p. 246).

⁴¹ Trata da trajetória de transformação política, econômica e social brasileira entre os anos de 1930 e 1964. A personagem principal é Jorge Ramos, um jornalista ambicioso que, quando jovem, militou no PCB. Após ser preso e torturado na ditadura do Estado Novo, delata seus companheiros de luta, é cooptado pelo dono do jornal onde trabalha e se casa por interesse com a filha de Almeida, um arruinado fazendeiro de café. Com a volta da democracia, em 1946, ele retorna à cidade. Aos poucos e à custa de constantes traições, transforma-se em um político poderoso. Até que seu próprio filho o trai, aliando-se aos militares e vingando suas vítimas.

Diegues parte para o exílio bastante deprimido pelo fracasso político. Nesse momento criticava os católicos por uma suposta fixação pelo paraíso pós-morte e os comunistas pelo comportamento "missionário". Achou melhor não optar por nenhum deles, o que, depois do golpe de 1964, tornou-se um problema, pois como foi no seio dessas duas forças políticas que ele se formou, sentia-se sozinho (DIEGUES, 2014, pp. 173-4).

Em Paris, "centro do cinema mundial", conviviam com amigos franceses ligados ao cinema, tal como com uma multidão de brasileiros exilados. Como os anos de 1960 têm a marca do retorno da questão da linguagem no cinema, o *Cinema Novo* era uma atração, um importante cinema nacional vindo do *Terceiro Mundo*.

Do exílio trocava correspondências com seus amigos e familiares, mantendo-se informado sobre as arbitrariedades orquestradas pela ditadura e mobilizações políticas de artistas e intelectuais de esquerda. Distante do drama das torturas, prisões e assassinatos no imediato pós-AI-5, o diretor nem pensava em voltar, pois o "retiro espiritual" estava lhe fazendo muito bem: "A verdade é que a barra que vocês me descrevem, não me interessa. Esta situação de crise obriga a gente ou a se preservar (os malandros) ou a se oferecer em sacrifício (os heróis). O que não dá pé, o que é otário, é entrar na onda"(DIEGUES, [Carta] 6 set. 1969). Para o diretor era infrutífero radicalizar na luta, mas cada um deveria escolher o seu caminho:

A fossa do Rio, Buru, é a mesma de Paris, de Londres, Pekin ou New York. O mundo está estranho, não está? Não sei, mesmo, o que te dizer. Sei apenas que é feio morrer, desistir, etc. A coisa mais certa que eu aprendi ultimamente na minha vida é que sofrer, deixar-se sofrer, ser Hamlet na vida, é uma atitude reacionária, antiga e babaca. Bonito é quem vence, quem faz seu caminho ou quem tenta, mesmo errando. A força da vontade. Mesmo que elas não levem a lugar nenhum, estamos no mundo para construir estradas (DIEGUES, [Carta] 6 set. 1969).

A posição assumida por Diegues nesta carta denota uma ruptura com suas proposições políticas do início e meados da década de 1960. Sob a influência da leitura do poeta Hans Magnus Enzensberger acerca da obra de Shakespeare, *Hamlet*, na qual o herói se defronta com o mundo em que vive, razão de sua loucura, dor ou tormento. Diegues não

queria ser Hamlet, pois, debatendo-se contra o mundo, não lhe sobriaria tempo pra viver (DIEGUES, 2014, p. 312).

Vale estabelecer um paralelo entre este excerto e uma cena do filme *A Grande Cidade*. Calunga, em sequência inspirada no cinema direto, olha frontalmente para a câmera e faz uma série de provocações para conscientizar o telespectador das contradições do modo de produção capitalista. Em meio a uma fala efusiva, afirma: "Feio é perder e mais perde quem mais espera! Eu tenho o alarme. Feio é perder". Perder era sinônimo de procrastinação e do distanciamento das aporias sociais e Calunga alarmava para a necessidade da consciência política e da luta. Nessa correspondência, perder ganha um novo sentido e é atribuído à esquerda radical, envolvida na resistência armada e à ditadura e vencer tem um sentido individual.

Essa ruptura não foi vivida exclusivamente por Carlos Diegues. Da década de 1950 até meados da seguinte a presença de Sartre se fez sentir. A concepção de sujeito era pautada na filosofia do existencialismo e a principal categoria política era a do engajamento. Nessa atmosfera, coube ao intelectual e ao artista a participação no processo de transformação social, na revolução. Em fins da década de 1960 e na de 1970, Friedrich Wilhelm Nietzsche influencia diferentes pensadores na decodificação da sociedade de uma nova maneira, de modo que o sujeito não era tomado enquanto sujeito da história e sim como configuração temporária dos impulsos. Na esteira do Maio francês, a revolução deu lugar à transgressão. Era preciso encontrar as brechas, criar novos espaços, em especial através das alterações de hábitos e costumes. A função social dos intelectuais e artistas também sofreu mutações: não era sua incumbência abrir as portas, mas fabricar e distribuir as chaves para que as pessoas a fizessem (MARTON, 2014).

Corroborando a análise, em seu recente livro de memórias, Diegues avalia que no fogo de 1968 queimaram todas as ideologias, o mundo não carecia mais de uma revolução, mas de transformações dentro dos indivíduos. Sente como se o sistema tivesse sequestrado a vontade transformadora, em troca do atendimento de seus interesses (DIEGUES, 2014, p. 243):

Não estou me referindo somente à repressão, à censura, à dor da perda de tantos amigos, de gente que admiramos. Mas também à vida em permanente temor, à angústia cotidiana, à renúncia compulsória ao

gozo, à extrema solidão de cada um separado dos outros. Uma solidão que acabaria na praga de radical e generalizado individualismo, a única saída que parece nos enobrecer (DIEGUES, 2014, p. 312).

Essa frustração está presente no filme *Os Herdeiros* e foi objeto de crítica contundente da esquerda mais radical. Numa sessão do filme em Paris, pensada especialmente para brasileiros, exilados ou não, houve um debate no qual estudantes brasileiros o acusavam de fascista porque "a luta armada não saía vitoriosa no final do filme e eu não a defendia em momento algum" (DIEGUES, 2014, p. 282).

Por trás de eventos políticos, tragédias pessoais o comoviam. Em Paris conviveu com Sônia de Moraes, jovem casada com Stuart Angel. Assim que soube da morte de seu companheiro, a guerrilheira volta ao Brasil para somar com sua organização. Foi assassinada pela repressão.

No exílio tentou, sem sucesso, alguns projetos. Visitou a Argélia para participar de uma semana sobre o *Cinema Novo* e foi convidado para fazer um filme no país. Impressionado com a submissão da mulher, obrigada a usar véu e proibida de aparecer em reuniões públicas, decidiu abordar essa temática através de um filme inspirado na história do califa misógino que decide matar todas as mulheres no amanhecer da noite de núpcias. Até que encontra Scherazade que é poupada depois de mil e uma noites sedutoras, com sábias histórias que sempre paravam em pontos estratégicos. O filme se chamaria "a milésima segunda noite", aquela depois da libertação. A *storyline* foi enviada e, passadas algumas semanas, veio a negativa. Em Barcelona tentou fazer um filme sobre a suposta fuga de um indígena caribenho levado à Europa por Cristóvão Colombo, mas não foi aceito pela censura prévia da Espanha franquista (DIEGUES, 2014, p. 265).

Enquanto o Brasil ganhava a copa do México (1970), recebeu o convite para fazer um documentário para o canal estatal francês *Antenne 2*. Trata-se de um episódio de uma série de filmes sobre a França vista por cineastas estrangeiros. Filmou *Séjour*. Foi censurado pelo canal por ter abordado uma cidade de aposentados abandonada pelas novas gerações e a favela de Nanterre povoada por imigrantes em condições precárias. O filme lhe foi entregue em seu formato original e, constrangidos, os produtores lhe disseram que daquela forma não iria ao ar. O diretor realizou alguns cortes e o documentário foi exibido.

Constatou aflito que tinha sido censurado pelo socialismo argelino, pelo fascismo espanhol e pela democracia liberal francesa (DIEGUES, 2014, p. 288).

Nessa conjuntura, em entrevista publicada na *Cahiers* (nº 225) Diegues decreta a morte do *Cinema Novo*, o que despertou a cólera de Glauber Rocha, para quem a atitude significava um derrotismo inaceitável.

A entrevista causou uma reação efusiva nos jovens cineastas do *Cinema Marginal*, contra quem os cinemanovistas travaram intensos debates. Ao que parece, a crise começou quando correu o boato de que Glauber Rocha boicotara a ida de *O Bandido da Luz Vermelha* a Cannes, em benefício do seu *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, história inverossímil segundo Diegues (DIEGUES, 2014, p. 305).

Quanto às possibilidades cinematográficas, em correspondência a Glauber, punha-se contra o que chamou de "sordidez industrial-paternalista-chantagista-estatal" do novo cinema brasileiro de exportação, na mesma medida em que estava contra o "marginalismo-aristocrático-fascista-debiloide-chantagista-absurdista" do *udigrudi*. O caminho deles seria uma terceira via pautada na independência em relação às instituições controladas pela ditadura (CAIC, Embrafilme, INC e Sindicato) e possibilitada pelo prestígio conquistado com o *Cinema Novo* (DIEGUES, [Carta] 6 set. 1969).

Em 1970, conheceu o cineasta Jean Renoir que lhe indagou sobre o Brasil. Quando Carlos Diegues lhe relatou os horrores da ditadura, o "mestre" lhe sugeriu o retorno às terras brasileiras e à produção de filmes possíveis de serem feitos, pois "um dia, isso que está acontecendo em seu país vai acabar, e é preciso que o cinema brasileiro sobreviva, porque nesse dia o seu povo vai precisar dele, para se ver nas telas" (DIEGUES, 2004, pp. 34-5).

A família Leão Diegues aprendeu que, no exílio, o ruim não é onde se está, mas para onde não se pode ir. Com tantas informações dissonantes sobre o Brasil, o diretor tinha dificuldade de escolher entre a esperança e o medo, mas sentia que precisava voltar. Carlos Diegues, Nara Leão e Isabel Leão Diegues voltaram para o Rio de Janeiro, onde foram recebidos pelos familiares, que passavam a pequena de colo em colo. Em tempos difíceis, Diegues procurou seguir o conselho de Renoir. É disto que tratará a próxima unidade de leitura.

1.4 - Fim do autoexílio, a inserção na Embrafilme e as *patrulhas ideológicas*

O cineasta voltou em 1971, nos temidos anos do governo Médici, e dirigiu o documentário *Receita de Futebol* – acerca da preparação da Seleção Brasileira de Futebol para uma competição – e, em 1972, realizou *Quando o Carnaval Chegar*. Trata-se de uma alegoria política, em plena ditadura Médici, quando não se podia falar francamente sobre o governo.

O verão deste mesmo ano ficou conhecido como “verão do desbunde”, expressão apropriada pela contracultura para indicar positivamente o abandono da caretice do mundo convencional e o mergulho na onda de sexo, drogas e *rock and roll*. Em avaliação atual de Diegues:

O sonho pertence apenas a quem sonha. Os cabelos compridos, a nudez no limite do permitido, as festas de rock, os espetáculos não lineares, a maconha e o LSD (a cocaína ainda era droga de rico), eram sinais de que os desbundados brasileiros se identificavam com aqueles libertários que eles estavam impedidos de seguir plenamente. Tratava-se também de uma resposta passiva e pacífica, às vezes inconsciente, de uma elite intelectual aos horrores que sabíamos estar acontecendo. Enquanto isso, ignorando o pesadelo político, a população comemorava a melhoria de vida graças ao milagre (DIEGUES, 2014, p. 316).

Pode-se atribuir às drogas diferentes funcionalidades individuais e coletivas. A revolução não está entre elas. Também não são páreo para algumas angústias: "quando acabava a viagem, o mundo estava de novo lá fora, de boca aberta, os dentes afiados à espera do confronto" (DIEGUES, 2014, p. 339).

Assíduo frequentador do célebre Antonio's na Rua Bartolomeu Mitre, onde se reunia a elite intelectual carioca de oposição que o jornalista Carlos Leonam batizou de "esquerda festiva", Diegues passou a cuidar de uma página semanal de cultura em *O Jornal*, tradicional matutino dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Neste jornal publicaram o *Manifesto Luz&Ação*, assinado por Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Faria, Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Jr., além de Diegues.

O Manifesto foi uma resposta às críticas que os cinemanovistas sofreram no final da década de 1960. Ao mesmo tempo firmaram posição ao recusarem o cinema burocrático produzido no seio das instituições culturais ditatoriais e também a chanchada. Reivindicaram o cinema enquanto invenção permanente e afirmaram que, em nome dela, haviam formulado as teses mais radicais da cultura brasileira na década de 1960 (referindo-se ao *Cinema Novo*). Declarando o objetivo de provocar o nascimento de novas ideias para criar situações novas, o Manifesto convocou os produtores culturais para o diálogo, pois a cultura brasileira não podia mais ficar entre o lamento e o conformismo, a vulgaridade e o cinismo. O novo estaria além destas dicotomias.

Na introdução a este Manifesto, Carlos Diegues assinou a informação de que o *Cinema Novo* não existia mais, que estava, naquela ocasião, "oficialmente defunto, com atestado de óbito conferido pelos próprios participantes do movimento", mas seu grupo continuava vivo, atuante, reunido em torno de uma revista na qual pretendiam defender o cinema que faziam e gostavam de ver "mesmo que algumas ideias e concepções individuais não sejam exatamente as mesmas de outros tempos" (DIEGUES, 2014, p. 343).

Joanna Francesa (1973), seu filme seguinte, embora muito diferente do anterior, também correspondia ao espírito de um cinema do possível (DIEGUES, 2004, p. 34). Ao filmá-lo, no interior de Alagoas, num início de noite, ao voltar de Kombi de filmagem no canavial, avistou uma luz azul sobre a cidade. Conforme o veículo se aproximava da praça principal, deparou-se com uma situação inquietante: a população local assistindo a um programa apresentado por Flávio Cavalcanti, através de um aparelho de televisão instalado no centro do espaço aberto. Diegues chocou-se com a discrepância entre os espectadores, em sua maioria "cortadores de cana e vaqueiros, pequenos comerciantes e o lumpesinato, mães de família e seus filhos descalços, todos em silêncio perplexo diante do aparelho" que projetava o referido apresentador, este de smoking impecável, apresentando seu programa produzido e dirigido no sul do país (DIEGUES, 2014, p. 332). Nessa noite surgiu a ideia de fazer um filme sobre as transformações pelas quais o Brasil atravessava. Assim, passou a trabalhar no texto intitulado *Por Todos os Caminhos do Mundo*, o germe de *Bye Bye Brasil*.

Em Paris, para preparar o lançamento de *Joanna Francesa*, encontrou com Glauber Rocha. Este, excitado pelo seu encontro com Darcy Ribeiro e pela possibilidade de uma Frente Ampla (formada por João Goulart, Juscelino Kubitschek e Carlos Lacerda) contra a

ditadura, estava organizando encontros politicamente estratégicos para o ex-presidente. Um deles era com Diegues e serviu para lhe dizer que havia sido ele (Jango) que tinha dado a patente de general a Ernesto Geisel, democrata de formação e homem de sua confiança. Ele acreditava na possibilidade deste militar iniciar a democratização do país e pedia que Diegues transmitisse a informação aos seus amigos, em especial, Nara Leão e Chico Buarque (DIEGUES, 2014, p. 356).

Em 1974 iniciou-se o governo Geisel, propositor da chamada *transição lenta, gradual e segura* à democracia. Em verdade, *transição pelo alto* – tomada por boa parte da historiografia por "abertura política". Manuel Diégues foi nomeado para dirigir o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), precursor do futuro Ministério da Cultura, e entregou os órgãos oficiais de cada atividade aos membros especialistas. Solicitou a seu filho a consulta de seus pares, tal como indicações para o INC e a Embrafilme, para a qual sugeriram três nomes: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias, o terceiro foi nomeado (DIEGUES, 2014, p. 361).

A Embrafilme, uma experiência de empresa estatal repleta de cinemanovistas, procurou cooptar uma esquerda artística "mais flexível", que dizia estar mais interessada nos "caminhos do cinema nacional" e, em especial, que acreditava no projeto de "abertura". Por decorrência desse vínculo, os autores praticavam uma autocensura, procurando uma produção capaz de conseguir financiamento sem negligenciar a crítica social.

Houve intensos debates acerca dessa integração de artistas de esquerda com órgãos que faziam parte do governo militar⁴². Os cineastas remanescentes do *Cinema Novo* viviam essas mesmas contradições com a Embrafilme e, por isso, foram alvos de duras críticas da própria esquerda, ou melhor, de alguns de seus segmentos.

⁴² Há de se tomar nota da passagem de Renato Ortiz na qual afirma não se tratar de imputar aos militares a "invenção" do capitalismo brasileiro, mas de compreender que 1964 é um momento de reorganização da economia, cuja principal característica é sua inserção no processo de internacionalização do capital. Suas consequências culturais são imediatas: paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais (ORTIZ, 2001, pp. 117-8). Nessa direção, Carlos Diegues escreve em correspondência datada de 23 de outubro de 1980: "Um dos piores males do regime militar brasileiro foi que, de 1968 até recentemente, ele nos isolou completamente do resto do mundo e, sobretudo, da América Latina. Ele nos tapou os ouvidos, impedindo pela censura que tomássemos conhecimento do que se passava em outros países e continentes; ele nos fechou a boca, proibindo-nos o acesso a temas controversos, à polêmica, à própria realidade. Como consumidores de cultura, fomos condenados, quase que exclusivamente, ao lixo de Hollywood" (DIEGUES [Carta], 23 out.1980).

Nessa conjuntura, Diegues produziu dois curtas-metragens: o institucional *Cinema Íris* (1974), que celebra o centenário do aclamado cinema carioca, e *Aníbal Machado* (1975), que tem por tema a vida do escritor de mesmo nome. Em 1976, dirigiu o filme *Xica da Silva*⁴³, um de seus maiores sucessos de público e que lhe rendeu um dos momentos mais belos de sua vida de cineasta, quando viu que expectadores em festa na sala de projeção lotada, riam, comentavam em voz alta as tiradas de Xica, aplaudiam gestos inesperados e dançavam ao som de Jorge Ben Jor nos créditos finais (DIEGUES, 2014, p. 393).

Xica da Silva despertou uma intensa polêmica. O filme foi visto, revisto e muito discutido: foi aclamado por grande parte do público, mas duramente criticado por alguns especialistas de cinema por ser “comercial” e não expressar os problemas sociais e políticos do Brasil daquele momento⁴⁴. Seguindo o conselho de um amigo cineasta, para quem “não era hora de se comprar briga com o *Opinião*”, Carlos Diegues optou por não responder às críticas publicadas neste jornal, haja vista que ele padecia de atroz perseguição da censura oficial (AUGUSTO, 10 set. 1978).

A resposta viria quase dois anos depois, em agosto de 1978, com o projeto de seu novo filme, *Bye Bye Brasil*, que estava a todo vapor. O diretor concedeu então uma entrevista a Pola Vartuck, publicada em *O Estado de S. Paulo* com o título “Cacá Diegues, contra a censura das *patrulhas ideológicas*”.⁴⁵ A entrevista, além de outros assuntos, tratou

⁴³ O filme conta a seguinte história: no século XVIII o português João Fernandes de Oliveira é enviado a Arraial do Tijuco, no Brasil, para assumir a função de contratador e organizar a exploração de diamantes. É recebido pelo intendente e pelo sargento-mor, dono da escrava Xica da Silva por quem se apaixona perdidamente e com quem vive uma conturbada história de amor: casa-se com ela e esta se torna uma presunçosa dona de escravos.

⁴⁴ Para Carlos Frederico, *Xica da Silva* é unanimidade de público, “agradou a gregos e troianos, oxalá agrade da mesma forma a americanos, europeus e, particularmente, franceses”, conquistou a burguesia, a classe média, o público dito “esclarecido”, que o identificaram com um produto “cultural”, dado que “histórico”. E o é, segundo o crítico, por ser uma produção de época, hollywoodianamente envernizada, com exotismo da encenação e com sexo risível. Entretanto, assevera que tampouco chega a ser um bom filme. Antes, é bastante “equivocado, teatral, pretensioso, ingênuo e acadêmico com todas as plumas, brilharecos e lantejoulas. No máximo, acadêmico-tropicalista, para quem curte uma nostalgia.” *Xica da Silva* é “uma preta de alma branca e safada como a de qualquer Du Barry dos melhores salões. Uma preta que gostava de dar ordens e ter escravos, como qualquer branca. (...) que gostava de luxo e riqueza, e que, ainda por cima, tinha um borogodó secreto que fazia os homens darem urros estranhos de dor. Uma prostituta assumida, que procurava tirar o máximo proveito da sua condição de objeto, esta é a grandeza de Xica. Imita os ricos, os brancos, os déspotas, os poderosos e curte adoidado ser como eles” (FREDERICO, 15 out. 1976, s.p.).

⁴⁵ Heloísa Holanda revela que quem divulgou essa história de *patrulha ideológica*, baseado em declarações de Carlos Diegues, foi mesmo *O Estado de S. Paulo*, um “jornal tradicional da extrema direita paulista, o que foi até combatido pelo Cláudio Abramo na *Folha [de S. Paulo]*, que lamentou que as declarações de Cacá se

do embate sobre a inserção dos artistas, antes combativos, à ordem estabelecida e tomou grandes proporções, repercutindo na mídia por alguns meses. Nela, o diretor frisa a importância da conquista do mercado, que subjuga uma produção militante que "chateia" o público:

Eu acho que a tristeza e seriedade são de direita, são fascistas. Eu quero uma sociedade mais feliz e mais alegre, quero o homem se sentindo melhor. E não vou tentar chatear ninguém com meus filmes. Vou tentar, pelo contrário, me entender com o meu próximo mais próximo, que é o povo brasileiro, o público brasileiro. Essa questão do mercado é a questão básica, porque a obra de arte é feita para o outro. O público é o outro. E o resto são adequações econômicas. De Bergman a Spielberg, tudo é comercial, tudo passa nas mesmas salas (DIEGUES *apud* VARTUCK, 1978, s.p.).

Deste modo, o cinema deveria atender aos interesses e gostos dos brasileiros, divertindo seu público, e não trazendo problemas políticos e sociais para a sala de reprodução. Cabe pontuar a contradição entre essa fala e as posições defendidas por esse diretor ao longo de sua vida e, sobretudo as suas produções, em geral, postas a serviço da reflexão crítica acerca da realidade brasileira.

Sua fala se assemelha à de Janete Clair, então autora de telenovelas da Globo, em meados da década de 1970: "Depois que o cara trabalha o dia inteiro, chega em casa cansado, ele quer sonho" (CLAIR *apud* RIDENTI, 2000, p. 331). Com suas novelas ela dava sonho às pessoas. Em depoimento do mesmo período, Ferreira Gullar declara: "E nós, esquerdistas, fazíamos uma literatura desagradável, porque a vida do cara já é uma merda, o cara morava na favela, trabalhava na fábrica e quando ia ler um romance ainda acabava mal. É claro que com isso você não conquista ninguém." (GULLAR *apud* RIDENTI, 2000, p. 331).

Ainda nessa entrevista, Carlos Diegues fez críticas a setores da esquerda que se tornaram polêmicas para a elite intelectual e cultural do país. Depois das declarações do cineasta, muitos artistas, escritores, jornalistas, críticos, entre outros, posicionaram-se

tivessem prestado a uma provocação anticomunista no seio da intelectualidade" (HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p. 24). Compactuando com esta opinião, Sérgio Augusto escreve que, ao conceder essa entrevista, Diegues caiu numa armadilha: "a imprensa conservadora deitou e rolou, transcrevendo e apropriando-se ao seu bel-prazer do desabafo do cineasta" (AUGUSTO, 1978, s.p.).

contra e/ou à favor. Suas críticas versaram sobre a prática do que denominou de *patrulhas ideológicas*, utilizada por membros ou segmentos da esquerda contra os produtores culturais brasileiros. Posicionou-se veementemente contrário a essa prática, considerando-a de extrema gravidade, pois, a seu ver, funcionava como uma espécie de polícia ideológica, supervisionando a criação a fim de constatar se o artista extrapolou os limites impostos, com o intuito de limitar e dirigir as produções para determinadas tendências políticas.

Essa prática é adjetivada de “religiosa” e, segundo nosso cineasta, tolhe a liberdade de expressão artística e não se preocupa com o desenvolvimento do cinema brasileiro. Ao contrário, atribui ao cinema funções relacionadas à militância político-partidária, tomando contornos “absolutamente religiosos”. Relata ter tido muitos filmes censurados e que, ao ouvir essas pessoas, lembra-se da censura em outras circunstâncias e, por isso, nega-se a dar satisfações ideológicas (DIEGUES *apud* VARTUCK, 1978, s.p.):

Não interessa a ideologia do torturador. Não interessa quem é que está censurando. A censura dessas minorias é censura. Tanto faz você ser censurado por bandeira branca ou por bandeira azul. Você está sendo censurado. Eu já vi nos jornais chamados alternativos, democráticos, os chamados jornais da redemocracia, proclamarem que certos diretores não deviam fazer filmes, não deviam fazer cinema. Então, qual é a diferença entre o sujeito que te cassa os direitos políticos e outro que cassa os direitos profissionais de um cara fazer um filme? (DIEGUES *apud* VARTUCK, 1978, s.p.).

Acusou essa esquerda de adotar uma postura “neofascista” e de se julgar a “aristocracia da inteligência”. Considerava que ela estava em “pé de igualdade” com a censura posta em prática pela ditadura militar, já que “torturava e censurava” seus dissidentes (DIEGUES *apud* VARTUCK, 1978, s.p.).

Nesse período, marcado pela renovação do cinema brasileiro, Diegues realizou *Chuvas de Verão*⁴⁶ (1978) e *Bye Bye Brasil* (1979). Este último foi a materialização daquela sua ideia iniciada durante as gravações de *Joanna Francesa*. A ideia foi depositada em uma página datilografada e levada para Lucy Barreto que aceitou produzir o que estava

⁴⁶ Em *Chuvas de Verão*, inspirado em noticiários de jornais, temos a história do aposentado Afonso (Jofre Soares) que decide viver com tranquilidade no subúrbio onde mora. Em sua primeira semana de ócio, em um tórrido verão, envolve-se com os problemas de sua filha, de seus amigos e de sua vizinhança, aprendendo com eles a viver novamente. Até sua convivência com Isaura (Miriam Pires), vizinha de tantos anos, modifica-se. Os dois iniciam uma relação de amizade, amor e respeito.

naquela folha. O passo seguinte foi viajar pelo Brasil, junto com seu amigo roteirista Leopoldo Serran⁴⁷, pesquisando a história, a composição das personagens, visitando os lugares onde o filme deveria se passar. Trata-se da produção de *Bye Bye Brasil*⁴⁸, prolongada até o final do ano subsequente (DIEGUES, 2004, p. 49).

A repercussão de *Bye Bye Brasil* possibilitou a visibilidade que lhe rendeu uma série de convites para dirigir filmes no exterior, entretanto, não foram aceitos, pois considerava o "povo brasileiro" sua matéria-prima, fonte inesgotável de assuntos a serem tratados (BYE, 1980, s.p.). Em 1981, foi convidado para ser membro do júri no Festival de Cannes – honra desfrutada até então apenas pelo poeta Vinicius de Moraes (depois desta data, também Jorge Amado, Sonia Braga e Hector Babenco participaram como jurados neste festival).

Em 1984, concretizou o épico *Quilombo*⁴⁹, uma produção internacional comandada pela *Gaumont* francesa. Nessa época, as discussões acerca da produção cinematográfica brasileira giravam em torno da viabilidade da Embrafilme. Diegues reconhecia seu papel histórico positivo, mas defendia uma mudança de modelo imediata, capaz de acompanhar a abertura da economia brasileira e o fim da ditadura militar. Antes da ascensão de Collor, mas já na fase crítica da economia cinematográfica do país, realizou dois filmes baratos, de

⁴⁷ Leopoldo Serran, nascido em 1942, iniciou a carreira de roteirista em 1963, com o filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues. Os dois ainda trabalharam juntos em *A Grande Cidade* e *Bye Bye Brasil*. Escreveu roteiros para Bruno Barreto, Arnaldo Jabor, Miguel Faria Jr., Murilo Salles e Sérgio Rezende, entre outros. De seus muitos trabalhos realizados para a TV, destacamos *Carga Pesada*, da Rede Globo (DIEGUES, 2004, p. 31).

⁴⁸ Em *Bye Bye Brasil*, quatro artistas de circo se apresentam pelo interior nordestino e nortista num grupo mambembe chamado “Caravana Rolidei”, às margens do rio Xingu e da estrada Transamazônica. Viajam rumo a Altamira, “futuro do País”, e retratam, de forma bastante sensível, indivíduos oriundos de grupos sociais excluídos. Seu emblemático título contém em si a despedida do nacional, uma despedida que se dá na língua inglesa. Trata-se da inserção brasileira na mundialização do capital. O próprio nome da caravana de circo, Rolidei, sugere uma ideia de modernização perseguida. Por diversas vezes a obra faz referência a uma sociedade que sofre um processo de aculturação. Essa discussão estava em voga quando da produção do filme e se desenvolvia em torno da datada ideia de país *colonizado*. Se absorver signos da cultura estadunidense tornava-se algo corriqueiro e próprio da modernidade brasileira, isso é feito de modo bem particular. A Caravana Rolidei carrega uma crítica simbólica da nossa modernização sob a égide do capital estrangeiro e da dominação cultural que isso implicou. Recria um momento extremamente singular da nossa história: a modernização brasileira sob a égide da ditadura militar (BARBEDO, 2010, p. 79).

⁴⁹ Ambientado em Pernambuco, em torno de 1650, quando um grupo de escravos se rebela em um engenho e parte rumo a Palmares reinada por *Ganga Zumba*. Zumbi, herdeiro e afilhado de *Ganga Zumba*, contestará suas ideias conciliatórias, enfrentando um enorme exército colonial brasileiro.

transição e crise, respectivamente: *Um Trem Para as Estrelas* (1987) e *Dias Melhores Virão*⁵⁰ (1989).

Carlos Diegues considerava o governo de Fernando Collor de Mello uma "catástrofe" para a cultura e, especialmente, para o cinema brasileiro, pois a produção anual no Brasil caiu de cerca de 100 filmes (no final dos anos 1970) para três ou quatro (no começo dos anos 1990). Ademais, o governo Collor fechou o Ministério da Cultura (substituindo-o por uma secretaria), acabou com a Embrafilme, a Funarte e outros órgãos ligados à cultura e criou a lei de incentivos fiscais que vigora até hoje, a Lei Rouanet. Em tempos de poucos recursos, Diegues realizou, em parceria com a TV Cultura, *Veja Essa Canção*⁵¹ (1994).

Em 1993, foi promulgada a nova Lei do Audiovisual (Lei 8.685, de 20 jun. 1993) – um instrumento legal brasileiro de investimento na produção, coprodução de obras cinematográficas, audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição – cuja principal característica era a de proporcionar aos capitalistas a dedução de impostos de renda das quantias investidas na produção de audiovisuais previamente aprovadas pela Ancine. Trata-se de um momento de profundas mudanças na política-cultural brasileira, que será abordado no próximo subitem.

1.5 - A retomada em tempos neoliberais

As leis promulgadas em meados da década de 1990, inserem-se nas mudanças ocorridas durante os denominados governos neoliberais⁵², onde a política cultural brasileira

⁵⁰ No filme de 1987, temos o jovem Vinícius, músico promissor, residente no subúrbio do Rio de Janeiro, que experimenta uma verdadeira odisseia urbana em busca da sua namorada recém-desaparecida. No segundo, *Dias Melhores Virão*, vemos Maryalva (Marília Pêra), uma dubladora de seriados para a TV que cria toda sorte de confusões e, misturando realidade e fantasia, parte em busca de seu sonho: se tornar uma grande estrela em Hollywood.

⁵¹ Filme em quatro episódios inspirados em grandes canções da música popular brasileira, de Jorge Ben Jor, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque.

⁵² O termo neoliberalismo foi tratado pelo austríaco Friedrich Hayek, em 1944, no livro *O Caminho da Servidão*, onde o autor afirma que todas as formas de coletivismo (socialismo, fascismo e social-democracia) levaram à supressão da liberdade. Com a crise do capitalismo regulado, na década de 1970, as ideias neoliberais passaram a ser postas em prática na Inglaterra no governo de Margaret Thatcher, nos Estados Unidos de Ronald Reagan e no governo militar do Chile com Pinochet. Segundo David Harvey, uma das formas de interpretá-lo é como "um projeto político de restabelecimento das condições de acumulação do capital e de restauração de poder das elites econômicas" (HARVEY *apud* AUGUSTIN, 2010, p.15). Algumas

passou das mãos do Estado para a iniciativa privada por meio de leis de renúncia fiscal. Esta passagem não configurou a ausência do Estado, mas sim a regulamentação estatal em prol dos interesses das classes dominantes, cujo financiamento se direcionou em defesa da arte comercial afinada ideologicamente com seus propósitos, ou seja, financiamento voltado àquela que, além de propagandear suas empresas, possibilitasse receber dinheiro extra do governo e desfrutar dos lucros das produções (AUGUSTIN, 2010, pp.46-7).

Com essa lei, o cinema brasileiro passa a vivenciar a sua fase denominada por “retomada”, termo que carece de uma revisão crítica, pois se trata da dinamização de um mecanismo de captação de recursos adotado como política, no qual o planejamento estratégico do setor estava ausente. Houve a retomada quantitativa da produção, mas o governo não conseguiu estabelecer um plano geral que disciplinasse a atividade cultural como um todo. Ao Estado coube o papel de agenciador dos interesses de uma elite cultural que produz com o dinheiro público (SENADOR, 2003).

Neste momento, Diegues realizou três adaptações de grandes obras da literatura e do teatro nacionais que figuram entre os filmes brasileiros de maior público desse período: *Tieta do Agreste*⁵³ (1996), *Orfeu* (1999) e *Deus é Brasileiro* (2003).

Em 2006, fez *O Maior Amor do Mundo*⁵⁴, com roteiro original escrito apenas por ele. Neste mesmo ano lançou o show e o documentário *Nenhum Motivo Explica a Guerra*, que tem como mote a história da ONG AfroReggae.

No ano de 2010, a Luz Mágica, produtora de Carlos Diegues e de sua esposa Renata de Almeida Magalhães, realizou o longa-metragem *Cinco Vezes Favela, Agora por Nós*

características marcantes dessa nova roupagem do capitalismo são: a flexibilização das leis trabalhistas e ambientais, o enxugamento das funções do Estado através de privatizações e terceirizações e as leis de responsabilidade fiscal. O projeto neoliberal não ficou restrito à política econômica, alastrando-se aos poucos ao conjunto de políticas públicas, como é o caso da cultura (AUGUSTIN, 2010, pp.15-20).

⁵³ *Tieta do Agreste*, filme baseado no livro do escritor Jorge Amado, conta a história de Tieta que, vinte e seis anos depois de ter sido expulsa pelo pai de Santana do Agreste, na Bahia, por falta de decoro, volta rica e famosa de São Paulo e é recebida como heroína em sua cidade natal. Entretanto, uma repentina paixão pelo sobrinho e a revelação da verdadeira origem de seu dinheiro acabam gerando um novo e definitivo escândalo. Já em *Orfeu*, filme inspirado na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, temos a história de amor entre Orfeu – famoso compositor dos morros do Rio de Janeiro, líder da favela onde mora – e Eurídice, recém-chegada à cidade. Por fim, *Deus é Brasileiro*, que é uma livre adaptação do conto *O Santo que Não Acreditava em Deus*, de João Ubaldo Ribeiro. Neste filme, Deus, cansado de tantos erros cometidos pela humanidade, resolve tirar férias, mas antes ele precisa encontrar um substituto e decide procurá-lo no Brasil.

⁵⁴ Em *O Maior Amor do Mundo*, Antônio, importante astrofísico brasileiro e professor em uma universidade americana, ao ser diagnosticado com uma doença fatal, decide retornar ao Brasil para receber uma homenagem oficial. Nessa jornada, descobre a identidade de seus verdadeiros pais e a surpreendente história de amor entre eles.

Mesmos, escrito, dirigido e executado por jovens cineastas moradores de favelas do Rio de Janeiro. Sua produção contou com a realização de oficinas de direção, roteiro e interpretação que alicerçaram os trabalhadores desse filme⁵⁵. Fizeram parte desta produção as ONGs: Oficina Cidadania, Cinemaneiro, Cufa, AfroReggae, Observatório de Favelas e Nós do Morro em cinco comunidades carentes do Rio (Linha Amarela, Cidade de Deus, Parada de Lucas, Maré e Vidigal).

Nessa conjuntura, a ideologia neoliberal progressivamente deslegitima os movimentos sociais populares e esvazia de sentido ações questionadoras do *status quo*. Movimentos por reforma agrária, por moradia, transportes públicos, associações de bairro, progressivamente, deram lugar a ONGs e às igrejas neopentecostais, cujo discurso ideológico reafirma a superação individual. No Rio de Janeiro, particularmente, as ONGs surgem nas favelas a partir da necessidade de tirar os jovens do mundo do tráfico. Embora tenham surgido já sem uma proposta coletiva emancipadora ou ao menos crítica com relação ao Estado e à burguesia, as ONGs cariocas estão associadas com o grande capital e o Estado, a exemplo do AfroReggae, que é patrocinado pelo Banco Santander e pela Organização Odebrecht e apoiado por governos e pela Rede Globo, da Cufa (Central Única de Favelas), que tem como parceiros a Nike, a P&G, a Rede Globo, a Ford, além de diferentes instâncias de governo.

Tudo leva a crer que seu subtítulo, *Agora Por Nós Mesmos*, seja uma resposta às críticas sofridas pelo filme renegado na década de 1960. Deslegitima a produção anterior (por ela ter sido feita pelo intelectual de classe média) e se autoproclama como produção autêntica da favela: é "a primeira vez que se faz um filme de favela dando voz a seus moradores. Não é um filme feito do ponto de vista do traficante, da polícia ou do viciado, como já fizemos tantos no Brasil" (DIEGUES, 2011, s.p.). Essa favela, ainda segundo essa [re]leitura atual de Diegues, "não pertence mais àquele mundo da piedade, da caridade, mas da oportunidade" (DIEGUES *apud* BERGAMO, 2009, s.p.).

⁵⁵ Os jovens cineastas foram treinados e capacitados a partir de oficinas profissionalizantes de audiovisual ministradas por grandes nomes do cinema brasileiro, dos quais podemos citar: Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles, João Moreira Salles entre outros.

Este filme, promovido enquanto representante da voz da favela⁵⁶, é guiado pela necessidade de mostrar que esta não é sinônimo de violência. Traz como bandeira o processo de superação do indivíduo apartado do contexto social mais complexo. Isso coaduna, inclusive, com a visão de um de seus diretores, Wagner Novais, ao afirmar ter sido o único negro da sua turma da faculdade de cinema e que por isso sua bandeira é a dedicação (NOVAIS *apud* BERGAMO, 2009, s.p.).

Em *Cinco Vezes Favela: Agora por Nós Mesmos*, Diegues reproduz aquela forma artística repudiada por ele na juventude. Uma das diretoras deu uma declaração bastante ilustrativa do tom político dos curtas: “eu não tô aqui para contar história. Tô aqui para discutir o mundo. Tem que questionar? Tem, mas sempre com leveza. Ninguém vai me ouvir se eu falar gritando, colocando o dedo na cara, mas se eu disser sorrindo, aí me ouvem melhor” (NETTO, 2012, p. 14). Em outra fala, um de seus atores afirmou que o Rio de Janeiro era o único exemplo de harmonia entre asfalto e favela: “Não só somos juntos, como dependemos uns dos outros” (BERGAMO, 2009, s.p.). Ainda temos o ator José Wilker: “Eu não vivo sem a favela. 90% das pessoas que trabalham na Globo, em serviços operacionais, como camareiras, técnicos, auxiliares, moram na favela. Essa separação é meramente jornalística”, avalia (WILKER *apud* BERGAMO, 2009, s.p.). Em concordância com Netto,

Os episódios focam os conflitos pessoais, os problemas individuais, que são exibidos distanciados do contexto social. Casos de superação são apresentados como exemplos de conduta moral que devem ser seguidos. (...) Ao pensar em representar a favela perante o mundo, o filme deixa de falar da favela para os próprios favelados. Deixa de discutir a exploração no trabalho, a opressão racial e de gênero, a miséria e ausência de políticas públicas etc. A ideia é representar a comunidade para os outros, e não debater a comunidade com os seus. É o mesmo mecanismo, só que invertido, das novelas televisivas, que mostram o luxo dos ricos para atrair a curiosidade dos pobres (NETTO, 2012, pp. 14-5).

Contudo, se em 1962 surgiram críticas apontando para a inautenticidade daqueles curtas em se revelarem porta vozes das favelas, é importante frisar que a obra de 2010,

⁵⁶ Trata-se de uma coprodução da Globo Filmes e da Luz Mágica, distribuído pela Sony Pictures e pela Rio Filme. Foi financiado com recursos da Lei de Audiovisual captados junto à Ancine (Agência Nacional de Cinema), BNDES (Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social), da Secretaria de Estado de Cultura, da Light, da Ambev, da MMX, da OGX, sendo as duas últimas empresas de Eike Batista que, inclusive, emprestou seu navio para a comemoração da produção (BERGAMO, 2009).

tragicamente, além de não o ser, reproduz, ainda, a ideologia dominante perpetuadora da existência da favela e da miséria dos favelados.

Em 2012, Diegues trabalhou no documentário *Cinco Vezes Pacificação* – composto pelos episódios: *Morro, Polícia, Bandidos, Asfalto* e *Complexo* – sobre a nova política de segurança do Estado do Rio de Janeiro, as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). Criadas pelo secretário de Segurança Pública José Mariano Beltrame, com o propósito de reconquistar o território dominado pelo tráfico e de pôr fim à prática policial truculenta e letal, foram vistas com bons olhos por Diegues, para quem elas são

o fenômeno mais importante do Rio de Janeiro dos últimos anos, com repercussão no Brasil todo, porque está acabando com a violência gratuita nas favelas e aproximando quem vive nas comunidades de quem mora no asfalto. Adoro o (José Mariano) Beltrame (secretário estadual de Segurança Pública), converso muito com ele, sei que é uma pessoa culta, de uma enorme delicadeza de pensamento e cuidado com o que faz e com o outro. Eu o considero um herói nacional apenas pelo projeto das UPPs, que exige coragem. E agora ele batalha pelas UPPs sociais, que seriam as creches, escolas, hospitais, etc. Adoraria que o Beltrame fosse secretário de Segurança para sempre. Mas ele é quem sabe. Tenho até medo de que esse projeto acabe se mudarem os governantes (DIEGUES, 2013, s.p.).

Em mais de 230 favelas, com um efetivo de mais de 8.000 homens e 600 viaturas, todavia, as UPPs não acabaram com o tráfico⁵⁷ e também não encerraram a lógica de guerra praticada pelos policiais na invasão das favelas⁵⁸. O próprio criador do projeto entende se tratar da "aplicação de um analgésico", haja vista que o problema em si não é resolvido. Beltrame admite o enorme peso das questões sociais e aponta a ineficácia de uma política

⁵⁷ Em entrevista a Leslie Leitão, Beltrame afirmou: "você pode ter o tráfico lá dentro. O que não pode ter é o cara armado lá dentro dizendo que tu não podes entrar" (BELTRAME *apud* LEITÃO, 2013, s.p.).

⁵⁸ Há alguns meses programas sensacionalistas e redes sociais foram bombardeadas com a gravação de um vídeo no qual uma criança de dez anos, Eduardo Jesus, é assassinado diante da sua mãe por um policial enquanto estava sentado na porta de sua casa, no Complexo do Alemão. Os assassinatos de Amarildo, de Claudia e de Eduardo não são exceções, mas apenas sua exploração pela mídia. Extrapolaram um requisito intransigente da burguesia: "a tarefa policial deve ser executada implacavelmente, mas sem ferir demais a sensibilidade dos bem-postos na vida. Para isso, é preciso esconder tanto quanto possível os aspectos mais desagradáveis da investigação e da repressão" (CANDIDO, 1972, pp. 15-22). Balzac percebeu o papel da polícia no mundo contemporâneo: "disfarçar o arbítrio da vontade dos dirigentes por meio da simulação da legalidade" (CANDIDO, 1972, pp. 15-22). Curiosamente, no caso das UPPs, temos a mesma figura da burguesia que financiou o filme *Cinco Vezes Favela*, o empresário Eike Batista: "É com dinheiro do Eike Batista que fazemos as bases todas. (...) Tudo ali é feito por ele, porque senão, no serviço público você não faz" (...) "É uma maluquice. A gente vai ocupar, então me dão a especificação do que precisa e eu solicito para a OGX e ela compra lá de quem ela quiser" (BELTRAME *apud* LEITÃO, 2013, s.p.).

centrada no aumento de efetivo policial: "mais polícia, mais polícia e mais polícia não resolve o problema. Deve ser um conjunto. Mudar estruturas que permitam uma vida melhor para a juventude" (BELTRAME *apud* CARMO, 2014, s.p.).

No ano de 2014, Diegues realizou o filme *Favela Gay* no qual retrata as dificuldades da comunidade LGBT nas favelas do Rio a partir de personagens homossexuais no contexto do tráfico de drogas e nas relações com a igreja evangélica e vizinhança. Neste mesmo ano trabalhou na produção de seu novo longa-metragem *O Grande Circo Místico*, baseado no poema de Jorge de Lima, com música de Edu Lobo e Chico Buarque e em *Giovanni Improtta*, juntamente com sua esposa Renata Almeida Magalhães (com quem é casado desde 1981), o primeiro filme dirigido pelo ator já falecido José Wilker.

Pai de quatro filhos, Isabel, Francisco, Flora e Júlia (os dois primeiros de seu casamento com Nara Leão e as outras duas com a produtora de cinema Renata Magalhães), Carlos Diegues tem três netos: Jose Pedro Diegues Bial (2002), de sua filha Isabel, Monah Andre Diegues (2004) e Mateo Andre Diegues (2005), filhos de seu filho Francisco. Atualmente, o diretor assina uma coluna quinzenal no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, publicada aos sábados, na página de opinião, em seu primeiro caderno, assim como é consultor do comitê artístico da Globo Filmes.

Como vimos, Carlos Diegues é autor de uma rica e extensa filmografia, o que o torna um artista de relevante colaboração para a produção artística nacional. Acresça-se o fato de que a maioria dos seus filmes foi selecionada por grandes festivais internacionais (como os de Cannes, Veneza, Berlim, Nova York e Toronto) e exibida comercialmente na Europa, Estados Unidos e América Latina, o que o torna um cineasta conhecido internacionalmente. É objeto de estudos e teses publicados no Brasil e, segundo nos assegurou o próprio diretor, em outras partes do mundo, como na França, onde sua obra repercute de forma bastante positiva.

Foi coprodutor de importantes filmes como *Terra em Transe* (1966), dirigido por Glauber Rocha; *Capitu* (1968), dirigido por Paulo César Saraceni; *Dedé Mamata* (1988), dirigido por Rodolfo Brandão. Editor de *O Circo* (1965), de Arnaldo Jabor. Também produziu materiais para a televisão, como o seriado *Mais Vezes Favela* (2012), o programa *Casa Brasileira*, o especial *Baloubet, no Meio do Caminho Tinha um Obstáculo*, a série

Material Bruto (2014). Além de curtas-metragens, institucionais e pouco comerciais e de ter dirigido videoclipes como *Quero só Você* (2006), do grupo AfroReggae e *Kamasutra* (2011), de Erasmo Carlos.

Protagonizou, ainda, importantes e polêmicos debates sobre a função social da arte. Isso se deveu, em grande medida, às inúmeras vezes em que teve a qualidade artística e ideológica de suas obras contestadas. Diante disso, é importante dizer que, com todas as limitações, supostas ou não, sua obra nos desvenda. Construiu uma trajetória coerente com um fazer artístico com vistas à reflexão acerca da realidade social brasileira. O examinador distraído⁵⁹ das salas de cinema pôde pensar sobre esta realidade a partir das relações sociais representadas nos filmes de Diegues, um maestro do cinema, desinteressado em “nostalgia do passado” e em “lançar cartas para o futuro”, mas disposto em fazer filmes do seu tempo (DIEGUES, 2011, s.p.). Não foi cineasta de um mundo caduco, tampouco cantou o mundo futuro. Foi cúmplice do seu tempo, cineasta do tempo presente, dos homens presentes e da vida presente.

⁵⁹ Walter Benjamin, ao criticar a “velha” recriminação de Adorno segundo a qual “as massas procuram diversão, mas a arte exige concentração”, traz a ideia de que o divertimento não impossibilita o aprendizado. O homem que se diverte pode também assimilar hábitos e ser instigado a responder a novas tarefas: “o público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai” (BENJAMIN, 1994, pp. 32-3).

Caderno de imagens



Figura 1 - O bebê Carlos Diegues, em Maceió (AL), 1940
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 2 - Fernanda Diegues e Carlos Diegues, Vitória (ES), 1942
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 3 - Nenê e Carlos Diegues, 1944
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 4 - Carlos Diegues aos 13 anos, em Vitória (ES), acompanhando o pai em viagem de trabalho
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 5 - Carlos Diegues
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 6 - Carlos Diegues na redação do jornal *O Metropolitano*, 1960
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 7 - Carlos Diegues orientando Sérgio Cardoso, nas filmagens de *Os Herdeiros* (Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).

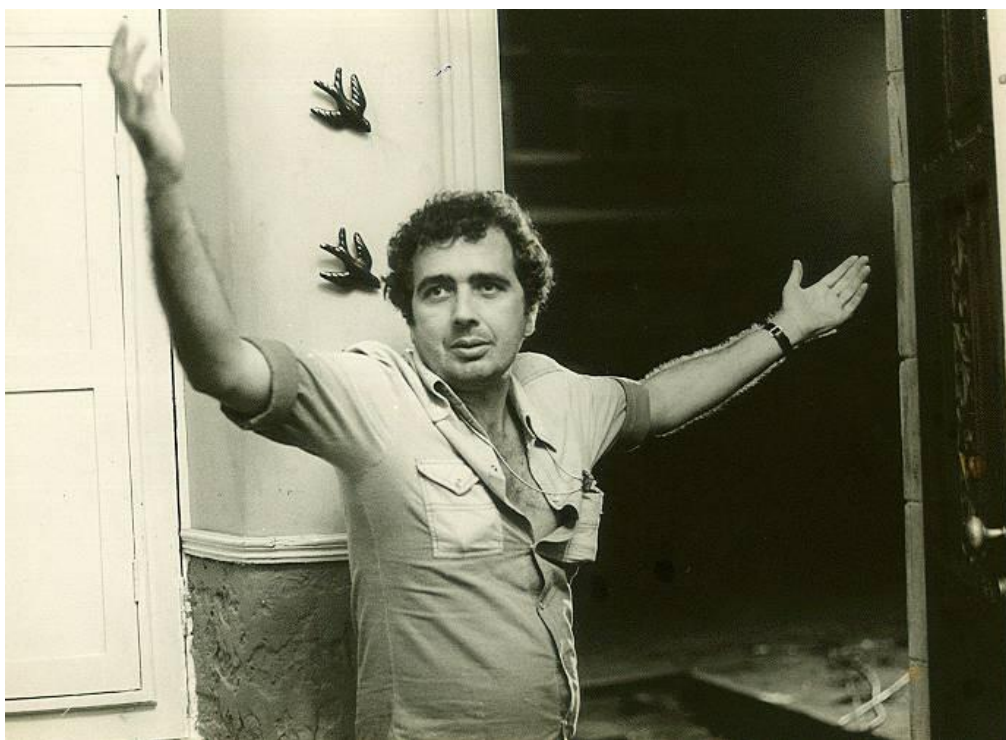


Figura 8 - Carlos Diegues nas filmagens de *Chuvas de Verão*, 1977 (Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 9 - Da esquerda para a direita, Bruno Barreto, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Glauber Rocha, na casa de Walter Clark, Rio de Janeiro, início dos anos 1970 (Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 10 - Glauber Rocha e Carlos Diegues em Paris, 1969 (Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 11 - Ruy Guerra, Glauber Rocha e Carlos Diegues em Paris
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 12 - Nara Leão com os filhos Isabel Leão Diegues e Francisco Leão Diegues
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 13 - Carlos Diegues, a atriz Jeanne Moreau e Pierre Cardin
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 14 - Carlos Diegues durante as gravações de *Dias Melhores Virão*
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).

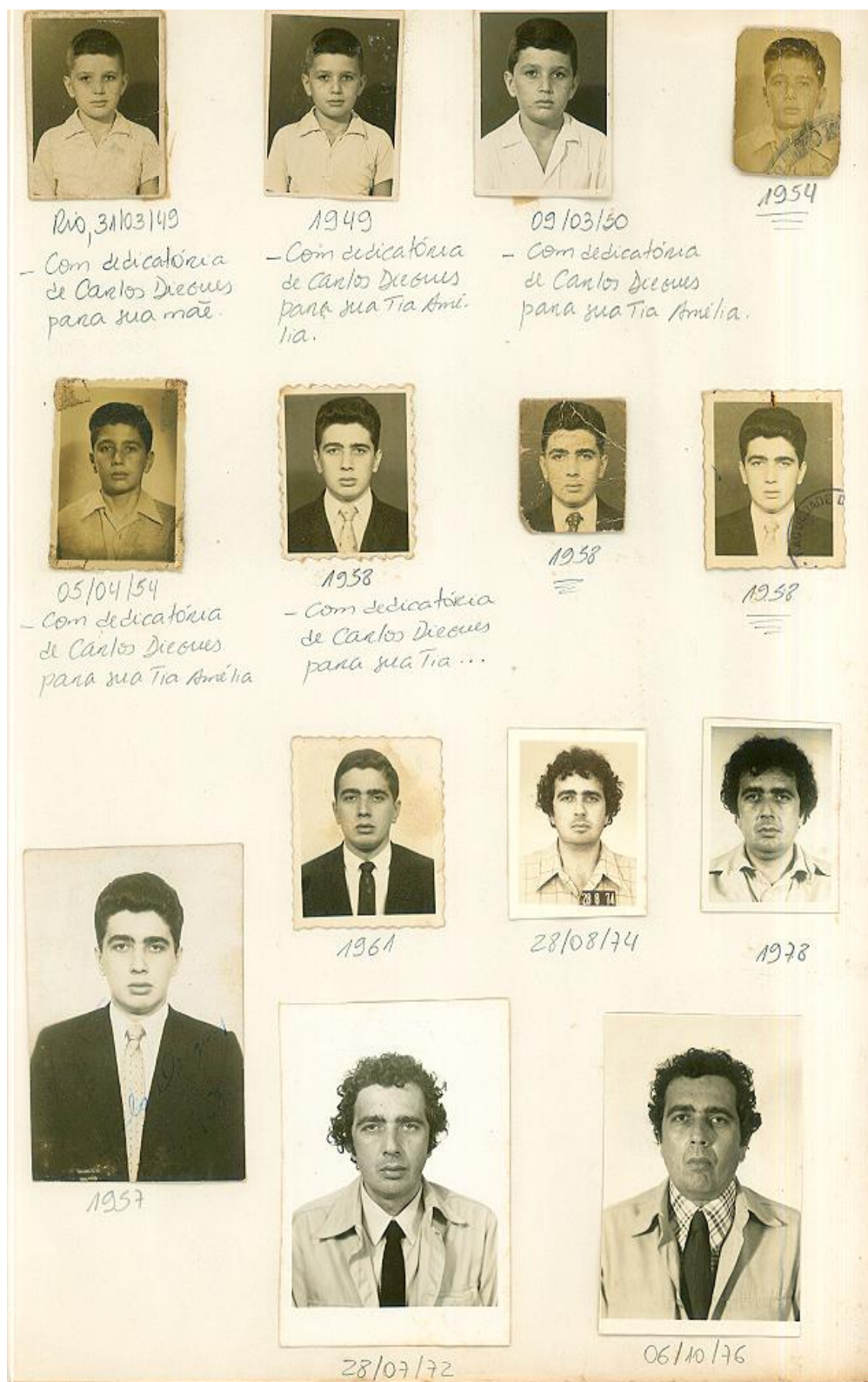


Figura 25 - Colagem de fotografias 3x4 de Carlos Diegues
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 16 - Carlos Diegues com Zezé Motta e Marília Pêra durante as filmagens de *Dias Melhores Virão* (1989) (Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 17 - Carlos Diegues e Marília Pêra (Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 18 - Carlos Diegues com Paulo César Pereio e Zezé Motta
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 19 - Fotografia feita durante as filmagens de *Bye Bye Brasil*: José Wilker, Betty Faria, Fábio Júnior e Carlos Diegues
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 20 - Carlos Diegues e Antônio Pompeo na produção de *Quilombo* (1984)
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 21 - Carlos Diegues
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 22 - Carlos Diegues
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).



Figura 23 - Da esquerda para direita: Isabel Leão Diegues, Renata Magalhães, Carlos Diegues, Flora M. Diegues e Julia M. Diegues
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).

Capítulo II - Manifestação do *nacional-popular* no Brasil: o CPC e o *Cinema Novo*

Se alguém me pedisse para dizer a principal crença da juventude de minha geração, eu diria sem titubear: a atribuição à arte de uma função transformadora da sociedade.

Luiz Carlos Maciel

Amo o povo e não renuncio a esta paixão.

Nelson Pereira dos Santos

Tudo aquilo pertencia ao mesmo universo, era a tentativa de fundação de uma cultura nacional e popular no Brasil.

Carlos Diegues

Este capítulo tem como objetivo apresentar o conceito gramsciano do *nacional-popular* e compreender a sua inserção no Brasil a partir das experiências do Centro Popular de Cultura, da UNE, e do movimento do *Cinema Novo*.

Para tanto, dividiu-se o capítulo em cinco unidades de leitura. Na primeira, expõe-se a formulação deste projeto por Antonio Gramsci que, ao elaborá-lo, deu especial atenção a três elementos: a herança histórica do caráter antipopular da península itálica, o olhar às ações progressistas de outros países – que deveriam ser "traduzidas" para a realidade italiana – e o papel do intelectual junto às massas. Em seguida, problematiza-se a expressão deste projeto no Brasil, a partir dos militantes e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), numa atmosfera política cujo lastro ideológico era o da emancipação revolucionária. Na terceira e quarta unidades, debruça-se sobre a constituição do *Cinema Novo* e sobre o Centro Popular de Cultura, respectivamente, o chão histórico-cultural e suas principais inspirações. Por fim, a progressiva dissolução deste projeto pela ditadura militar brasileira.

2.1 - O *nacional-popular*

O conceito de *nacional-popular* remete a um projeto sócio-histórico direcionado aos interesses das classes populares na península itálica. Dentro desta abordagem, o nacional constitui o espaço por excelência do popular devido ao fato da classe que o compõe ser a única dependente incondicional do espaço de uma nação para sobreviver, em contraposição ao cosmopolitismo das médias e altas camadas (REIS, 2009).

Gramsci examinou esta questão quando esteve preso pelo fascismo italiano e escreveu os *Cadernos do Cárcere*, entre os anos de 1929 e 1937. Este dado é essencial para compreender seus escritos a respeito desta categoria, pois, enquanto esteve no cárcere, pôde experimentar a angústia da ascensão do governo de Mussolini, aclamado pelas massas, tal como o concomitante processo de burocratização da União Soviética. O autor evitou análises simplistas e formulou questões calcadas nas particularidades da realidade italiana: por que o fascismo tinha encontrado um fértil terreno social em seu país? Como havia se constituído o caráter antipopular da península? Como se consolidou o poder exercido pela burguesia e como desmontar este poder e construir outro capaz de incorporar as classes trabalhadoras?

Para responder a essas e outras questões, Gramsci parte de um método denominado por ele de "filologia viva", cujo ponto nevrálgico é a percepção de que na realidade social tudo se relaciona, isto é, o real é uma síntese de múltiplos entrelaçamentos de formas de ser, de determinações de existência. A inteligibilidade desta totalidade historicamente constituída somente se tornaria possível quando as devidas mediações fossem feitas. Diante desse pressuposto metodológico, o autor buscou compreender a herança histórica nacional responsável pela constituição de uma cultura antipopular na península, elemento a ser superado pelo projeto *nacional-popular*; a possibilidade da "tradução" das experiências progressistas realizadas no mundo todo para a realidade local; e, por fim, a função social dos intelectuais nesse processo (REIS, 2009).

Partindo da premissa de Marx, segundo a qual “os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha, e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (MARX, 1974, p. 17), Gramsci esteve atento, tanto ao peso do passado na vida nacional

italiana, quanto ao peso de certas tradições, posteriormente definidas por ele como "antipopulares" (REIS, 2009).

A configuração de intelectuais antipopulares se devia ao predomínio do caráter “cosmopolita” durante a Idade Média e mesmo no Renascimento. O problema da unidade territorial e do desenvolvimento da burguesia (que se desenvolvia melhor em Estados Absolutistas), levou os renascentistas a incorporarem além da literatura e das artes em geral, também uma forma de relacionamento distante do “povo”. Os “quadros dirigentes” se tornavam “cada vez mais imperiais e cada vez menos latinos” (GRAMSCI *apud* REIS, 2009, p.72).

Gramsci se debruçou sobre a obra de Maquiavel⁶⁰ por considerar que, somente a partir de seu pensamento, a construção da nação italiana passou a ser problematizada de um modo progressista e popular. Ao perceber que a fragmentação, territorial e política, foi decisiva para o não surgimento da “vontade coletiva *nacional-popular*”, Maquiavel se engajou na luta contra os resíduos feudais, em nome das forças transformadoras, guiadas pela burguesia urbana e comercial. Aliás, pode-se dizer que seu intuito no livro *O Príncipe* tenha sido justamente o de convencer tais forças da necessidade de haver um líder (um *condottiero*), não apenas consciente de seus objetivos, mas também preparado para conquistá-los, de modo a protagonizar um movimento absolutista que incorporasse a “vontade coletiva” (GRAMSCI *apud* REIS, 2009, p. 84).

Além da análise da herança histórica nacional, Gramsci alertou para a importância do reconhecimento do acúmulo de experiências vitoriosas que caminharam na direção da melhoria das condições de vida da população. Estas deveriam ser “traduzidas” para a Itália, perseguindo um internacionalismo livre de “qualquer chauvinismo patriótico e que acolhe com alegria todo o progresso do movimento operário, qualquer que seja a nação onde se produza” (ENGELS, 1975, p. 30). Nessa direção, aclama o jacobinismo, as reformas protestantes e a Revolução Russa como exemplos históricos de movimentos nacionais-populares a serem “traduzidos”.

⁶⁰ Maquiavel foi o primeiro a dar um sentido moderno ao conceito de “Estado”, entendendo-o como um corpo político submetido a um governo e a leis comuns. Um pensador moderno que tomou o desenvolvimento histórico como uma sucessão das causas concretas e não sobrenaturais. O autor de *O Príncipe* viveu em uma sociedade marcada pela fragmentação – política, territorial e econômica –, em tempo que a Espanha, Inglaterra e França viviam seus Estados Absolutistas. Este caráter fragmentário da península significava que nenhum Estado italiano era estável, pois qualquer cidade pequena podia ser atacada por algum vizinho poderoso (REIS, 2009).

O olhar para o passado possibilitava a compreensão das particularidades da formação social da Itália. A apropriação das experiências positivas de outros países, traria a inspiração e experiência de caminhos possíveis a serem percorridos para uma transformação de caráter popular. Somado a isto, tem-se a figura dos intelectuais, principais agentes dessa transformação.

Partindo de uma acepção abrangente desse tipo social, todos os homens o seriam, ainda que nem todos exercessem essa função social "do mesmo modo como pode ocorrer que todos, em algum momento, fritem dois ovos ou costurem um rasgão no paletó, e nem por isso todos serão chamados de cozinheiros ou de alfaiates" (GRAMSCI, 1982, p. 217).

A partir desse pressuposto Gramsci caracteriza os intelectuais em quatro categorias: a) o “orgânico”, que desempenha atividades ligadas a uma determinada classe social (filosóficas, científicas ou técnicas), são fundamentais para a manutenção do *status quo*; b) o “tradicional”, cuja existência social não é fundada numa determinada classe; c) o “cosmopolita”, aquele afastado da realidade local; d) o *nacional-popular*, aquele que incorpora os principais anseios das classes populares (REIS, 2009, pp. 152-155).

Das referidas categorias, o intelectual *nacional-popular* seria o único indiscutivelmente voltado ao avanço histórico das classes progressistas. Sua formação era crucial para as classes subalternas, pois, somente assim, seria possível redirecionar os rumos da vida popular italiana, marcada pelas opressões burguesa e latifundiária. Deveria possuir uma concepção de mundo oposta à tradicional visão elitista e surgiria como uma espécie de “antropólogo”, capaz de compreender em profundidade os sentimentos da “gente comum”. A ideia era que este intelectual suplantasse uma forma burocratizada e distante de comunicação com o povo e, sem as pressões da vida acadêmica (parte constitutiva da construção do conhecimento oficial), sua compreensão se atrelasse mais à vida. Entendendo que o operário da indústria era o mesmo que acredita nas diversas manifestações mitológicas, parte de sua visão folclórica do mundo, este intelectual deveria ultrapassar esse momento “formalizado” e captar profundamente as origens deste trabalhador. Nessa direção, deveria afinar seus interesses com os populares e buscar elevar a visão de mundo destes (REIS, 2009, p.162).

O *nacional-popular* seria construído por novos intelectuais, aqueles da classe trabalhadora, engajados na construção de uma nova sociedade, forjada no estabelecimento

de uma nova relação dos indivíduos e dos grupos com o mundo da cultura precedente. Consequentemente, firmar-se-ia, também, um novo vínculo entre cultura/massas e entre intelectuais/massas, capaz de produzir a visão de uma hegemonia cultural crítica.

Avançemos, agora, para a manifestação deste projeto entre os intelectuais brasileiros.

2.2 - Expressão brasileira do *nacional-popular*

Em correspondência à sua esposa Julia Schucht, em 1932, Gramsci concebe "tradução" como sendo o ato de conhecer criticamente duas realidades históricas e ser capaz de fazer com que elas se conheçam, servindo-se da produção uma da outra (GRAMSCI, 2005, p. 238). Trata-se de reconhecer as experiências bem sucedidas dos movimentos progressistas pelo mundo e pensá-las à luz das particularidades históricas locais. Cabe-nos perguntar: como o projeto *nacional-popular* foi "traduzido" pelos brasileiros em meados do século XX?

Esta interlocução se deu num tempo de modernização capitalista, no qual se assistiu ao predomínio cultural da esquerda, ávida à construção das bases da futura sociedade socialista. Diante das mudanças demográficas e sócio-culturais surgiram novas representações de "povo" e "nação", objetivando a incorporação das classes populares no novo projeto de país.

Com o avanço das lutas sociais do pré-1964, a cultura marxista se diversificou e abriu o diálogo com outras correntes ideológicas. Foi nessa conjuntura que as primeiras referências teóricas a Gramsci surgiram entre intelectuais⁶¹, em publicações ligadas ou influenciadas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) (COUTINHO, 1999).

A atuação deste partido foi uma pedra angular deste processo. Após a implementação de uma política cultural baseada no realismo socialista (do imediato pós-guerra até meados da década de 1950) há uma mutação de suas propostas políticas e culturais. Esta mudança se deu sob o impacto das denúncias sobre Jossíf Stalin no XX

⁶¹ O primeiro ciclo da presença de Gramsci no Brasil se dá, principalmente, nos terrenos da filosofia, da estética e da sociologia da cultura e não da teoria política, o que ocorrerá anos depois. Há referências a Gramsci em Carlos Nelson Coutinho, *Problemática Atual da Dialética: a Trajetória de Sartre*, Ângulos, Salvador, 1961; em Leandro Konder, *Problemas do Realismo Socialista*, Estudos Sociais, 1963; Michael Löwy, *Consciência de Classe e Partido Revolucionário*, Revista Brasiliense, 1962 (COUTINHO, 1999, s.p.).

Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1956, a partir do qual este partido iniciou um processo de autocrítica e da busca de uma *Nova Política*⁶² (REIS, 2014, p. 589).

No V Congresso de 1960, os comunistas avaliaram que o desenvolvimento brasileiro estava obstaculizado pela exploração imperialista do capital, em especial o norte-americano, e pelo monopólio da propriedade da terra, cuja classe possuidora configurava-se como a mais reacionária da sociedade. Por isso, as tarefas fundamentais eram a conquista da emancipação do país e a eliminação da estrutura agrária atrasada, assim como o estabelecimento de amplas liberdades democráticas e a melhoria das condições de vida das massas populares (PARTIDO, 1980, p. 39).

Com este propósito e certos de que essas mudanças constituiriam uma etapa⁶³ prévia e necessária no caminho para o socialismo, os comunistas se colocavam ao lado das forças patrióticas e progressistas, compostas pela burguesia de interesse nacional, a pequena burguesia, camponeses e operários, sendo que estes últimos seriam o grupo revolucionário por excelência (PARTIDO, 1980, pp. 47-8).

Em nome de uma revolução nacional, democrática e anti-imperialista, consolidou-se a política frentista do PCB, da qual se podem destacar três grupos da intelectualidade de extrema importância: os intelectuais que se aglutinavam em torno da Revista Brasiliense, a

⁶² Os militantes do PCB fizeram uma autocrítica e concluíram que suas atividades estavam reduzidas às atividades de agitação e propaganda de palavras de ordem revolucionárias e que sua política estava circunscrita a campanhas isoladas, incapazes da modificação efetiva da correlação de forças políticas. Julgavam o caminho da luta armada como único admissível para a revolução brasileira e, a partir de uma compreensão simplista e mecânica e de uma postura de isolamento sectário, viu-se o desligamento do partido em relação às massas. Era preciso, portanto, a emergência de uma nova política afinada com as condições reais do país e a correlação de forças existentes, que enxergasse o "processo de democratização da vida política do país, em virtude do qual se criam condições para a utilização dos meios legais de luta pelas forças nacionalistas e democráticas". Dessa maneira, defenderam outro caminho, o da consolidação de uma frente progressista, objetivando a revolução democrática burguesa, uma etapa necessária à revolução brasileira (PRESTES *apud* PARTIDO, 1980, pp. 29-36).

⁶³ O etapismo foi justificado na Resolução Política do V Congresso do PCB, em setembro de 1960, da seguinte maneira: "A contradição antagônica entre o proletariado e a burguesia, inerente ao capitalismo, é também uma contradição fundamental da sociedade brasileira. Mas esta contradição não exige solução radical e completa na atual etapa da revolução, uma vez que, na presente situação do país, não há condições para transformações socialistas imediatas. Em sua atual etapa, a revolução brasileira é anti-imperialista e antifeudal, nacional e democrática. São suas tarefas essenciais: a) a libertação econômica e política da dependência em relação ao imperialismo; b) a eliminação do monopólio da propriedade da terra; c) o desenvolvimento independente e progressista da economia nacional, mediante a industrialização; d) a elevação efetiva do nível de vida material do povo; e) a garantia das liberdades democráticas e a conquista de novos direitos democráticos para as massas" (PARTIDO, 1980, p. 48).

esquerda católica e aqueles ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb), voltados à construção do nacional-desenvolvimentismo.

É no interior do projeto da revolução democrática burguesa que se insere o *nacional-popular*. Aqui também o intelectual teve papel de destaque. No referido congresso de 1960, os comunistas atentaram para a necessidade de dedicar atenção especial à intelectualidade, em sua maioria, partidária do progresso e da emancipação nacional. Essa unidade dos intelectuais de diversas tendências políticas e ideológicas deveria ser alcançada em torno de objetivos comuns, tais como "a defesa da cultura nacional e de seu desenvolvimento, a preservação e ampliação das liberdades democráticas, a salvaguarda dos interesses éticos e profissionais dos intelectuais" (PARTIDO, 1980, p. 65).

Carlos Nelson Coutinho afirma que a interlocução com o projeto *nacional-popular* baseou-se numa opção democrática, no seio cultural, às diversas conformações concretas assumidas pela ideologia do *prussianismo*⁶⁴ ao longo da história brasileira. Foi uma alternativa à cultura elitista, na qual o distanciamento entre os intelectuais e o povo seria suplantado (COUTINHO, 2011).

Na medida em que as classes populares, por motivações alheias a sua vontade, não se representavam política e socialmente, os intelectuais buscaram ser seus porta-vozes – o que não significa dizer que foram assertivos quanto a estes anseios. Trata-se do que Francisco de Oliveira chamou de “super-representação das classes médias”. Fato é que a opinião deste segmento social tem uma volumosa ressonância política e, ao longo dos anos de 1960, estes se solidarizaram com as classes populares. Em compasso com o

⁶⁴ Para Carlos Nelson Coutinho, via prussiana é um processo particular de constituição do modo de produção capitalista: “Ao invés das velhas forças e relações sociais serem extirpadas através de amplos movimentos populares de massa, como é característico da ‘via francesa’ ou da ‘via russa’, a alteração social se faz mediante conciliações entre o novo e o velho, ou seja, tendo-se em conta o plano imediatamente político, mediante um reformismo ‘pelo alto’ que exclui inteiramente a participação popular” (COUTINHO, 1974, p.23). Se o conceito de via prussiana consegue acertadamente explicar a objetivação do capitalismo industrial em países com passado feudal, ele não consegue, todavia, responder satisfatoriamente para o caso dos países com passado colonial. Para Chasin, embora o Brasil e a Alemanha tenham experimentado trajetórias não-clássicas de constituição do capitalismo, estes percursos têm suas particularidades, a exemplo da presença do latifúndio, elemento comum aos dois casos. Enquanto o latifúndio alemão tem sua origem no modo de produção feudal e explorava a força de trabalho camponesa, o latifúndio brasileiro se insere na lógica da empresa capitalista mercantil e tem sua base fundada na força de trabalho escrava. Nesse sentido, Chasin se aproxima de Caio Prado Jr., ao negar a tese pecebista da existência de feudalismo no Brasil e, por conseguinte, da existência de uma burguesia genuinamente nacional. A burguesia brasileira está subordinada ao capital externo e, por isso, não há lugar para uma postura revolucionária dessa classe na reestruturação da sociedade. A subordinação imperante da industrialização brasileira à expansão imperialista faz com que Chasin, perseguindo a apreensão da particularidade da constituição do capitalismo brasileiro, denomine-a de “via colonial” (CHASIN, 2000).

agudizamento das lutas no campo e na cidade, a relação entre artista e sociedade tomou um contorno de transformação social e os movimentos se afirmaram politicamente: valorizou-se a vontade de transformação e a ação para mudar a história num lastro ideológico marcadamente anticapitalista⁶⁵.

Em compasso com a posição de Gramsci a respeito da importância das "traduções" das experiências progressistas internacionais, Coutinho alerta para não se confundir este projeto com um "nacionalismo cultural" que promove o "fechamento provinciano e popularesco diante das conquistas efetivamente progressistas da cultura mundial". Em contrapartida, o *nacional-popular* é universal, não só porque um fechamento cultural num país de economia dependente e subordinada é impraticável, mas, sobretudo, porque uma de suas características é justamente a "capacidade de distinguir entre o válido e o não válido no seio do patrimônio cultural universal" – entendendo como *válidas* as interferências capazes de conduzir o povo à sua afirmação nacional e democrática e, *não válidas*, as "importações" culturais que não tenham como objetivo responder a questões colocadas pela própria realidade brasileira, mas sim satisfazer as exigências de um círculo restrito de intelectuais "intimistas". Tampouco se poderia identificá-lo com um determinado estilo, temática ou posição ideológica, pois o *nacional-popular* pode se entificar em diferentes variações estilísticas. Se há uma característica que unifica as diversas categorias dessa forma, podemos dizer que é seu método artístico: o realismo (COUTINHO, 2011).

Ao nos voltarmos para o conceito de *realismo*, deparamo-nos com dois sentidos: um referente à técnica, intentando a aparência do mundo físico captado pela câmera (naturalismo) e o sentido do realismo dirigido à reflexão do real histórico. De modo que este realismo mencionado por Coutinho, refere-se à busca por uma arte apoiada nas questões sociais, mais preocupada com o significado produzido do que com a naturalidade dos meios.

A crítica aos objetos artísticos perpassava pela relação entre arte, sociedade e política. Essas questões estavam presentes para o cinema brasileiro naquele momento, de

⁶⁵ Ao buscar explicar sociologicamente o engajamento revolucionário dos intelectuais no mundo todo nos anos de 1960, Michael Löwy destaca: o espírito anticapitalista da pequena burguesia e a radicalização dos intelectuais de natureza ético-cultural. Somado a isto, as particularidades históricas desta década, dentre as quais destacamos o aprofundamento da proletarianização do trabalho intelectual, em especial o cultural, cada vez mais industrializado, a repulsa ao capitalismo em decorrência das barbáries da guerra do Vietnã e as revoluções no *Terceiro Mundo* (LÖWY *apud* RIDENTI, 2000, p. 54).

tal sorte que se empenhou na busca por uma linguagem dotada de compromisso histórico-social, como nos indica Paulo Emílio Salles Gomes, para quem os quadros do *Cinema Novo* foram fornecidos pela "juventude que tendeu a se dessolidarizar de sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada" (GOMES, 1980, pp. 95-6).

Pode-se dizer que o tom dos movimentos culturais na década de 1960 era o da vontade de ruptura, arraigada pelos debates a respeito do *nacional-popular* e da problemática do realismo. Promoveu-se um diálogo entre os movimentos que marcaram a música, o teatro, as artes plásticas e o cinema, cujos pressupostos fundantes foram o horizonte da libertação nacional e o das reformas democráticas. Evidenciam-se versões diferenciadas dessa "tradução" no interior de instituições como o Iseb, o PCB e o CPC, entretanto, todas elas carregavam a valorização da identidade dos intelectuais e artistas com o povo e a nação brasileira. O *Cinema Novo* e o Centro Popular de Cultura, da UNE, expressam essa pretensão e é deles que se tratará nas próximas unidades de leitura.

2.3 - O Cinema Novo

Em fins da década de 1950 e início da seguinte, a produção cinematográfica nacional vivia à bancarrota⁶⁶. Este mercado era considerado demasiadamente oneroso e, como decorrência, os projetos dos artistas sofriam uma cruel restrição. A seleção de filmes financiados era feita dentro de parâmetros mercadológicos e ideológicos, basta observar a produção em larga escala de filmes que, principalmente no período da guerra fria, visavam propagandear seus valores e dominar o mercado cinematográfico mundial.

Essa situação econômica era produto da invasão da produção estrangeira no mercado nacional, favorecida pelo conjunto da legislação brasileira, garantidora de um lucro maior para os distribuidores de fitas vindas de fora do país, estes de vínculos estreitos com os exibidores. Já as leis favoráveis ao cinema brasileiro, além de poucas, eram precárias e desrespeitadas. Consequentemente, o cineasta nativo ficava reduzido a escolher

⁶⁶ Essa situação econômica foi descortinada por diversos autores. Podemos citar: BERNARDET (2007); LEITE (2005); NAPOLITANO (2006); RAMOS (1983); RIDENTI (2000); ROCHA (2004); XAVIER (1985 e 2001), entre outros.

outra profissão, a fazer cinema na base do heroísmo ou a produzir obras comerciais (BERNARDET, 2007, p. 29).

Nessa direção, Ella Shohat e Robert Stam demarcam a diferença entre as condições de trabalho dos cineastas do *Terceiro Mundo* em relação as de seus colegas do *Primeiro Mundo*, pois além dos baixos orçamentos, dos custos de produção, das taxas de importação sobre os materiais e de se depararem com mercados mais limitados e menos ricos, eles competem com os luxuosos filmes estrangeiros de orçamentos astronômicos que são "despejados" em seus países. Para os autores, essas particularidades inevitavelmente se refletem tanto na ideologia quanto na estética dos filmes (SHOHAT; STAM, 2006, p. 368).

Com a falta de estrutura e incentivo para a produção local, somada e interligada à prática imperialista dos grandes estúdios, efetiva-se uma condição limitadora para a consolidação de uma cinematografia no Brasil, favorecendo uma produção sob a forma de ciclos: *Campinas*, *Recife*, *Cataguases*, *Vera Cruz* e *Cinema Novo*. Nota-se aqui a reprodução, trágica, no campo cultural, do *círculo vicioso* denunciado por Caio Prado da economia brasileira, cujo desenvolvimento econômico se efetivava sob a base de ciclos de acumulação. Para o historiador marxista, o modelo de desenvolvimento econômico em ciclos⁶⁷, vivenciado pelo Brasil ao longo de sua história, revelava que as mudanças ocorridas não alteravam as bases de forma profunda, mas tão somente o suficiente para garantir a maior exploração possível de determinado produto. Este *círculo vicioso*, na sua concepção, impedia-nos de avançar para um desenvolvimento autônomo. Era nefasto para todas as esferas da vida nacional.

Partindo dessa premissa, pode-se afirmar: não se implantaram aqui as bases para uma produção cinematográfica independente, tampouco para a distribuição e exibição desses filmes. Trata-se de uma situação perpetuada, perceptível na preocupação de Diegues em fins dos anos 1970, a saber, a situação precária e instável do profissional do cinema, resultante da ausência de uma política específica para fazer frente às referidas limitações: "Se a Kodak resolver agora não vender mais fitas virgens para o Brasil, adeus cinema

⁶⁷ Desse modo, a economia de ciclos legava uma situação instável, pois não se implantavam bases concretas que propiciassem um desenvolvimento articulado e duradouro, mas sim a submissão a interesses externos: quando determinado produto estava em alta apresentava-se a ilusão de bonança e progresso. Tão logo a situação que a gerou se alterava ou se os recursos naturais se extinguíam, imediatamente vinha a decadência, inviabilizando a manutenção da vida anterior, gerada e garantida por tal situação (PRADO JR. In: SOUZA, 2009. p. 96).

nacional. Não existe a menor garantia para o profissional de cinema e eu, por exemplo, não sei o que vai acontecer comigo no ano que vem." Como paliativo, sabemos limitado – considerando as políticas governamentais de atrelamento ao capital internacional, desvinculadas das reais necessidades da maioria da população brasileira –, reivindicava o desenvolvimento de uma política cinematográfica, *pari passu* com a "política para a soja, para o álcool, para o petróleo, onde há investidores, incentivos do governo, planos, projetos" (DIEGUES *apud* UM, 1979).

Após a experiência malograda de um "ciclo industrial", com a cinematografia pretensamente universalista da Vera Cruz⁶⁸, a crítica e a produção se encontraram com a tomada de consciência cultural e política do cinema, questionadora da dependência do mercado brasileiro às películas importadas e à submissão estética dos nossos cineastas aos modelos hollywoodianos. Congressos e comissões foram organizados na busca de soluções para a instauração de um cinema em bases industriais, com vistas à conquista de mercado e de orientação temática nacionalista.

Após a referida experiência cinematográfica, o meio começou a se movimentar e a se aproximar do Estado, partindo da premissa de que o cinema era um problema de governo. Nessa conjuntura, formaram-se duas vertentes que almejavam a industrialização do cinema brasileiro: uma estigmatizada pelos traços nacionalistas e outra mais afinada com a proposta desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, caracterizada pela associação dependente e crescente com o capital internacional. Ambas são produtos do processo específico de luta por um cinema brasileiro que vinha ocupando o espaço cultural desde a década anterior. No entanto, apresentam uma contraposição clara e bem demarcada. De um lado, a tendência vinculada ao "forte centro de irradiação do nacionalismo da época, atravessando a cultura e o cinema pelo binômio 'desalienação-libertação nacional', do outro

⁶⁸ Fundada em São Paulo em 1949, a Vera Cruz instalou uma indústria cinematográfica no Brasil. Seus gestores buscavam um cinema de "qualidade", entendido por eles à maneira dos europeus. Embora criticassem o cinema norte-americano, utilizavam sua forma de produção (estúdios, numerosas equipes de produção etc). Como o cinema brasileiro não era seriamente considerado, os diretores dessa empresa preferiram técnicos estrangeiros, na sua maioria ingleses. Objetivando a projeção no exterior, tomavam o cinema brasileiro enquanto produção e não enquanto conquista de mercado. Para Alex Viany, o encarecimento da produção nem sempre era justificado pela melhoria técnica e artística. Era senso comum que a Vera Cruz "quis voar muito alto e muito depressa, construindo estúdios grandes demais para seu programa de produção, ao mesmo tempo em que se descuidava de fatores tão importantes como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação" (VIANY, 1987, p. 109).

uma concepção que submetia o nacional a valores ditos universais, caracterizando uma postura 'universalista-cosmopolita'" (RAMOS, 1983, p. 39).

As reivindicações surtiram algum efeito e foi fundado o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), em 1956. Nele, todo o leque de medidas requeridas estava atrelado a uma inspiração desenvolvimentista, resguardando que o cinema deveria ser de competência da iniciativa privada, competindo ao Estado o encargo das condições para o seu crescimento. Em 1961, foi criado o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) que se manteve, não sem críticas, pragmaticamente na linha industrialista consolidada no desenvolvimentismo. Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos se colocaram de forma crítica ao tipo de industrialização proposto pelo grupo paulista que emergiu da Vera Cruz, concentrando seu poder de fogo nos monopólios estrangeiros, tidos como a raiz de todos os males, visão esta adotada no movimento do *Cinema Novo*. Nessa mesma esteira, em 1963, criou-se outro órgão, a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC). Os três órgãos mencionados, com toda a ênfase industrialista de suas propostas, não conseguiram mobilizar o Estado para uma ação efetiva de organização do cinema (RAMOS, 1983, pp. 23-34).

Inseridos num tempo em que o Brasil se industrializou – de grande crescimento urbano, fomentado por milhões de pessoas migrando do campo para as cidades, promovendo a ampliação dos mercados de trabalho e consumidor, em compasso com as camadas médias urbanas – surgiram alguns grupos intelectuais progressistas. Imersos no nacionalismo daquele momento, alguns jovens oriundos dessa classe média, em formação universitária, militantes políticos, de partidos ou movimentos, frequentadores de *cineclubes*, engajaram-se na luta pela fundação do cinema moderno brasileiro, processo protagonizado pelo movimento do *Cinema Novo*.

De acordo com as memórias do diretor Paulo César Saraceni, o *Cinema Novo* nasceu com o malsucedido "manifesto bola-bola", elaborado em 1959, numa sessão organizada para a apresentação dos curtas *Pátio*, de Glauber Rocha e *Caminhos*, de Saraceni. Paulo César lembra que Glauber achou por bem sugerir a escrita do documento a Miguel Borges, cuja leitura seria feita no *Alcazar*, um bar carioca.

Saraceni estava preocupado, tal como os outros jovens, em elaborar um manifesto capaz de romper com tudo o que estava acontecendo no Brasil em matéria de cinema, a

saber, a tentativa industrializante da Vera Cruz. Em regra geral, no Brasil de 1950 e 1960, fazer bons filmes era sinônimo de fazer filmes dentro dos parâmetros estéticos hollywoodianos. A chanchada procurava parodiar esse cinema e, para os cinemanovistas, não acrescentava nada ao trabalho de conscientização e transformação⁶⁹. Eram tomadas como obras *populistas*, como paródias mal feitas do cinema americano.

Em uma noite, submersos num "ar de coisa histórica", Miguel Borges anuncia as primeiras frases do manifesto: "Não queremos mais cinema-literatura. Não queremos mais cinema-escultura. Não queremos mais cinema-música. Não queremos mais cinema-dança. Não queremos mais cinema-teatro. Queremos cinema-cinema". Saraceni pula imediatamente, pois achara aquilo ridículo. Somado ao espanto com o começo do Manifesto, ouviam-se gritos: "Vamos ouvir o fim do Manifesto". Mas Saraceni não se conteve:

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

Após ter gerado polêmica e ser recusado pelos integrantes, foi batizado ironicamente de “manifesto bola-bola”. Sem o Manifesto, o *Cinema Novo* foi acontecendo e sendo entendido como tal. Na prática, ele emerge de curtas-metragens produzidos no final da década de 1950 e início da década de 1960, cuja essência é uma nova propositura artística, corporificada num cinema que refletisse o país e a sua cultura original. Acerca de sua formação, Paulo Perdigão esclarece:

Começou há pouco, aqui e ali. Não era possível supor que viessem aquelas experiências individuais de universitários e idealistas cariocas desembocar num movimento organizado em conjunto. À custa de muitos sacrifícios, de razoável despesa e contando com a boa vontade

⁶⁹ Porém, posteriormente, muitos dos diretores do *Cinema Novo* fizeram a autocritica sobre suas posições acerca da chanchada e alguns deles utilizaram elementos dela em seus filmes, a exemplo de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade. Paulo Emílio Salles Gomes vê um marco no fenômeno da chanchada devido a uma produção ininterrupta de vinte anos "desvinculada do gosto do ocupante e contrária aos interesses estrangeiros" (GOMES, 1980, p. 91).

dos amigos (um filmador e outros apetrechos emprestados), a rapaziada, fugindo da indolência dos cineclubes e deles adquirindo uma bagagem sólida de cultura cinematográfica, punha em prática o desejo de manejar a câmara de 16mm (PERDIGÃO, 1961, s.p.).

Nesse artigo, publicado no jornal *O Metropolitano*, Perdigão destaca o caráter diletante e ideológico desse grupo de universitários interessados em “descolonizar” a cultura brasileira por meio do cinema, o que, dentro daquela conjuntura, ganhou grande vulto, chegando a influenciar movimentos cinematográficos de outros países, como na Argentina, com o *Cine Liberación* (PERDIGÃO, 1961, s.p.).

Ainda no ano de 1961, Rubem Cesar Fernandes escreve um artigo problematizando o filme *Domingo*. No texto utiliza apontamentos de Carlos Diegues tratando de determinadas nomenclaturas em momento de profunda transformação política, econômica e cultural na sociedade brasileira. Para o diretor, muitos movimentos denominavam-se novo (*cinema novo, bossa nova, nouvelle vague*), mas isso não bastava por si só:

Idade não é critério para o julgamento do bom cineasta, nem o novo é bom porque é novo. Eisenstein não é novo e continua sendo bom. Para nós, o novo que se identifica com o bom é aquele que, em cinema, retorna as linhas fundamentais de uma pesquisa de linguagem para a arte cinematográfica, linguagem específica e própria, e soma a esta pesquisa um compromisso com seu tempo e lugar. Daí não crermos ser pretensão afirmar que procuramos a linguagem cinematográfica brasileira (DIEGUES *apud* FERNANDES, 1961, s.p.).

Em busca de uma linguagem cinematográfica nacional, cuja novidade estava, essencialmente, nas suas proposições políticas, o *Cinema Novo* teve como inspiração o filme *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Tomado como “retrato sem retoques de uma realidade cruel”, ele apresentou a possibilidade de fazer um filme de qualidade utilizando a forma minimalista: *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*. Esta é uma obra emblemática, considerada um divisor de águas do cinema brasileiro, haja vista que inaugurava um cinema realista, afinado com os problemas socioeconômicos nacionais.

Também teve como referência a obra de Humberto Mauro, como lembra Regina Mota: “Se o *Cinema Novo* realiza com Graciliano Ramos – *Vidas Secas* e *Porto das Caixas* – o realismo crítico como estilo, o elo inicial é Humberto Mauro” (MOTA, s.d., p. 3). Essa

ligação não é inédita. Glauber Rocha e Alex Viany já haviam destacado essa relação. Para ambos, a propedêutica de Humberto Mauro trazia elementos a serem perseguidos por eles, tais como: o cinema como expressão do homem que não se submetia à estética comercial, barato e artesanal, de montagem livre; um filme de autoria, que se apropriava dos valores objetivos da paisagem física e social para forjar um pensamento contra o extermínio de ideias propiciado pelo cinema industrial. Para Glauber, embora ideologicamente difuso, Mauro fazia uma política despida de demagogia. “Obtém o quadro real do Brasil – que é pela alienação dos costumes, sociologicamente mistificado de romantismo. Neste quadro, não esconde a *violência da miséria*” (ROCHA *apud* MOTA, s.d., p.3).

De suas referências externas, não se pode esquecer o êxito mundial alcançado pelo *neorrealismo italiano*, que impressionou os cineastas brasileiros por demonstrar a possibilidade de fazer cinema num contexto de intensas contradições sociais (a Itália destruída pela Segunda Guerra Mundial) e pela premissa humanista dos diretores que, em meio às dificuldades técnicas, conseguiram retratar as condições de vida da classe trabalhadora italiana com filmes de plena significação social. A proposta de um novo tipo de produção, artesanal, conferindo prioridade ao conteúdo fílmico em detrimento do refinamento técnico, rápido, com temas nacionais, barato, feito por equipes pequenas e, preferencialmente, fora dos estúdios, enquadrava-se na precária realidade cinematográfica brasileira, tal como na acalorada década de 1950 (LEITE, 2005, pp. 92-3).

Da *Nouvelle Vague* tomou emprestado a noção de autor. Este grupo pretendia distinguir o cinema autoral do conjunto da produção cinematográfica para elevá-lo à categoria de obra de arte, livrando-o das amarras da indústria cinematográfica e destacando o papel decisivo do autor individual sobre a equipe. Shohat e Stam avaliam que, embora os novos cinemas do *Terceiro Mundo* tenham surgido na esteira dos novos movimentos europeus, sua política estava “bem mais à esquerda” em relação à matriz europeia, isto porque, a preocupação com a expressão autoral ou com a satisfação do público consumidor caminhava na direção de um cinema “alternativo, independente e anti-imperialista” de modo a se contrapor não apenas a Hollywood, mas também às tradições comerciais de seus países, tidas como *colonizadas* e *alienadas* (SHOHAT; STAM, 2006, p. 356).

Os conceitos mencionados acima são datados e exteriorizam um dos pilares da cultura política daquele momento, que era a busca do que seria “nacional” e “democrático”

no interior da problemática da questão desenvolvimentista. Diante da modernização, a sociedade debatia quais os caminhos a serem percorridos para a superação das contradições sociais a partir de um desenvolvimento econômico autônomo e independente.

2.4 - O Centro Popular de Cultura

O Centro Popular de Cultura (CPC) foi criado em 1961, no Rio de Janeiro, pela União Nacional dos Estudantes (UNE) e teve como eixo a tentativa de construção de uma cultura nacional, popular e democrática.

O movimento surgiu a partir da crítica sobre o caráter elitista do teatro e das possibilidades desta arte se tornar mais acessível. Os debates os levaram à montagem da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (de Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis, com música de Carlos Lyra). Carlos Estevam Martins foi convidado a participar da concepção da peça, colaborando com uma explicação científica e didática sobre o conceito de “mais-valia”. Em seguida, este grupo organizou um curso de filosofia com José Américo Pessanha. As reflexões e interlocuções ao longo deste evento impulsionaram a formação do CPC, que se inspirou em outras experiências, como, por exemplo, o Movimento de Cultura Popular, fundado no Recife.

Em março de 1962, o Regimento Interno do CPC foi submetido a uma Assembleia Geral. Este documento afirmava que, embora o CPC fosse o órgão cultural da UNE, regia-se com autonomia administrativa e financeira, sua direção era eleita por meio de assembleia e seus membros e a filiação era realizada em bases individuais. Seu primeiro diretor foi o sociólogo Carlos Estevam Martins que ocupou o lugar por um ano. Foi substituído por Carlos Diegues, cuja liderança durou três meses e, por fim, Ferreira Gullar, diretor do centro até seu encerramento.

Os fundamentos e os objetivos da entidade foram definidos num anteprojeto e reafirmado num manifesto definitivo divulgado em agosto de 1962. É no polêmico e contestado Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, de autoria do primeiro diretor, que se encontra a defesa do caráter coletivo e didático da obra de arte, tal como o papel engajado e militante do artista⁷⁰.

⁷⁰ Retomaremos o famigerado anteprojeto no próximo capítulo.

A conscientização das massas era intentada a partir da encenação de peças de teatro em portas de fábricas, em favelas e em sindicatos, da publicação de cadernos de poesia vendidos a preços populares e da realização de filmes. A arte tornou-se instrumento da tomada de poder e o artista assumiu o compromisso de construí-la a partir da apropriação de temas do debate político. Somado a isto, o CPC fortaleceu a área de alfabetização de adultos e o setor de arquitetura (colocado a serviço das montagens teatrais). Seus militantes realizavam oficinas de literatura de cordel, teatro de rua, teatro camponês, promoviam feiras de livros acompanhadas de shows de música e a produção de livros de poesia.

Os artistas e intelectuais do CPC defendiam a ideia de que "fora da arte política não há arte popular". Ao colocar a arte a serviço do processo político em curso, esses artistas afirmavam a necessidade do homem brasileiro compreender a realidade na qual estava inserido, uma condição *sine qua non* para solucionar os problemas sociais. Declaravam ver nos homens do povo a qualidade dos heróis da emancipação nacional e buscavam corroborar a empreitada através de suas produções (MARTINS In: FÁVERO, 1983, p. 68).

Carlos Diegues fez parte da formação de uma das origens do CPC. Estava na raiz deste movimento a conscientização e a mobilização das massas em favor de uma realidade mais "justa". Essa ideia de justiça, por sua vez, estava intimamente ligada ao socialismo.

Ainda que nem todos os integrantes desse movimento tenham sido do PCB, não se pode negar que ele herdou a política cultural defendida por esse partido. O ponto comum entre os estudantes e o PCB era a defesa do *nacional-popular*. A representação de temas da classe trabalhadora com um forte apelo à cultura popular era vista como primordial para a edificação de uma cultura genuinamente nacional em prol da conscientização das massas, considerada a base da libertação nacional (RIDENTI, 2000).

O CPC constituiu-se como um departamento de agitação e propaganda, cuja finalidade era a ampliação do movimento estudantil em todo o território nacional com a criação da UNE Volante. Esta, por sua vez, tinha como premissa a seguinte tese: "a reforma universitária passava necessariamente pela reforma das instituições nacionais como um todo". A ideia era fazer a arte circular e chegar à classe trabalhadora nas fábricas, nas escolas, nos clubes da capital e do interior do estado (BARCELLOS, 1994, pp. 7-10).

Soma-se às prerrogativas pecebistas a influência da esquerda católica. A esse respeito, Diegues ressalta a importância do dominicano francês, frei José Cardonel, por abrir a possibilidade de teorização da cultura popular embasada na formação política de Santo Inácio (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, pp. 7-38). Na Universidade de Brasília acontecia um movimento parecido com o relatado, mas sob a coordenação do Partido Comunista. Naquele momento, organizava-se o encontro dos comunistas com os católicos de esquerda. A intenção dessa aliança foi apresentada claramente na PUC-RJ, gerando um grande escândalo. No entanto,

Havia clareza da necessidade de uma frente de esquerda, de uma frente popular, política, que em Pernambuco já tinha acontecido através do Arraes e que a gente tentava fazer também no Rio. Havia (...) consciência da necessidade de “descolonizar” a cultura brasileira, de tentar encontrar o caráter nacional e popular da cultura brasileira. Acho que essas duas palavras são chaves para se entender o que estava se passando. Depois, a partir disso, tudo era diferença. Tanto que o CPC explodiria antes de terminar o seu primeiro ano de existência (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 40).

Essa frente de esquerda efetivada a partir do CPC sofreu cisões. Os caminhos se sobrepuseram à finalidade de democratizar a cultura brasileira, pois a interpretação política e artística desses indivíduos eram distintas, não só acerca da aproximação com o “povo” e os métodos de conscientização, como também a projeção do que seria uma sociedade democrática. De fato, o CPC explodiu diante de um debate estético acerca do filme *Cinco Vezes Favela*.

Para Miliandre Garcia, havia um arranjo de sistemas teóricos e políticos de pensadores e estadistas na produção teórico-prática do CPC, a saber: Hegel, Husserl, Mannheim, Marx, Engels, Lenin, Stalin, Mao Tse-tung, Che Guevara, Lukács e Sartre, realizada sobre uma interpretação favorecida pelos intelectuais do Iseb, ao invés de ir direto às obras dos próprios autores mencionados. Posteriormente, com o contato direto de estudantes e artistas com tais obras, esse quadro foi sendo alterado. Sob essa perspectiva, pode-se analisar o conceito de *alienação* associado à ideologia do nacionalismo como sustentáculo para as múltiplas reflexões acerca da cultura popular nos anos 1960 (GARCIA, 2004, p. 134).

O avanço da luta de classes e do *terceiro-mundismo* impulsionou uma parte da *intelligentsia* a buscar o seu sentido na associação às necessidades populares. Durante boa parte da década de 1960, "a invenção artística radical sintonizou com a hipótese da revolução e fez dela o seu critério" (SCHWARZ, 2012, pp. 55-6). Para Diegues, "tudo aquilo pertencia ao mesmo universo, era a tentativa de fundação de uma cultura nacional e popular no Brasil" (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 42).

Essa vontade transformadora, exteriorizada em diferentes linguagens e movimentos, e a crença dos artistas de estarem na crista de uma onda revolucionária, foram aturridas pelo golpe militar. É desse processo de quebra de expectativa e progressiva oposição ao projeto *nacional-popular* que se falará no próximo tópico.

2.5 - Um golpe no *nacional-popular*

Com o golpe de Estado de 1964, o projeto *nacional-popular* encontrou um forte oponente, assistiu-se ao fechamento do CPC, à prisão de artistas e intelectuais, e ao exílio político de opositores da ditadura. Dois acontecimentos são emblemáticos: o imediato incêndio ao prédio da UNE, no Rio de Janeiro, e a interrupção das filmagens de *Cabra Marcado Para Morrer*⁷¹, de Eduardo Coutinho sobre as Ligas Camponesas da Paraíba, o segundo e derradeiro projeto cinematográfico do CPC.

Entretanto, se não houve imediata resistência armada ao golpe, também não houve resignação. Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e Augusto Boal estrearam o espetáculo *Opinião*, show musical inspirado no “cinema verdade” de Jean Rouch e Edgar Morin. Os atores-cantores desta peça eram Zé Kéti, o sambista do morro; João do Vale, o sertanejo nordestino e Nara Leão, a menina da classe média de Copacabana. Exteriorização da clássica aliança operário-camponesa pensada e pregada pela esquerda antes do golpe.

Para Diegues, durante quase cinco anos, do golpe militar ao Ato Institucional nº 5 (1 de abril de 1964 a 13 dezembro de 1968), a sociedade brasileira viveu um tempo de paradoxal pujança cultural, como se buscasse conter a tragédia política que acometera o

⁷¹ João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé (PB), foi assassinado em 1962 por ordem de latifundiários. Em 1964, o CPC iniciou a produção de um filme com a reconstituição ficcional da ação política que levou a este assassinato. As filmagens foram interrompidas pelos militares. Em 1981, Eduardo Coutinho retomou este projeto, procurou os participantes do filme interrompido e tematizou sobre a história de cada um deles.

país com a força de um florescimento artístico. A seu ver, a produção cultural brasileira se comportava como se fosse o "registro autorizado da voz do país" e, concomitantemente, absorvia o que de "melhor acontecia na ponta criativa do planeta" e buscava, mais uma vez, uma "identidade nacional e o alinhamento com as vanguardas universais, como no modernismo, ainda nossa maior referência." (DIEGUES, 2014, p. 193).

Com as mudanças políticas oriundas do golpe, o *Cinema Novo* entrou em outra fase, com filmes como *O Desafio*, *Os Fuzis*, *A Grande Cidade*, *Todas as Mulheres do Mundo*, todos gestados num momento de transição social no qual conviviam "protesto e progresso, reivindicação política e experimentação artística, num *aggiornamento* da cultura brasileira em relação ao que acontecia no resto do mundo e no próprio Brasil" (DIEGUES, 2014, p. 193). Dessa atualização, fizeram parte diversas e distintas manifestações⁷².

Enquanto a ditadura se arquitetava, assistia-se à chegada de ideias libertárias que contagiavam a juventude de todo o mundo: dos *hippies* aos estudantes franceses, dos Panteras Negras aos Beatles, de Herbert Marcuse a Timothy Leary. Construía-se um novo mundo que era a negação daquele que a geração de Diegues começava a viver compulsoriamente no Brasil (DIEGUES, 2014, p. 194).

O ano de 1967 foi o apogeu da popularidade da arte engajada, um fenômeno cultural oposto à realidade política do país. Para a esquerda, este ano marca a cisão entre defensores da luta política e defensores da luta armada. Não à toa, as duas canções faróis desse período, inauguradoras da demarcação de territórios entre essas duas tendências, começavam com a mesma palavra, num mesmo tempo verbal: caminhando. Uma delas se tornou o hino da jovem esquerda (*Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, de Geraldo Vandré), ensinando o caminho e o compasso da luta para o enfrentamento e a outra,

⁷² Das quais Diegues destaca: "A dramaturgia de resistência política que antecedia a explosão do teatro dionisíaco de Zé Celso Martinez Corrêa. O surgimento da geração de artistas neofigurativos, como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, revelando signos e temáticas do dia a dia contemporâneo. O vanguardismo abstrato e sensual de Hélio Oiticica e Lygia Clark. O choque de mudança de costumes com a Jovem Guarda de Roberto e Erasmo Carlos. Os festivais de música fundadores da MPB e sua posterior politização, representados por Chico Buarque, Geraldo Vandré, Edu Lobo, Milton Nascimento e Sidney Miller (...) Os primeiros filmes do chamado 'cinema marginal' (um rótulo inadequado) de Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville d'Almeida, Andrea Tonacci, Luiz Rosenberg. Os primeiros sinais da contracultura semeados por poetas e pensadores em jornais alternativos. E o apogeu do *Cinema Novo*" (DIEGUES, 2014, pp. 193-4).

anúncio e matriz do *Tropicalismo*⁷³ (*Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso), tratando de uma espécie de libertação dos compromissos da consciência política em nome do prazer (DIEGUES, 2014, pp. 194-5).

A cultura sofreu um processo paradoxal: a inserção na mídia e na indústria cultural e o isolamento do contato direto com as classes populares. O Festival da Record, de 1967, exterioriza as cisões entre seus participantes que buscavam diferentes caminhos de renovação cada vez mais a reboque de um processo de modernização capitalista avassalador: Edu Lobo, com *Ponteio*, reafirma a tarefa do artista em denunciar a realidade a qualquer custo; Chico Buarque, com *Roda Viva*, pensa a relação do artista com a indústria cultural; Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo frustram a plateia com temas distantes das expectativas ideológicas de boa parte dos presentes; Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, impactaram com a utilização de guitarras elétricas, "instrumentos típicos do rock anglo-americano que pela primeira vez invadiam o templo sagrado da MPB nacionalista". As músicas traziam outras inovações, na performance dos artistas e em suas letras que rompiam com o tema do morro e do sertão, poetizando a respeito das experiências urbanas (NAPOLITANO, 2006, pp. 61-2).

Simbolicamente, ali começaria o inesquecível ano de 1968, no qual os militares deflagraram o AI-5, gerando um corte abrupto nesse fluxo cultural. Não à toa, 1968 foi batizado por Zuenir Ventura, como *o ano que não terminou*. É o ano do *Tropicalismo*, movimento que explodiu no início desse ano e atingiu diversas linguagens artísticas. Na música, os marcos foram as canções acima citadas; no teatro, as experiências do Grupo Oficina com *O Rei da Vela* e *Roda Viva*; no cinema, com o lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, tem-se o confronto de 1964 e o papel dos intelectuais na ocasião; nas artes plásticas, as obras de Hélio Oiticica.

Considerada como síntese do radicalismo cultural, a Tropicália pode ser tomada como resposta a uma "crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura nacional popular e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe militar de 1964" (NAPOLITANO, 2006, p. 64).

⁷³ O termo *Tropicalismo* surge a partir de um manifesto despretensioso de Nelson Motta no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, intitulado "Cruzada Tropicalista" (NAPOLITANO, 2006, p. 63).

Na acepção do americano Nicholas Brown, a vitória da "contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país" (BROWN *apud* SCHWARZ, 2012, pp.78-9). O autor parte do conceito de pós-modernismo enquanto estágio marcado pela ausência de um horizonte de superação frente ao capitalismo. Nessa direção, a bossa nova seria a expressão do nosso modernismo tardio e a Tropicália um pós-modernismo, "nascido já no chão da derrota do socialismo" (SCHWARZ, 2012, p. 79). Ao analisar *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, Roberto Schwarz sintetiza a experiência da Tropicália:

Ambígua ao extremo, a nova posição se queria à esquerda da esquerda, simpatizando discretamente com a luta armada de Guevara e Marighella, sem prejuízo de defender a "liberdade econômica" e a "saúde do mercado". (...) Paralelamente, o abandono da fé "populista" se traduzia por um notável aumento da irreverência, de certa disposição de pôr para quebrar, que entrava em choque com o já mencionado bom-mocismo dos progressistas e, certamente, com os mínimos de disciplina exigidos pela ação política. Assim, a posição libertária e transgressora postulada por Caetano rechaçava igualmente – ou quase – os establishments da esquerda e da direita, os quais tratava de abalar ao máximo no plano do escândalo cênico, ressalvando entretanto o mercado. Somando-se à "anarquia comportamental", às roupas e cabeleiras acintosas, concebidas para passar da conta, a provocação chegava ao extremo, em plena ditadura, de exibir no palco a bandeira com que Hélio Oiticica homenageava um bandido morto pela polícia: "Seja marginal, seja herói" (SCHWARZ, 2012, pp. 80-1).

A descrença na "energia libertadora do povo" significava para segmentos da esquerda, que centralizavam a resistência à ditadura, alienar-se e entregar os pontos, mas aos olhos de Caetano, era "livrar-se de um mito subitamente velho, que cerceava a sua liberdade pessoal, intelectual e artística". Concomitantemente, livrou-se da esquerda convencional – entenda-se o PCB e os estudantes nacionalistas – argumentando que embora ela fosse preocupada com discussões sobre o imperialismo e o socialismo, ela "nunca discutia temas como sexo e raça, elegância e gosto, amor ou forma" (SCHWARZ, 2012, p. 80).

De acordo com Schwarz, a palavra-chave para apreender o referido movimento é sincretismo – profundamente contrário ao padrão da forma orgânica, constitui-se da colagem de elementos dissonantes pelos respectivos contextos de origem. Este fenômeno

transformou em tema as rivalidades estético-ideológico-sociais, cujo destino estava em pauta: "a bossa nova colocava-se adiante do samba tradicional, a vulgaridade comercial ficava aquém da música sofisticada, e a MPB, segundo o ponto de vista, estava à frente ou atrás da Jovem Guarda do iê-iê-iê" (SCHWARZ, 2012, p. 98).

Nessa conjuntura, o advento da televisão suplanta a importância do rádio e se torna o principal meio de comunicação de massa. Simultaneamente, há um apoio a este governo, sobretudo porque ele deu início a uma política econômica de crescimento, estimulando o consumo da classe média. Assim, a modernização brasileira, impulsionada pelos militares, viveu seu ápice entre 1968 e 1973, sob a égide do "milagre econômico". Diegues descreve que durante a segunda metade dos anos 1960, as novelas da TV Globo começaram a "se impor como nossa cultura popular por excelência" (DIEGUES, 2014, p. 197) e que seu sucesso era "diretamente proporcional ao nosso desespero", pois enquanto "pensávamos para construir um projeto de resistência cinematográfica, a Globo consolidava no Brasil a ideia contemporânea de cultura como mercado", de tal sorte que o "consciente brasileiro estava sob controle da ditadura militar, mas seu inconsciente estava sendo educado pela TV Globo" (DIEGUES, 2014, pp. 248-9).

Pode-se afirmar do todo exposto até aqui: no período tratado há uma composição de um cadinho cultural impregnado pela ideia de povo, identidade e libertação nacional, formado a partir de uma ideologia pretensamente de esquerda, compartilhada por amplos setores de artistas e intelectuais brasileiros a partir do final dos anos de 1950, tendo declinado progressivamente após o golpe militar e, mais incisivamente, após a decretação do AI-5.

Buscaremos, nos próximos capítulos, lançar um olhar histórico sobre a produção de Carlos Diegues entre os anos de 1962-1969, com os filmes *Escola de Samba*, *Alegria de Viver*, *Ganga Zumba*, *A Grande Cidade* e *Os Herdeiros*, e desnudar a específica contribuição deste diretor no *Cinema Novo*.

Caderno de imagens



Figura 24 - Cartaz de apoio à Fidel Castro na sede da UNE
(Fonte: Acervo da União Nacional dos Estudantes).



Figura 25 - Diegues na filmagem de *A Grande Cidade*
(Fonte: Coleção Jurandyr Noronha - Reprodução Acervo MIS).



Figura 26 - O presidente João Goulart visita a sede da UNE, em 1961
(Fonte: Acervo da União Nacional dos Estudantes).



Figura 27 - Estudantes em organização da UNE VOLANTE
(Fonte: Acervo da União Nacional dos Estudantes).



Figura 28 - XXV Congresso da UNE, 1962
(Fonte: Acervo da União Nacional dos Estudantes).



Figura 29 - Incêndio no prédio da UNE, em 1964
(Fonte: Acervo da União Nacional dos Estudantes).

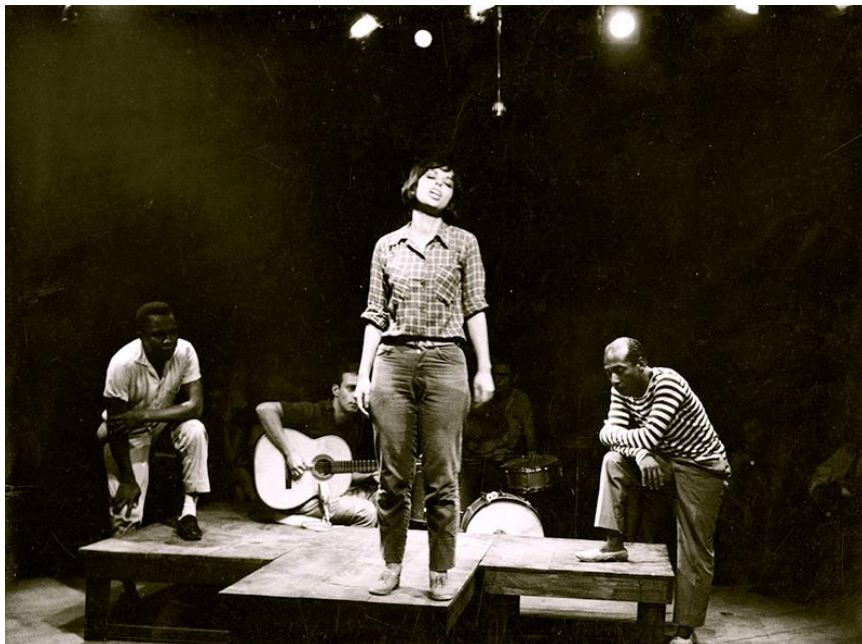


Figura 30 - Nara Leão no Teatro Opinião
(Fonte: Instituto Moreira Salles).



Figura 31- Passeata dos Cem Mil, em 1968
(Fonte: Acervo da União Nacional dos Estudantes).

Capítulo III - *Escola de Samba, Alegria de Viver*, em busca da cultura popular

A arte não poderia adotar as concepções artísticas dos escritórios. Somente botas são feitas sob medida. (...) O partido marxista-leninista não pode organizar a produção de poemas como se organiza a produção das aves de postura: senão, os poemas se pareceriam justamente como um ovo se parece com outro ovo.

Bertolt Brecht

Não se trata, pois, de perguntar: tudo isso se encontra de fato na realidade efetiva? Mas simplesmente: isso constitui o todo da realidade efetiva? Não se trata de perguntar: não deve tudo isso ser representado? Mas simplesmente: devemos ficar inertes perante tudo isso?

Georg Lukács

O Cinema Novo não tinha mais nada a ver com o CPC. Faziam parte do mesmo universo, mas o Cinema Novo defendia um cinema de autor, havia um culto da liberdade de expressão, da arte como forma de manifestação pessoal, que precisava ser respeitada enquanto tal. No CPC, não! Pois lá reinava a ideia de grande catedral socialista onde cada um colocava seu tijolo anônimo.

Carlos Diegues

Neste capítulo busca-se a apreensão histórica do episódio *Escola de Samba, Alegria de Viver*, dirigido por Carlos Diegues no interior do CPC, da UNE, em 1962. Para tanto, dividiu-se o capítulo em cinco unidades de leitura.

Na primeira, oferecem-se informações gerais sobre o longa-metragem *Cinco Vezes Favela*, tais como detalhes sobre a produção, sobre os diretores, sobre os episódios e a repercussão imediata da obra em periódicos; a segunda, compreende a análise imanente do curta-metragem *Escola de Samba, Alegria de Viver*, no qual se descortina o modo como a dicotomia entre escola de samba e sindicato se põe; na terceira, desnuda-se a interlocução do filme com alguns arranjos teóricos do grupo que o produziu, localizando seu lugar na luta política em curso e precisando os conceitos datados de *alienação* e de *cultura popular*, fundamentais para a tese do qual o filme partiu; a quarta unidade de leitura consiste no debate sobre o realismo dentro da estética marxista; e, na sexta e última, aborda-se o debate

entre cinemanovistas e cepecistas a respeito da função social dos artistas em tempos de modernização brasileira.

3.1- *Cinco Vezes Favela*

Na abertura de *Cinco Vezes Favela* (1962), exibe-se nos letreiros a frase lapidar: *Qualquer semelhança com os fatos é pura coincidência*. Pode-se considerar que, em tom irônico, esses dizeres apresentavam ao espectador, de imediato, a opção estética do *realismo*, tal como proposto pelo russo Vsevolod Pudovkin, figura representativa da estética realista de inspiração marxista, na qual a unidade artística é constituída de modo a cristalizar uma visão de mundo, um exame do real (XAVIER, 2005, pp. 52-64). Trata-se de um filme de tese, no qual as histórias foram elaboradas para expor ideias sobre a realidade com a pretensão de conscientizar o público a respeito dos problemas sociais brasileiros a partir da perspectiva da luta de classes.

Contudo, como já explicitado, longe de querer buscar representações fiéis da realidade nas obras de Diegues, a finalidade aqui é pensá-las historicamente, ou seja, examinar a reprodução imagética dos eventos em sua dimensão histórico-social. Assim, nega-se o intuito de atribuir à cinematografia examinada o estatuto de verdade absoluta, pois embora a configuração do cinema – a ilusão a partir da reprodução do movimento da vida – tenda a subverter a separação (física) entre telespectador e tela, de modo a carregá-lo para dentro dela e fazer com que este, por algum momento, confunda arte e vida, é essencial observar: o cinema é um discurso composto de imagens e sons que se põe como um "fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora" (XAVIER, 2005, p. 14).

É a partir dessa inferência que se analisa *Cinco Vezes Favela*, película que traz cinco histórias sobre as possibilidades do desenvolvimento da consciência política nas favelas do Rio de Janeiro daquele período.

Entre seus diretores estavam jovens estudantes de direito, jornalismo, engenharia e física, cineclubistas interessados na vida política brasileira numa conjuntura turbulenta, de rico e amplo debate, de um Brasil "irreconhecivelmente inteligente", como atestou Roberto Schwarz.

Em meio a esse turbilhão social foi produzido esse longa-metragem, composto por: *Um Favelado*⁷⁴, de Marcos Farias, o episódio *Zé da Cachorra*⁷⁵, de Miguel Borges, o premiado *Couro de Gato*⁷⁶, de Joaquim Pedro de Andrade, *Pedreira de São Diogo*⁷⁷, de Leon Hirszman e, por fim, *Escola de Samba, Alegria de Viver*⁷⁸, com argumento de Carlos Estevam Martins, então presidente do Centro Popular de Cultura, montado por Ruy Guerra e dirigido por Carlos Diegues no morro do Cabuçu, no verão de 1962.

Essa produção foi realizada no interior do CPC, da UNE, sob o signo do engajamento da juventude estudantil. De acordo com Diegues, os diretores carregavam a certeza de que iriam "mudar a história do cinema, mudar a história do Brasil e mudar a história do mundo. A gente acreditava que isso iria acontecer no dia seguinte à estreia de nossos filmes" (DIEGUES, 2006, s.p.).

⁷⁴ Narra a história de João, um homem que vive em uma "situação limite": desempregado com esposa e filhos e com o aluguel atrasado. Por conta desse atraso, é espancado pelo proprietário do barraco e seus capangas. Desesperado, vê situações em que o roubo é propício. Por fim, junta-se a um bandido, o "Pernambuco", e resolvem assaltar um ônibus. Para seu infortúnio, o motorista reage. O comparsa foge com o dinheiro e João é perseguido pelo povo. Encurralado em um beco, fere-se nos cacos de vidro do muro, apanha da multidão e é preso por dois policiais.

⁷⁵ Leva à reflexão sobre o problema da falta de moradia a partir da história da família de Raimundo, que chega à favela e se acomoda num terreno grilado. Zé da Cachorra, espécie de líder do morro, coloca a família no barraco cujo dono é Bruno. Este, por sua vez, deseja a desocupação de seu terreno, pois espera a valorização da área para construir mais barracos. Diante do impasse, o proprietário do terreno é informado. Em troca de financiamento para a campanha política, teria que expulsar os favelados e para isso propõe uma indenização desde que todos abandonem o local. Zé da Cachorra tenta convencer Raimundo e a comissão a ficar nos barracos. Ninguém concorda. De forma a manter a luta, Zé da Cachorra expulsa Raimundo e ocupa a casa do grileiro.

⁷⁶ Assiste-se o esforço de garotos que, na época do Carnaval, roubam gatos para vender porque os couros são usados na confecção de tamborins pelas escolas de samba. Um deles pega um gato de uma mulher rica, brinca e divide a sua comida com ele. Hesita em vendê-lo para o fabricante de tamborins, mas a fome se torna maior que a afeição nutrida, obrigando-o a se desfazer do animal.

⁷⁷ Retrata a história de trabalhadores de uma pedreira na beira de um morro onde fica uma favela, da qual são moradores. A encosta, próxima ao terreno dos barracos, é explodida, pondo em risco a vida dos moradores. Os favelados são avisados de que novas explosões podem causar danos. A comunidade resolve se colocar na encosta, impossibilitando nova explosão. Sem saídas, o encarregado desiste de explodir o morro.

⁷⁸ Esse curta, filmado entre janeiro e março de 1962, tem como personagens centrais Gazaneu, presidente da escola de samba, e sua esposa Dalva, dedicada militante sindical. De modo geral, o episódio trata do esforço de uma escola de samba para a organização de um desfile de Carnaval. A história se desenrola numa favela, que é apresentada a partir de um conflito entre a comunidade – a qual vive de maneira intensa a escola de samba – e a militante sindical Dalva. Após o conflito arquitetado por Babaú, então presidente da agremiação, a diretoria da escola se reúne e decide destituí-lo da presidência. Em seu lugar como presidente, a partir de uma votação entre os diretores, Gazaneu é eleito. Agora presidente, enfrenta dois problemas: o conflito com sua mulher, Dalva, por esta militar no sindicato e não participar da organização junto à comunidade e o impasse com credores cujo empréstimo serviu para financiar o desfile.

De fato houve enorme expectativa em torno da obra, como explicitada em correspondência de Aldo Arantes (então presidente da UNE) às universidades na ocasião do lançamento do filme. Neste documento, escrito com o intento de arrecadar fundos para a entidade, referiu-se à produção como um empreendimento de vulto financeiro e artístico, empenhado na tentativa de renovação do cinema brasileiro a partir da aproximação com a "realidade nacional, mediante a procura de temas nossos e o desenvolvimento destes – do ponto de vista dos interesses e das necessidades do povo brasileiro" (ARANTES, 1962, s.p.).

Ao realizarem *Cinco Vezes Favela*, estes jovens cineastas estavam engajados com o dever de mediar um projeto nacional e popular. Tendo como idealizador e principal articulador o militante do Partido Comunista Leon Hirszman, esse “longa” foi filmado em cinco favelas cariocas, contando com a participação de atores não profissionais⁷⁹ (moradores dessas comunidades), uma câmera velha e em más condições de preservação, pouco negativo virgem e sem equipamento de luz ou de som.



Figura 32 - Fotografia das filmagens do curta *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman: Flávio Migliaccio, Özen Sermet e Fernando Duarte (Fonte: Setor de fotografia - Cinemateca Brasileira)

⁷⁹ À exceção do trabalho de profissionais como Eduardo Coutinho (gerente de produção) e do câmera tcheco George "Jiri" Dusek, a maior parte das funções realizadas para a sua produção não foi remunerada (CARDENUTO, 2008, p. 78).

No que concerne a sua repercussão junto à imprensa, pode-se dizer que a produção e exibição de *Cinco Vezes Favela* chamaram atenção. Diferentes jornais destacaram aspectos de sua feitura, tais como a fonte produtora, o caráter de novidade estética e o protagonismo juvenil. Artigos de jornais, como *O Dia*, *Diário Carioca* e *O Metropolitano* exaltaram a experiência cinematográfica do CPC adjetivando-a como "curiosa e atraente"; estabeleceram relação entre a obra e a nova cinematografia francesa, fazendo referência aos cineastas como os "mais representativos membros da '*nouvelle vague*' do cinema nacional" (*Diário Carioca*, 1962) e destacaram sua função social, já que o filme "tem algo a dizer, o que é importante e merece atenção por parte de todos nós" (ZAMON, 1962).

No que tangencia sua circulação, convém dizer que, pelo menos até o golpe de 1964, a obra não chegou a entrar em cartaz em circuitos comerciais (a exemplo de São Paulo), restringindo-se a exibições em sindicatos, universidades e favelas (CARDENUTO, 2008, p. 89).

Cinco Vezes Favela se constituiu enquanto um anunciador do que seria o *Cinema Novo*, a exemplo do artigo que carrega o nome da obra, escrito pelo cinemanovista Miguel Borges. O texto traz uma projeção do que seria o futuro da cinematografia hollywoodiana, "apenas uma sombra de um passado próximo" (BORGES, 1962). Em verdade, o que acabou por se transformar em sombra, poucos anos depois, foi o *Cinema Novo*. A imperiosa indústria cinematográfica estadunidense triunfou e, com ela, a hegemonia política e econômica dos EUA, o que não podia ser sabido na ocasião da produção do entusiasmado texto que, por sua vez, fornece-nos vestígios da tessitura social daquele período, arraigada pela possibilidade da superação histórica do imperialismo.

Este cineasta, assim como tantos outros artistas, cientistas sociais e intelectuais daquele período, alinhava-se a ideais revolucionários e empenhava-se na luta contra as mazelas sociais oriundas de uma sociedade assentada na exploração do homem pelo homem e, particularmente, na luta nacional contra a ingerência imperialista. Esse sentimento anti-imperialista, que teve na Revolução Cubana uma importante fonte de inspiração, difundiu-se por toda América Latina. Nessa conjuntura, o marxismo parecia lógico para os nacionalistas latino-americanos dispostos a liquidar o neocolonialismo (CHASTEEN, 2001).

Lembremos que, no âmbito internacional, assistia-se à Guerra Fria, na qual o constante confronto entre as duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial – EUA e URSS – tornou-se ponto central das discussões políticas do mundo⁸⁰. Era crescente a crença de que o futuro do capitalismo mundial e da sociedade liberal não estava de modo algum assegurado. Os países beligerantes estavam arruinados e, provavelmente, propensos à radicalização. Ideias revolucionárias, politicamente incompatíveis com o livre mercado, assombravam o mundo capitalista. Na América Latina, crescia a admiração pelos libertadores históricos e pela Revolução Cubana, que era saudada por grande parcela da esquerda revolucionária por ser “tudo: romance, heroísmo nas montanhas, ex-líderes estudantis com a desprendida generosidade de sua juventude, um povo exultante, num paraíso turístico tropical pulsando com os ritmos da rumba” (HOBSBAWM, 1995, p. 46).

Miguel Borges olhava nessa mesma direção e é por isso que, para ele, “americanos e europeus perderam aquela tranquilidade com que ofereciam o produto ao mercado há alguns anos” (BORGES, 1962, s.p.). Seu texto é convidativo à luta política-cultural contra o imperialismo estadunidense. Era preciso, a seu ver, empreender esforços na resistência cultural a partir da produção de filmes que promovessem a consciência social. Em continuidade, toma o cinema internacional, em especial o hollywoodiano, como “retrógrado”, “oportunista” e “panfletário”. Nesse momento histórico, no qual o tempo parecia passar mais depressa que o normal, entende que os indivíduos e coletividades estavam sendo chamados pelos eventos mundiais, “que a eles reagem com escapismo, a galhofa, a cocaína, a bomba de plástico ou a greve política. Há clima para um cinema socialmente responsável. Não um cinema propagandístico, panfletário – de Guerra Fria. Mas um cinema consciente quanto à realidade social” (BORGES, 1962, s.p.).

Em verdade, o cinema propagandístico foi deveras importante para a construção do clima da Guerra Fria. Em seu artigo, como vimos, Borges defende um cinema que se oponha política e ideologicamente ao cinema hollywoodiano, um cinema “responsável socialmente” que colaborasse para a luta anti-imperialista. Defesa que vai à esteira da

⁸⁰ Semanas antes de sua publicação, a Argélia tornara-se independente. Em outubro, os americanos descobrem os mísseis russos e bloqueiam Cuba. Os russos retiram os foguetes em troca de promessas de que Cuba não será invadida. Nesse momento, acreditava-se que a guerra nuclear estivesse por um fio. No Brasil, em julho, ocorre o atentado contra o congresso da UNE, em Petrópolis, com a participação de militares.

"missão" do intelectual ou artista de esquerda nos idos de 1960, denunciador do colonialismo e do imperialismo cultural.

Cinco Vezes Favela exterioriza esses anseios: é um filme moderno, em sintonia com os debates da crítica e com as produções empenhadas na criação de estilos originais, marcadamente autorais, de baixo custo, que versou sobre questões políticas que tocavam diretamente nos interesses materiais e imateriais dos trabalhadores. Nesta direção, Diegues pondera, após 53 anos de sua produção, que se tratou de uma "generosa intervenção política de cinco jovens universitários de classe média que buscavam exercer o seu direito de não concordar com as coisas, embora estivesse longe de ser fiel ao cotidiano das favelas e do que pensavam seus moradores" (DIEGUES, 2014, p. 126).

Nesses curtas, podem-se observar os pressupostos ideológicos e políticos por meio dos quais este grupo se aproximou do *povo*, da cultura popular e da *ação revolucionária*. As histórias contadas se desenrolam no mesmo espaço dramático e têm como mote as contradições sociais num Brasil em desenvolvimento – a exemplo da sensível representação do embrutecimento da infância diante da luta pela vida, presente no episódio *Couro de Gato*, ou da "situação limite" de um pai de família desempregado e com o aluguel do barraco atrasado em busca de qualquer solução para seu problema, discussão chave de *O Favelado*.

Na próxima unidade de leitura reside a análise do episódio *Escola de Samba, Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, a partir das categorias que o animam.

3.2 - Escola de samba versus sindicato

Escola de Samba, Alegria de Viver, obra que inaugurou o cinema político de Carlos Diegues, voltou-se para a relação entre as massas e a política a partir de um roteiro que aborda o esforço de uma escola de samba para organizar o seu desfile de carnaval.

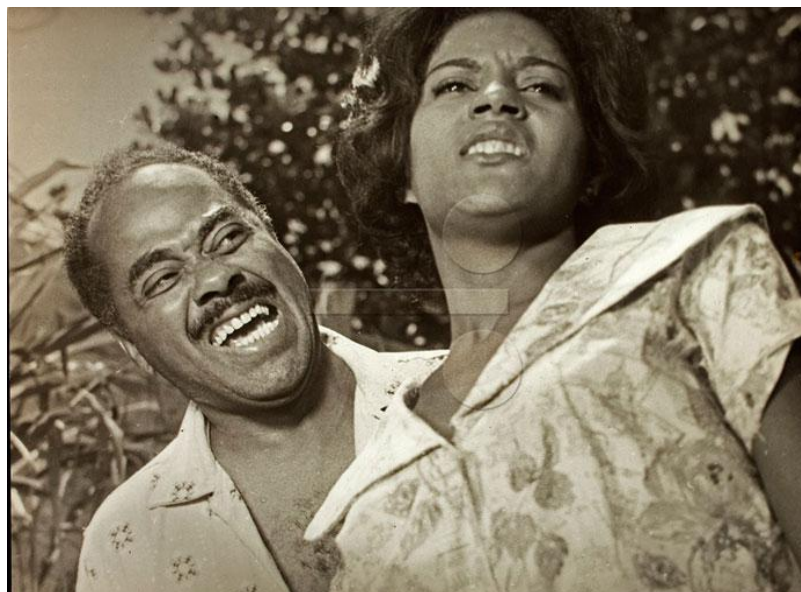


Figura 33- Fotografia do curta *Escola de Samba, Alegria de Viver*: Babaú (Abdias do Nascimento) e Dalva (Maria da Graça)
(Fonte: Setor de fotografia- Cinemateca Brasileira).

Neste curta-metragem o ponto central é a contraposição entre o carnaval e a militância sindical. As personagens são apresentadas a partir desse conflito e é em torno dele que a narrativa se desenvolve: na primeira sequência, vê-se o casal descendo o morro. Abaixo dele, o presidente da escola de samba, Babaú, que havia feito um conchavo com homens e mulheres da comunidade para “dar uma lição” na sindicalista. A lição consiste nas mulheres cantando, dançando em volta de Dalva e impedindo sua passagem, acarretando na derrubada de seu material de luta – panfletos – posteriormente pisoteados por essas mulheres.

Em sequência filmada no interior do barraco, enquanto Dalva produz uma faixa para o sindicato, Gazaneu exige mais atenção dela e sua aproximação com a escola de samba e com os moradores. Em contrapartida, a sindicalista argumenta: “Pra quê? Bater perna nesse barulho vazio. Esquecer o que está certo e o que tá errado?”. Ao se deparar com sua recusa ao debate, afirma que o marido deve ouvir o que não quer, do contrário, deve ir embora. A partir dessa discussão, rompem a relação.



Figura 34 - Quadro do curta *Escola de Samba, Alegria de Viver* na qual temos a sindicalista Dalva (Maria da Graça) em primeiro plano e Gazaneu (Oduvaldo Viana Filho) que foi ao seu encontro para uma reconciliação.

Mais adiante, depois de alcançar êxito nos ensaios e preparo do desfile, Gazaneu vai ao encontro de Dalva na saída do trabalho, leva consigo um grupo de crianças portando tambores para lhe fazer uma performance carnavalesca e, dessa forma, a surpreender. Festivamente, as crianças vão fazendo samba e dançando enquanto os trabalhadores saem. Dalva o vê e ele, por sua vez, acena. Ouve-se uma voz chamando Dalva e pedindo que ela parasse de conversar e fosse distribuir folhetos. Era preciso militar. Dalva, apreensiva, olha para Gazaneu e parte; ele, desiludido, vai embora com as crianças. Estas prosseguem com a música e a dança pelo caminho.

No desfecho, a contradição se reafirma: Dalva sobe o morro, do alto avista o ensaio da comunidade. Gazaneu, acompanhado por três homens, realiza os últimos ajustes para o desfile. Um rapaz chama aflito pelo presidente da escola. Dalva escuta o chamado e desvia o olhar para procurá-lo. A câmera acompanha o rapaz que corre em direção de Gazaneu e avisa o grupo da chegada dos cobradores, também moradores de uma favela que, por conta do empréstimo, ficaram sem desfilar naquele ano. Estes sobem as escadas em direção aos sambistas; os dois grupos estão frente a frente. Dalva os observa. Os homens do morro do Cabuçu pedem para estenderem o prazo do pagamento da dívida para depois do Carnaval.

Nesse momento, um dos credores ateia fogo na bandeira da agremiação. Ouve-se um grito de alerta, há uma agitação: um dos cobradores desfere um golpe na face de Gazaneu. Antes de sair, o homem atira a bandeira em chamas contra um dos membros da escola de samba, que tem o rosto queimado. Dalva desce o morro; um rapaz assiste com apreensão. Os homens da escola se aproximam do ferido para socorrê-lo; o rapaz se afasta. Enquanto isso, os integrantes da associação carnavalesca prosseguem animados com o samba.

Nesse último encontro entre o casal não há nenhuma aproximação ou conversa, mas a bandeira destruída, o homem queimado, a escola de samba endividada e alheia ao drama que envolve o financiamento do desfile e Dalva socorrendo o ferido. Tudo isso sugere que ela estaria correta em suas críticas e postura, pois as "escolhas" da comunidade culminaram num destino trágico.

A apropriação ideológica que a obra faz dessas instâncias torna essa conciliação – militância sindical e o carnaval – impossível: a escola de samba e o seu caráter alienante, de um lado, e a consciência transformadora do sindicato, do outro. Essa contraposição tem o propósito político de ensinar aos telespectadores, supostamente trabalhadores oriundos da favela ou das classes populares, em geral, o caminho a ser seguido para a transformação social. Uma dicotomia que não se põe na vida, mas numa determinada visão política e/ou esquema teórico.

Para além do dilema vivenciado pelas duas personagens principais, há outro elemento envolvendo a tomada de consciência, de *desalienação*, como componente chave da narrativa: percorrendo toda a trajetória da comunidade, aparece a personagem de um rapaz jovem, sempre observando os acontecimentos, ora pela fresta da porta, ora agachado na janela do lado de fora. Ele é testemunha ocular do que acontece na trama e, após assistir ao desfecho com os credores, retira sua fantasia, abandona o desfile e sobe o morro.

Assim, se Gazaneu vai às últimas consequências com sua atividade "alienada", esse jovem, que teve o "privilégio" de testemunhar o conjunto de situações vividas ao longo da história, abandona o seu uniforme de passista e se embrenha na mata, morro acima, direção oposta à da comunidade que seguia para o desfile. O desenvolvimento dessa personagem, elemento bastante didático, explicita a aquisição de uma percepção razoável sobre a realidade, convidando o telespectador à ação.

Buscando plasmar artisticamente a *alienação* dos favelados, o filme constrói um evento popular, o carnaval, como manifestação das necessidades de expressão e divertimento. A comunidade de *Escola de Samba* segue acriticamente as ordens de seus líderes: aplaude e obedece aos mandos tanto de Babaú quanto de Gazaneu. A agremiação carnavalesca reproduz uma relação de poder que exclui a maioria de seus partícipes das decisões importantes, a exemplo da sequência da reunião da diretoria para a deposição de Babaú da presidência. Faz-se a destituição com portas fechadas e, do mesmo modo, o pequeno grupo elege Gazaneu. Os diretores, homens, decidem o seu destino em um barraco fechado. A comunidade espera o desfecho do lado de fora, cabendo a ela apenas tentar espionar pela fresta da porta as decisões tomadas pela direção.



Figuras 35 e 36 - Quadros do curta *Escola de Samba, Alegria de Viver*. No primeiro, vê-se a reunião dos diretores da agremiação carnavalesca decidindo a destituição da Babaú em favor da presidência de Gazaneu. No segundo, a comunidade aguardando o desfecho do lado de fora.

É importante chamar atenção para um aspecto: se na escola de samba a mulher tem papel de coadjuvante, no sindicato é protagonista. Essa representação de Dalva se insere numa conjuntura de impressionante e profunda revolução nos assuntos humanos, em particular da inserção social das mulheres⁸¹, em número expressivo, no mercado de trabalho

⁸¹ A mulher já vinha se inserindo no mercado de trabalho desde o final do século XIX, mas em países recém-desenvolvidos e nos enclaves manufatureiros no *Terceiro Mundo*, floresceram as indústrias de mão de obra intensa sedentas de trabalho feminino (tradicionalmente menos bem pago e menos rebelde). É impressionante sua inserção nos setores primários da economia, em particular, as mulheres casadas. Trata-se de um processo que modificou radicalmente a sociabilidade das mulheres, a exemplo de seu protagonismo político, seja como votante (com raras exceções, onde havia eleições, as mulheres em toda parte do mundo haviam adquirido

e na educação superior, gerando um reflorescimento da luta feminista a partir da década de 1960. A mulher reaparece enquanto força política importante e, mais do que a natureza das atividades desempenhadas, notabiliza-se a mutação de seu papel e as expectativas do que deveriam ser esses papéis (HOBBSAWM, 1995, pp. 304-13).



Figura 37 - Fotografia do curta *Escola de Samba, Alegria de Viver*: personagem Dalva (Maria da Graça).

(Fonte: Setor de fotografia - Cinemateca Brasileira).

Avancemos para outra problemática deste curta que merece foco, pois reforça a construção da *alienação* dos favelados: o samba-enredo. Requer atentar para o fato de que a música *Rio, Ontem e Hoje*⁸² é produzida de improviso pelos próprios integrantes da escola. A partir dos versos de Moisés, Gazaneu e mais dois homens dão palpites a respeito da canção, enquanto os dois compositores vão improvisando no canto. Dando continuidade,

direito ao voto na década de 1960) ou, posteriormente, como representante em tantas repúblicas, como Sirimavo Bandaranaike que, em 1966, tornou-se a primeira primeira-ministra do mundo. Hobsbawm infere que antes da II Guerra Mundial, "a sucessão de *qualquer* mulher à liderança de *qualquer* república, em *quaisquer* circunstâncias, teria sido encarada como politicamente impensável" (HOBBSAWM, 1995, pp. 304-13).

⁸² A canção foi composta a partir da parceria de Alcebíades Barcelos (Bide) e João Laurindo em 1961. Com ela, a escola de samba Unidos do Cabuçu venceu o carnaval do 2º Grupo naquele ano. Em 17 de dezembro de 1962, José Carlos Rego publica um texto no jornal *Última Hora* intitulado *Cinco Vezes Favela consagrou João Laurindo, o poeta do morro*, no qual elogia o centro de cultura por valorizar a canção nacional: "João Laurindo é um símbolo de centenas de humildes compositores dos morros, que travam, ano após ano, uma luta contra o anonimato que lhes é imposto, embora brilhem nos carnavais e nos terreiros das escolas de samba. (...) Não fora o desejo de autenticidade dos dirigentes do CPC (...) [ele] jamais teria uma primeira oportunidade de aparecer" (REGO, 1962, s.p.).

abre-se um novo plano onde se ouve esta música cantada em coro pela comunidade que trabalha na organização do desfile. Na sequência, cantam, batem palmas e realizam performances, batucam tambores e depois de concluir a confecção da bandeira, um menino a coloca no mastro e a hasteia gloriosamente.

Essa construção remete a algo característico deste tipo de organização cultural: a solidariedade de grupo, subproduto das dificuldades materiais. Concomitantemente, a construção coletiva desse samba-enredo é reveladora das manifestações culturais repudiadas pelo grupo que a produziu, o CPC, mais especificamente de Carlos Estevam Martins, intelectual *nacional-popular* do Iseb, escritor do argumento do curta-metragem.

No interior do Centro de Cultura, enquanto diretor do movimento, elaborou aquele que seria seu texto mais conhecido, o *Manifesto do CPC*. Publicado pela primeira vez em março de 1962, na revista *Movimento*, o Manifesto defendia a ideia de que as obras de arte deveriam cumprir uma função social específica: conscientizar a massa alienada de sua submissão às classes dirigentes visando sua luta contra o sistema capitalista.

Segundo este documento, havia três formas de arte ligadas ao povo: a *arte do povo*, a *arte popular* e a *arte popular revolucionária*. As duas primeiras teriam sido repudiadas pelo grupo, por não expressarem o "povo" na sua essência e manterem a população imobilizada e inconsciente. A primeira, produto de comunidades economicamente atrasadas, constituía-se por meio da afinidade entre o artista e a massa consumidora; a segunda, por sua vez, foi definida como arte de passatempo. Ambas dificilmente poderiam receber a denominação de arte e, em hipótese alguma, de popular ou do povo. Já a terceira, *arte popular revolucionária*, seria a razão de ser do movimento que via no artista a "arma espiritual da libertação material e cultural do nosso povo" (MARTINS In FÁVERO, 1983).

O modo como é feito o samba-enredo faz referência à ideia cepecista de *arte do povo*, caracterizada por uma produção na qual o artista emerge da própria massa consumidora, onde ambos vivem "integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística" é tão "primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada". Essa compreensão toma esse tipo de manifestação como "desprovida de qualidade artística", restrita a pretensões culturais toscas e limitada a exprimir a trivialidade: "é ingênua e retardatária e na realidade não tem outra

função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamentos” (MARTINS In FÁVERO, 1983).

O samba-enredo é saudoso dos velhos tempos coloniais: tempo das “belas mansões antigas”, dos “lindos pregões e cantigas”, dos “majestosos salões imperiais” e das “grandes nobrezas de anos atrás”. Trata-se de um tema glorificador da elite que escravizou os antepassados dos integrantes da própria escola de samba.

Tinhorão esclarece que arraigado no desejo da vitória havia a aspiração à ascensão social. Os favelados que partilhavam de uma realidade miserável viam nessa festividade (o carnaval) a possibilidade de redenção social, um momento de glória das suas vidas obscuras, o que, segundo o mesmo autor, constituiria o germe da sua destruição enquanto manifestação de uma raiz folclórica⁸³. Essa projeção no carnaval ajudaria a explicar a tendência dessas mesmas escolas de buscarem nos temas históricos os capítulos capazes de lhes possibilitar a encarnação de uma era idealmente grandiosa, por meio dos enredos como o próprio *Rio, Ontem e Hoje* (TINHORÃO, 1997, pp. 87-103).

A era "grandiosa", referente aos tempos coloniais, constitui-se como um produto social que protesta ou nega a realidade material. A dureza da vida prática faz as pessoas projetarem uma realidade que traga consolo, alívio e prazer. Abundância alimentar para quem sente fome, riqueza para quem é miserável, lindas mansões para quem vive precariamente em favelas, ócio para quem trabalha exaustivamente. Sendo o carnaval um evento de transgressão da ordem, a comunidade busca encenar os eventos grandiosos numa sede de afugentar, ainda que momentaneamente, a realidade que o oprime cotidianamente.

⁸³ As escolas de samba surgiram na esteira da construção das favelas cariocas (início do século XX). Elas constituem a última criação das camadas populares ligadas à tradição de costumes herdados da estrutura baseada no latifúndio. Antes do seu aparecimento, o carnaval carioca era marcado pela violência e caos, herdeiro do entrudo português. Os contingentes nordestinos introduziram no carnaval carioca a organização grupal. Conforme Tinhorão, essa ingenuidade do ideal de ascensão social pela alegoria carnavalesca constitui o ponto de partida para a sua desagregação. Como consequência da expansão da cidade, tem-se o aumento dos partícipes dessa festa popular e a direção das escolas passou, direta ou indiretamente, a quem as financiava (comerciantes, bicheiros e industriais). Paralelamente, surgiu o fenômeno da escola de samba como espetáculo capaz de atrair turistas. O golpe de misericórdia é dado com a entrada do artista erudito por meio da profissionalização dos desfiles. Cenógrafos, escultores e figurinistas produziam e os crioulos vestiam os trajes e empurravam as carretas. Depois a aceitação da tese suicida de que as inovações e o sucesso alcançado eram seus. Em 1965, o carnaval do IV centenário foi um show de grande vulto, passos de *ballet*, verbas oficiais, ensaios pagos, LPs gravados e a percepção de que "se todo mundo tá levando o seu, eu também vou levá o meu" destruíram o princípio básico da solidariedade de grupo que repousa na gratuidade da manifestação de cultura popular representada pelas escolas, a arte erudita e a promoção comercial tomam lugar da produção folclórica (TINHORÃO, 1997, pp. 87-103).

Para além da ilusão social, a exteriorização saudosista evidencia a permanência da desigualdade, da pobreza, das mazelas sociais.

O samba-enredo do curta é a expressão de uma cultura inautêntica, *alienada*, porque se põe como forma de dominação ideológica na medida em que se apropria da visão de mundo da elite.

Escola de Samba, Alegria de Viver busca plasmar uma determinada tese acerca da realidade: a escola de samba é expressão da *alienação* da favela, que pode e deve ser superada a partir do processo de conscientização da realidade e da ação transformadora. A arte é posta a serviço da política, buscando funcionar socialmente enquanto agente revelador da *alienação* para indicar às massas o caminho a ser seguido para a transformação social.

A visão de mundo projetada na tela concatena-se, decisivamente, com as posições políticas, as opções filosóficas, os valores e a inserção social de quem as formulou. Na próxima unidade de leitura, procurar-se-á identificar os pressupostos teóricos que fundamentaram a produção fílmica, evidenciando, a partir dos conceitos de *alienação* e *cultura popular*, sua determinação sócio-histórica.

3.3 - O cinema *nacional-popular* contra a *alienação*

Escola de Samba, Alegria de Viver está submetido a um universo ideológico, cuja função social é a ação política. A representação do sindicato enquanto caminho de luta para aqueles moradores da favela deve ser compreendida à luz do chão histórico-social que a gestou, marcado por profundas contradições da modernização brasileira que, por sua vez, impulsionaram levantes sociais⁸⁴.

Em 1961, a sociedade testemunhou um ascenso do movimento operário, com mais de 1 milhão e 500 mil trabalhadores participando de ações grevistas, fenômeno resultante do aprofundamento da crise inflacionária, enfrentada a partir da compressão de salários e da

⁸⁴ A política econômica do governo JK trouxe uma notável elevação dos preços dos gêneros essenciais à vida do trabalhador. Segundo o DIEESE de São Paulo, por exemplo, o aumento do custo de vida atingiu 72% no ano de 1960. A miséria e a carestia impulsionaram uma maior envergadura do movimento operário que no ano de 1960 assistiu, só em São Paulo, a 954 greves (TELLES, 1981, pp. 109-19).

contenção de créditos que sacrificavam os operários, as classes médias e os setores mais débeis do empresariado (TELLES, 1981, pp. 120-4).

Nos primeiros meses de governo, Jânio Quadros instituiu a Instrução 204⁸⁵. Tratava-se de uma política econômica que colocava a entrada e saída de mercadorias e de capital estrangeiro à mercê dos trustes internacionais em detrimento dos interesses da classe trabalhadora. O governo estava desestabilizado quando, em 25 de agosto de 1961, após articulações de Lacerda, Jânio Quadros renunciou à Presidência da República. O vice, João Goulart, sofreu intensas resistências para assumir o cargo que lhe cabia por direito constitucional. Instituiu-se o parlamentarismo como alternativa ao desgaste das forças armadas frente às prováveis pressões populares.

Esculpia-se um cenário marcado pela instabilidade política na posse de Goulart e uma crescente crise econômica decorrente de uma espiral inflacionária, acelerada pela emissão monetária descontrolada e de impasses econômicos resultantes do modelo desenvolvimentista, a exemplo daquele perpetrado pela Instrução 204. Somado a isso, movimentos reivindicatórios de trabalhadores rurais e urbanos – em ascensão desde o fim da Segunda Guerra Mundial⁸⁶ – de estudantes e artistas, sobretudo em grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife.

Diferentes propostas políticas e econômicas eram formuladas para direcionar os rumos do desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Uma delas conservava a condição de

⁸⁵Consistiu na modificação do sistema cambial, permitindo qualquer operação de câmbio para importação de mercadorias pelo mercado de taxa livre. De acordo com Caio Prado Jr., Quadros demonstrou que daria continuidade à política econômica de JK, pois, logo que ascendeu à Presidência, promoveu a liberação do câmbio, mediante a Instrução 204, cujo objetivo era, "Através da elevação do câmbio de custo, das restrições às importações, da desvalorização da moeda, com o consequente ou pelo menos esperado estímulo às exportações (...) aumentar as disponibilidades cambiais do país. E pretende isso com que objetivo final? Proporcionar ao país recursos com que fazer frente a seus encargos financeiros no exterior. E que encargos são esses? São, na sua maior e principal parte, os juros, as amortizações, os lucros, *royalties* etc. com que o Brasil remunera, direta ou indiretamente, as operações das empresas estrangeiras estabelecidas no país com suas filiais mais ou menos confessas ou disfarçadas em empresas brasileiras ou semi brasileiras" (PRADO JR., 1961, p. 5).

⁸⁶Conforme Singer, "No período democrático do pós-guerra (1945-1964), os trabalhadores tomaram a direção de seus sindicatos e mostraram tanta combatividade que o governo Dutra interveio em quase todos, logo depois de colocar o Partido Comunista na ilegalidade. Em resposta, os trabalhadores elegeram em 1950 Getúlio Vargas à presidência, o qual permitiu que, por meio de eleições, ganhas pela chapa de oposição, os trabalhadores retomassem a direção de seus órgãos de classe. Grandes movimentos grevistas ocorreram em seguida. A greve de têxteis, metalúrgicos, marceneiros, gráficos e vidreiros, em 1953, mobilizou 300 mil trabalhadores e manteve São Paulo paralisada durante três semanas (...) Qualquer um que tenha vivido os anos anteriores ao golpe de 1964 não pôde deixar de se assombrar com essas considerações. Entre 1955 e 1964, as Ligas Camponesas mobilizaram legiões de trabalhadores rurais para ocuparem centenas de latifúndios, de norte a sul do país" (SINGER, 2008, pp. 16-7).

submissão da economia nacional aos ditames das economias centrais⁸⁷. A primazia dessa modernização vinha assegurada pela doutrina de segurança, embasada nos ensinamentos da Escola Superior de Guerra⁸⁸ (ESG) que consistiam na prática de forte repressão contra qualquer voz ou ação que desbravasse ou denunciasses as contradições sociais decorrentes desse modelo.

Outra proposta aglutinava diferentes grupos na já explicitada frente ampla de esquerda em prol de uma modernização voltada para interesses endógenos, pelo fim do atraso (subproduto do imperialismo e do latifúndio), o que demarcaria a etapa da revolução burguesa no Brasil. Como decorrência, certos nacionalismos defendidos por algumas lideranças políticas e as reivindicações dos trabalhadores chocavam-se com os propósitos imperialistas; os esforços empenhados em prol da reforma agrária e da Lei da Remessa de Lucros feriam os interesses da burguesia ligada ao capital internacional, radicalizando a luta de classes no país. No tocante à questão cultural, como já citado, observa-se uma grande influência de militantes do PCB, bem como de diversas correntes marxistas e do ideário nacionalista e trabalhista da época (RIDENTI, 2000).

A saída defendida por uma ampla frente de esquerda se dava nos marcos do nacionalismo. No esteio cultural, a atuação dos militantes de esquerda se deu por meio do *nacional-popular*, em que o militante deveria se apropriar da cultura brasileira para forjar uma ideologia capaz de conscientizar o povo para seus próprios dilemas, objetivando a sua

⁸⁷ Os nexos entre a ideologia das classes dominantes e as ideologias das nações capitalistas hegemônicas são conhecidos. Com eles vieram a herança maldita de uma teoria do desenvolvimento com segurança que punha ênfase no caráter "revolucionário" da modernização, dirigida e graduada a partir das potências econômicas, em especial a estadunidense. Amparados pela "cientificidade", sociólogos norte-americanos trabalharam a noção de que os países pobres e atrasados abririam suas vias históricas por meio de "oligarquias modernizadoras", nas quais usavam a repressão e a opressão para desencadear "mudanças profundas" em seus países. Essa teoria silenciava sobre o fato dessa oligarquia atender a interesses próprios e, principalmente dos imperialistas, não buscando nesse processo "revolucionário", a descolonização e a revolução nacional e democrática (FERNANDES, 1986, p. 14). Análises como estas nos levam a pensar em como ideias tomadas como científicas podem corresponder à miséria de muitos, comprovando que a ciência não é e nem pode ser "neutra".

⁸⁸ O binômio segurança e desenvolvimento era a base da ideologia militar, guiada pela Escola Superior de Guerra (ESG). Para essa doutrina o Estado era dotado de base jurídica e força militar para garantir a ordem e a segurança. O Estado não se fundava na liberdade individual, mas nas aspirações e interesses da "nação", dos quais deveriam convergir os esforços do Estado. Esta reciprocidade acirrou-se a partir de 1969, haja vista que o próprio desenvolvimento poderia acarretar problemas de segurança (ASSUNÇÃO, 1999, pp. 50-1).

emancipação. Trata-se de um instrumento político, uma arma cultural⁸⁹ para a consolidação da nação.

Cinco Vezes Favela se põe a serviço dessa frente ampla, integrando um projeto da UNE de mobilização de estudantes e trabalhadores de várias partes do país para debater a necessidade das Reformas de Base e entender a realidade brasileira com seus contrastes e potencialidades.

Tendo em consideração a categoria de *instituição arte* – que considera o conjunto de instituições e relações sociais que possibilitam a existência de um objeto artístico, ou, em outras palavras, o corpo social sem o qual este filme não existiria – é válido salientar que esta produção é parte de um circuito alternativo, à margem do mercado consumidor e que foi possibilitada financeiramente pelo governo federal⁹⁰. Não sem razão, Glauber Rocha, em artigo de 1976, afirma: "O filme, produzido em miseráveis condições, foi o resultado da exaltação janguista" (ROCHA, 2004, p. 345).

As condições institucionais do cinema brasileiro em torno da GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) não abarcavam as experimentações do cinema moderno nascente. Segundo o cineasta e crítico Jean-Claude Bernardet, essa foi a salvação do *Cinema Novo*, que se viu obrigado a criar um modelo alternativo de produção, originando uma estética inovadora que propunha *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça* (BERNARDET *apud* SOUZA, 2013, p. 21).

⁸⁹ Em *Formação e Problema da Cultura Brasileira*, Corbisier acreditava em um Brasil preparado para organizar um amplo movimento de resistência ao imperialismo. Para ele e para os militantes de esquerda no geral, o projeto de uma frente única parecia o ideal para a mobilização política. Recuperando o artigo Nós, publicado no *Jornal 1*, do CPC baiano, como ilustração da disposição *nacional-popular* dos CPCs: "Pensamos que nós mesmos devemos ter o nosso caminho. E certamente temos. Mas naturalmente nossa cultura, a cultura popular, já não pode viver de príncipes e fadas e anões (...) a nossa cultura é feita de pequenos dramas do nosso dia a dia. É feita de realidades (...) que nos interessa saber de mocinhas dançando rock and roll ou do caubói que descobriu petróleo na sua fazenda e ficou rico e comprou cadilaque? (...) Nossa cultura somente conta a estória do operário que perdeu o emprego e está em dificuldade, do retirante que a seca destruiu a roça e ficou com fome (...) e nós fazemos isso para mostrar a você que está tudo errado. E que você deve lutar, no seu sindicato, nas associações de classe para terminar com toda essa porcaria que está aí. Nós faremos por vocês, companheiros aquilo que ninguém nunca quis fazer: vamos mostrar a vocês como vocês mesmos são. Isso é importante para que nossa consciência cresça e unidos melhoraremos as coisas" ("NÓS" *apud* CARDENUTO, 2008, pp. 108-9).

⁹⁰ Conforme indicação de um relatório produzido pelo CPC, a produção do filme contou com recursos do governo federal, obtidos a partir da ajuda de Ferreira Gullar, que trabalhava ali na época. O custo total foi Cr\$ 4,5 milhões, dos quais Cr\$ 3 milhões foram subvencionados pelo governo e o restante pago com recursos dos próprios integrantes do CPC. Corrigido para os valores de hoje, o custo da produção foi de, aproximadamente, R\$ 200.000,00 (NETTO, 2012, p. 3). Trata-se de um gasto moderado se comparado com os orçamentos do Ipês para a atividade cinematográfica. Ainda assim, a produção teria consumido quase a totalidade dos recursos do Centro de Cultura (CARDENUTO, 2008, p. 84).

Cinco Vezes Favela se insere nessa manifestação cultural de tipo vanguardista, anseio de diversos grupos de esquerda naquelas circunstâncias históricas. Ao descortinarem o livro *Quem é o Povo no Brasil?* (1962), de Nelson Werneck Sodré, Renato Ortiz e Miliandre Garcia apontam que sua contribuição se deve à ampliação do conceito de “frente única” e a reflexão acerca do “povo” (dividido em duas categorias: massa e vanguarda), tomado enquanto uma organização de diversas camadas sociais em torno de um projeto comum para o desenvolvimento progressista e a revolução. Sodré avaliava que o Brasil vivia uma conjuntura na qual se encontravam as condições objetivas para superar o imperialismo e enfrentar a elite. Para tanto, era primordial a ação dos militantes de esquerda, entre eles o CPC, uma *intelligentsia* em condições de agir como vanguarda. A questão que se colocava era em relação à tática mais eficaz: ocupar a dianteira no movimento intelectual ou integrar-se às massas – como fizeram setores da Ação Popular (AP) e da Política Operária (POLOP), quando ativistas foram trabalhar nos campos e nas fábricas ou na própria esfera da militância religiosa progressista católica, por meio da pastoral operária e da pastoral da juventude que funcionavam a partir de organismos, como a Juventude Universitária Católica (JUC) (CARDENUTO, 2008, p. 100).

Diegues integrou uma vanguarda artística voltada para o combate ao que eles chamavam de *alienação das massas*.

Exercendo um papel ativo de tomada de consciência social, direcionado a objetivos agitacionais e afinado com a concepção cepecista de militância cultural, cujo método era o do *agitprop*⁹¹ (caracterizado pela agitação das massas e propaganda dos ideais revolucionários), estes cineastas, no interior do CPC, acreditavam que seriam capazes de iluminar o caminho dos trabalhadores rumo a uma realidade emancipadora.

A atuação política organizada, como foi o CPC, adotava explícita ou implicitamente, princípios que fundamentavam a decisão do que deveria ser alterado,

⁹¹ A agitação e propaganda (*Agitprop*) é um conjunto de métodos utilizados como tática de denúncia e fomento à indignação e politização de massas. Foi desenvolvido pelo Partido bolchevique na década de 1910, objetivando a circulação de informações em prol da revolução em curso, tendo em vista o tamanho do país e uma população majoritariamente analfabeta. Após a revolução, era importante informar a todos, assim como combater a contrarrevolução. Para tanto, soldados do exército vermelho, estudantes e artistas praticaram uma série de linguagens – como o cinema, o teatro, a música, o jornalismo, a retórica, as artes plásticas – e meios – como o “trem de *agitprop*, que levava em cada vagão uma forma distinta de agitação e propaganda: banda de música, grupo de teatro, equipamento de cinema para exibição e filmagem, militantes para fazer discursos políticos, vagão biblioteca etc” (Coletivos de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina, 2007, pp. 9-27).

conservado, destruído ou inventado. Nessa direção, a representação que o curta-metragem em questão faz da favela, tal como da escola de samba, objetiva exteriorizar o "atraso da consciência popular", a sua *alienação cultural*, resultante da condição colonial do país, a ser abolida pelo *povo*, protagonista na ideação da cultura popular. Vejamos as particularidades desses conceitos naquelas circunstâncias históricas.

A *alienação*, na acepção de Karl Marx, tem como ponto nevrálgico as relações de trabalho e corresponde à separação do trabalhador das condições objetivas do trabalho. Nessa relação determinada pela propriedade privada e objetivada para a extração da mais-valia, o trabalhador torna-se mais pobre quanto mais riqueza produz. Essa riqueza produzida universalmente no trabalho pelo homem, ser genérico – apropriada pela classe possuidora dos meios privados de produção e não pela classe produtora –, aumenta em poder e extensão e, mais do que se tornar um objeto, uma existência à parte, ela encarna uma potência autônoma diante de seu produtor de tal sorte que o trabalho estranhado transforma a atividade vital (trabalho) apenas num meio de existência e o homem na mais miserável das mercadorias, pois sua miséria se efetiva em relação inversa à grandeza da sua produção (MARX, 2004, pp.79-90).

A formulação teórica da *alienação* no interior do Iseb⁹² dialoga com a teoria marxista, entretanto, não parte de uma perspectiva de classe, mas alimenta a análise do fenômeno a partir da relação entre metrópole e periferia⁹³.

Essa transposição do conceito de Marx para a realidade brasileira, realizada a partir da clivagem em direção da "questão nacional", resultou na admissão de uma dupla alienação contra a força de trabalho: a primeira, derivada do próprio modo de produção capitalista e, a segunda, seu agravante, da condição internacional desse país, atrasado,

⁹² Uma importante figura na elaboração desse conceito foi o chefe de Carlos Estevam Martins no departamento de Filosofia do Iseb, Álvaro Vieira Pinto, um entusiasta da arte estritamente política.

⁹³ Bolívar Lamounier traz à tona o debate sobre a ideologia nacional-desenvolvimentista, sob o qual se estrutura a crítica ao Iseb, que teria sido um dos grandes responsáveis por dada intoxicação ideológica, obscurecendo as possibilidades de organização e atuação autônoma por parte da classe operária. Para este autor, o livro *ISEB: Fábrica de Ideologias*, de Caio Navarro de Toledo, peca ao afirmar que o instituto fazia mistificação ideológica ao sobrepôr a contradição nação/antinação às contradições de classe, priorizando ou absolutizando a primeira. Lamounier reivindica uma leitura dos textos do instituto atenta às determinações históricas de seu período de produção. Nessa direção, aponta caminhos para se evitar certos anacronismos, como o questionamento sobre os estágios das reflexões sobre abordagens, temas, ou mesmo métodos de pesquisa há vinte ou trinta anos (LAMOUNIER, 1978, pp. 153-8).

dependente e explorado. A nação é *subdesenvolvida* porque não se apropria da sua essência, é, pois, um ser social igualmente alienado (TOLEDO, 1997, p. 73).

Para ultrapassar essa condição seria necessária a nacionalização política e econômica, a emancipação enquanto colônia. Assim, diferentemente de Marx, que constitui esse conceito apoiado nas relações de produção capitalista, superado só com o fim da exploração do homem pelo homem, para o Iseb, assim como para boa parte da esquerda naquele início de década, o cerne da questão não era o modo de produção, mas a situação colonial. A *desalienação* passaria, necessariamente, pela independência econômica.

Estes conceitos políticos e filosóficos forjados pela *intelligentsia* do Iseb passaram a se constituir como categorias de apreensão da realidade e se objetivaram no CPC e no Movimento de Cultura Popular do Recife (ORTIZ, 2003, p. 48).

A crítica à situação colonial estava em voga naquele início de década, tal como o desejo de sua superação por amplos setores da sociedade. Paulo Emílio Sales Gomes, em seu texto-manifesto, *Uma situação colonial?*, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1960, lido e relido por Diegues e seus interlocutores do *Cinema Novo*, já apontava a mediocridade de importadores e exibidores (crítica dirigida ao cinema industrial, a exemplo daqueles produzidos por companhias como a Vera Cruz e a Maristela) que em suas atividades absolutizavam uma cinematografia alheia esteticamente às particularidades nacionais, imprimindo as marcas do subdesenvolvimento em produções cuja "prosperidade não está condicionada ao processo de emancipação e enriquecimento da comunidade", mas numa crescente *alienação* e empobrecimento de estímulos para empreendimentos criadores, em prol da produção de fitas que reproduzissem a condição colonial numa fórmula fracassada, pois o público, ao fazer comparações, retraía-se diante de um cinema que o estrangeiro fazia melhor (GOMES, 1960).

Inferiam que "tudo é colonial na colônia", particularmente as manifestações culturais, limitadas à reflexão da consciência alheia: "segue-se que a consciência alienada do país subdesenvolvido é reflexo do reflexo" (PINTO *apud* TOLEDO, 1997, p. 82). A esse mesmo fenômeno, W. Sodré denominou por *transplantação*, o ato de se voltar para modelos distantes, procurar imitá-los e desprezar a realidade local ou nacional.

Para combater a *alienação* era imprescindível a edificação da cultura popular, enquanto fórmula mediadora entre cultura e revolução. Carlos Estevam Martins foi o

principal responsável por cunhar a definição de *cultura popular* enquanto ferramenta estratégica na luta por transformar a sociedade e passar o poder ao povo.

Em termos gerais a cultura abrange todo o universo criado pelo trabalho. Dessa generalidade emerge a necessidade de recortes: o primeiro consiste em tomar a cultura na sua dimensão subjetiva, ou seja, apenas as atividades e produtos que tem seu ponto de partida na consciência e o segundo é a associação do popular, empregado num sentido restrito, o político.

Esta acepção atrela a cultura popular à consciência política, àquela que deságua na ação política do povo. Numa inspiração leninista, a cultura foi subordinada aos interesses de classe, da luta do proletariado, sendo seu propósito último, a educação revolucionária das massas. Nessa direção, Carlos Estevam Martins afirma: "só há cultura popular onde se produz o processo que transforma a cultura alienada em consciência revolucionária, ativamente engajada na luta política" (MARTINS In: FÁVERO, 1983, pp. 38-41). É cultura popular tudo o que eleva o nível de compreensão e atuação política de massa: objetos, ideias, obras, símbolos, valores, comportamentos e organizações.

Contudo, estava claro o caráter reformista dessa formulação, entretanto tratava-se de uma reforma revolucionária, isto porque

sabe unir dialeticamente a possibilidade imediata ao objetivo final e porque assume como objetivo final a transformação material da sociedade. Ela não é o que será nossa cultura, não é a solução ideal da questão cultural brasileira, mais um encaminhamento de resolução mais estratégico que qualquer outro (MARTINS In FÁVERO, 1983, p. 37).

Ao talhar este conceito, Carlos Estevam utiliza como exemplo justamente a escola de samba, trazendo um entendimento que converge com a proposição fílmica. Para o sociólogo, na esmagadora maioria dos casos, esta agremiação tendia a funcionar como simples e inofensiva manifestação das necessidades de expressão, de divertimento e de coesão por um grupo, fortalecendo os vínculos de solidariedade e a obediência às condições de trabalho coletivo. De tal sorte que essa cultura produzida pelo povo, perpetuadora da *alienação*, só se tornaria cultura popular se passasse a funcionar como meio de produção de consciência política (MARTINS In FÁVERO, 1983, pp. 41-2).

Diante de seu caráter alienante só havia três atitudes possíveis por parte de três grupos, a classe dominante, o povo e o revolucionário. A primeira tende a ajudar a estimular seu desenvolvimento alienado, a segunda se entrega a essa atividade com assaz irracionalidade e a terceira faz com que elas se transfigurem em armas de libertação popular, incorporando um sentido revolucionário (MARTINS In FÁVERO, 1983, p. 42).

A solução cultural para o problema seria justamente transformar essas formações culturais espontâneas em organizações produtoras de cultura popular. Para tanto, era necessária a fusão com as massas (já que a cultura popular significa uma doação de cima para baixo, uma transferência de valores culturais cultivados em setores privilegiados da sociedade) que só seria feita com a transformação dos grupos condutores deste processo.

Na década de 1960, intelectuais e artistas caminhavam em busca do povo brasileiro. Uma das construções sociológicas de povo referenciada no CPC foi aquela relacionada à edição de bolso do livro *Quem é o povo no Brasil?*, de Nelson Werneck Sodré, integrante do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e colaborador do CPC. Segundo Marcos Konder Reis, “quanto ao povo a que se propõe levar a cultura, trata-se daquele definido pelo Sr. Nelson Werneck Sodré” (REIS, 1963, p. 79).

Tendo como eixo a luta de classes, esta concepção entende que, em todas as situações, povo é o “conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive”, trata-se, pois, do “conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos como interesse nacional e lutam por este” (SODRÉ, 1962, pp. 14-37).

O famigerado Manifesto do CPC, redigido por Carlos Estevam Martins, trabalha com essa categoria de análise. Evidentemente, seria arbitrário tomar o CPC pelo seu já mencionado Manifesto⁹⁴, ainda assim, é válido dar a ele certo peso, na medida em que exteriorizou o princípio norteador, ao menos de parte, dos integrantes do CPC, além do fato de ter sido escrito pelo argumentista e roteirista de *Escola de Samba*.

⁹⁴ O CPC não era um grupo unívoco, prova disso são as dissidências em seu interior e a riqueza de debates estéticos e políticos que ocorriam em suas reuniões. No que se refere ao Manifesto, houve, já naquela época, discordâncias a seu respeito.

O documento apresentava a intenção política do movimento. Este, não dirigido ao povo, mas aos intelectuais e artistas "alienados", autoproclamava-se "povo" por opção: "CPC optou [sic] por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no *front* cultural". Ao povo o Manifesto reservava uma definição, o "novo na história"; uma diferenciação interna, já que havia os fenomênicos (alienado, passivo, imediatista e rude) e os essenciais (consciente, comunitário e ativo); e uma missão: transcender do reino da necessidade ao reino da liberdade quando fosse autor politizado, o que seria possível por meio da ação da vanguarda político-cultural.

O Manifesto justificava a própria necessidade social, os métodos de ação dos artistas e quais formas de arte seriam "superiores" para se alcançar determinados objetivos políticos⁹⁵, a partir de algumas oposições, tais como, artista alienado das minorias *versus* artista popular revolucionário das massas, arte alienada *das e para* as minorias *versus* arte consciente *da e para* a maioria, elite *versus* massa, forma *versus* conteúdo, servidão *versus* liberdade, arte do povo *versus* arte popular revolucionária.

Acrescentava-se à justificativa social de sua existência as *tarefas do artista* popular revolucionário. Este deveria escolher entre interferir decididamente no processo histórico como sujeito ou aceitar ser objeto, matéria passiva, amorfa. Ao optar pelo povo, o artista teria o dever de abandonar seu próprio mundo, valores e padrões para adotar os que não eram os seus. Sua condição de arauto popular exigiria a adoção da linguagem do povo (para dele ser representante), submetido aos imperativos ideológicos do mesmo. Sua arte precisaria privilegiar a comunicação em lugar da expressão, o conteúdo em lugar da forma, tudo em nome da "passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade". A tarefa de sua arte seria a de "transmissão do conceito de inversão da práxis, o conceito do movimento dialético segundo o qual o homem aparece como o próprio autor das condições históricas

⁹⁵ Na década de 1980, a filósofa Marilena Chaui critica o movimento, denominando-o "autoritário". Para a autora, o Manifesto ilustra a construção de um imaginário político no qual entidades saídas da fantasia dos "artistas populares revolucionários do CPC" desfilam pelo palco da imaginação histórica à moda de fantasmas: o artista, o alienado, o povo, o artista popular revolucionário, a arte do povo, a alienação, a consciência. Numa tentativa frustrada de converter-se em revolucionário, o artista do CPC não toma o "povo" como parceiro político e cultural ou como interlocutor, mas o toma com desprezo, no caso do fenomênico (povo realmente existente) e a invenção do povo essencial, os heróis do exército de libertação nacional e popular (seres da sua imaginação). Nessa direção, infere que, diferentemente do afirmado no Manifesto, os artistas do CPC não optaram por ser povo, mas sim por ser sua vanguarda, condutores, dirigentes, educadores. "O artista do CPC é e não é 'povo' – não é 'povo', como indica a visão que possui de seu público; e é 'povo' porque vanguarda do herói do exército de libertação popular e nacional" (CHAUI, 1983, p. 92).

de sua existência". Viam o homem do povo pela sua qualidade heróica de futuros combatentes do exército de libertação nacional e popular. Nessa direção, defendiam que fora da arte política não havia *arte popular* (MARTINS In FÁVERO, 1983, pp. 59-70).

Verifica-se que a cultura popular se punha como sinônimo de tomada de consciência da realidade brasileira, exigindo “compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país” (GULLAR, 1980, p. 84).

A resolução desses problemas estaria na concretização de profundas transformações na estrutura socioeconômica e, conseqüentemente, no sistema de poder. Desse modo, cultura popular era, primeiramente, “consciência revolucionária”. A respeito da instrumentalização da arte em prol da política, esta era tomada como meio para se construir uma nova sociedade pautada na justiça social através do esclarecimento do povo (GULLAR, 2010).

Escola de Samba, Alegria de Viver foi realizado dentro de um amplo movimento social em prol das Reformas de Base, produzido no interior do CPC, um movimento de *agitprop*, dirigido por um jovem e estreante cineasta, Carlos Diegues, de formação católica, mergulhado no projeto de construção de uma cinematografia moderna e com argumento e roteiro escritos pelo sociólogo Carlos Estevam Martins, autor do polêmico Manifesto do CPC. É, pois, uma produção posta a serviço da transformação social. Procurar-se-á, na próxima unidade de leitura, abordar a relação entre cinema e política a partir dos debates sobre o realismo no interior da estética marxista.

3.4 - Cinema, arte política e as aproximações com o realismo

No início do século XX, assistiu-se à consolidação do cinema como meio de comunicação de massa⁹⁶ que, progressivamente, foi utilizado como instrumento de

⁹⁶ Eduardo Morettin traz como marco o filme *O Nascimento de Uma Nação*, de D. W. Griffith, que consolidou o cinema narrativo clássico. A partir daí, o cinema passou a ser utilizado, progressivamente, "como 'vitrine' em que a nação projeta, diante de si e dos outros, as virtudes nacionais a serem celebradas em um cenário marcado pelo imperialismo. (...) No decorrer da Primeira Guerra Mundial, o cinema, em virtude de seu processo de institucionalização, passa a ser objeto de preocupação dos Estados interessados em

educação social e de propaganda de governos, como mencionado na introdução deste trabalho. Mesmo o revolucionário bolchevique Lenin, considerava o cinema como a mais importante de todas as artes daquele momento. Por decorrência, criou condições excepcionalmente favoráveis para a *sétima arte*⁹⁷, buscando orientar a sua política cultural de modo afinado com os interesses políticos, ainda que rejeitando métodos burocráticos⁹⁸ (KONDER, 2013, p. 76). Nessa direção, Dziga Vertov escreveu em 1920:

A câmera não teve chance. Nasceu quando não existia país algum em que não reinasse o Capital. A burguesia teve a diabólica ideia de utilizar este novo brinquedo para divertir as massas populares ou, mais exatamente, para desviar a atenção das massas populares de seu objetivo fundamental: a luta contra os senhores (VERTOV *apud* HENNEBELLE, 1978, p.182).

O caráter político de uma forma artística realizada na era da reprodutibilidade técnica, absolutamente mais massiva do que o teatro popular e a imprensa, trouxe muitas questões a respeito da sua função social. Já durante a Primeira Guerra Mundial, a produção cinematográfica foi posta a serviço dos exércitos e de empresas privadas que financiavam notícias e reportagens sobre o evento. Com o nazismo, assistiu-se ao mergulho no mundo da imagem e a exaltação do cinema como objeto cultural representativo por excelência, basta lembrarmos a cineasta Leni Riefenstahl e suas obras exemplares *O Triunfo da Vontade* (1934) e *Olympia* (1938).

Se o modernismo artístico atingiu seu pico na década de 1920, a década subsequente traz a marca da "ressaca depois da festa", na medida em que os fascismos e o stalinismo rechaçaram movimentos artísticos rebeldes. Em virtude disso, a década de 1930 engendra

conquistar simbolicamente um número cada vez maior de pessoas para sua causa" (MORETTIN, 2011, p. 239).

⁹⁷ A exemplo das gravações do filme *Outubro* de Sergei Eisenstein, para o qual foram postos à disposição a figuração de 11 mil operários e soldados, armados pelo exército, e, a fim de que refletores propiciassem a filmagem das cenas do assalto noturno ao Palácio de Inverno, a cidade ficou sem luz durante várias noites. Em certa feita, esse mesmo cineasta afirmou: "É absurdo procurar aperfeiçoar o arado [teatro] quando se dispõe do trator", assumindo uma visão utilitarista do cinema (KONDER, 2013, p. 76).

⁹⁸ A respeito do tratamento de Lenin às artes, Konder afirma: "Para se orientar, Lenin não podia perder de vista os valores estritamente políticos. Mas o que importa frisar é que ele repelia os métodos *estreitos* para conseguir seus fins político-partidários, pois os sabia contraproducentes. Aos que queriam ver criada uma literatura especial de politização para a massa trabalhadora, com a subestimação em bloco da literatura burguesa, Lenin respondia, já antes da tomada do poder pelos bolchevistas: 'é preciso que os operários não se confinem ao quadro artificialmente limitado da *literatura para operários*, e sim que aprendam a compreender melhor a *literatura para todos*'" (KONDER, 2013, p. 69).

demasiada ansiedade com respeito às consequências sociais dos meios de comunicação de massa (STAM, 2003, p. 86).

No que tange à incorporação do cinema no universo de preocupações marxistas, destacamos a experiência da Escola de Frankfurt – cujos partícipes foram denominados como “marxistas ocidentais”⁹⁹.

É oportuno trazer a asserção de Theodor Adorno, para quem o cinema, dada a sua condição de “negócio”, tem como finalidade a comercialização e isso requer uma programada e sistemática exploração de bens considerados culturais – exploração denominada pelo autor como *indústria cultural*. Dessa maneira, o homem tornou-se vítima do progresso da dominação técnica que, através da *indústria cultural*, doma o desenvolvimento das massas criando necessidades ao consumidor e levando-o à compreensão de que ele é só uma peça do jogo, um objeto daquela indústria (ADORNO, 1999).

Objetando a proposição negativa de Adorno, Walter Benjamin elabora uma tese que tem como ponto nevrálgico o reconhecimento da função política da arte. O autor defende o caráter positivo da *sétima arte*, criadora de novos paradigmas artísticos, já que, enquanto objeto de reprodução em escala, possibilitava a todo e qualquer ser humano o direito de ser filmado, enriquecia o campo da percepção humana e ampliava a consciência crítica da realidade. Para ele, o que tornava o cinema único era, paradoxalmente, o seu caráter não-

⁹⁹ Trata-se de uma configuração intelectual nova no desenvolvimento do materialismo histórico, a saber, o norte das discussões características das duas gerações posteriores a de Karl Marx e Engels mudou consideravelmente: assistiu-se ao deslocamento das discussões das estruturas econômicas ou políticas para o campo da filosofia, denotando a inversão da trajetória do próprio desenvolvimento de Marx. Essa mudança foi produto, segundo Anderson, do divórcio estrutural entre o marxismo e a prática política, somado a uma conjuntura histórico muito peculiar. O marxismo ocidental, denominação cunhada em detrimento tanto da geração a qual pertenceu como pela sua localização geográfica – pois quase todos os seus teóricos importantes eram de origem mais ocidental do que a origem das duas gerações que se sucederam a dos fundadores do materialismo histórico, provenientes da Europa oriental e centro-oriental – foi tema de reflexão do historiador inglês Perry Anderson: “Assim, desde 1924 a 1968, o marxismo não ‘parou’, como pretendia Sartre mais tarde, mas avançou por um desvio sem fim afastado de toda e qualquer prática política revolucionária. O divórcio entre ambos foi determinado por toda a época histórica. No seu nível mais profundo, o destino do marxismo na Europa radicou na ausência de qualquer grande levantamento revolucionário após 1920, com a exceção dos que se sucederam nas zonas culturais periféricas da Espanha, Iugoslávia e Grécia. Resultou também, e inseparavelmente, da stalinização dos partidos comunistas, herdeiros formais da Revolução de Outubro, que tornava impossível um trabalho teórico genuíno no campo da política mesmo na ausência de qualquer levantamento revolucionário. A característica oculta do marxismo ocidental no seu todo é assim o de ser produto da derrota. O facto de ter falhado o alastramento da revolução socialista para fora das fronteiras da Rússia, causa e consequência da sua degenerescência no interior dessas fronteiras, serve de pano de fundo comum a toda a tradição teórica deste período. Os seus mais importantes trabalhos foram produzidos, sem exceção, em situações de isolamento político” (ANDERSON, 1999, pp. 63-4).

único, de tal sorte que enquanto produções disponibilizadas multiplamente, superadoras de barreiras de tempo e espaço, ele se tornava a mais social e coletiva das artes. Visionário, tomou o cinema por suas possibilidades revolucionárias, entendendo que, ao criar as condições que possibilitariam sua abolição, o capitalismo lançava as sementes da sua própria destruição (STAM, 2003, p. 84).

Na década de 1930, contrário à teoria trotskista da "revolução permanente", Stalin golpeou a democracia interna do Partido Comunista e montou um sistema administrativo centralizado, procurando mobilizar todas as energias humanas em prol do trabalho político imediatamente útil. Para tanto, "os artistas e escritores foram chamados a cumprir suas tarefas" (KONDER, 2013, p. 89).

Sob o stalinismo, consolidou-se a política artística do *realismo socialista*. Máximo Gorki foi o precursor dessa estética. De modo geral, para este *realismo* há uma sobreposição do *socialismo* sobre o *realismo*, reduzindo-o aos limites do *naturalismo*. Zdanov, teorizador, crítico e executor das medidas políticas e administrativas, considerado, segundo um crítico italiano, "mais stalinista do que Stalin" (FAUCI *apud* KONDER, 2013 p. 91), consolidou essa proposta estética¹⁰⁰ que conquistou adeptos fora da União Soviética, nas democracias populares e nos partidos comunistas dos países capitalistas.

O PCB seguiu essas diretrizes até meados da década de 1950. Jorge Amado, militante e artista do PCB, sintetiza o distanciamento do *corpus* de pensamento deste partido no período do stalinismo (ressalve-se, não somente nesse período) das concepções de Marx ao afirmar que nunca o havia lido, pois não tinha "saco para isso". Nelson Pereira dos Santos corrobora ao reconhecer: "todos nós, naquela época, nos chamávamos de

¹⁰⁰ Andrei Aleksandrovich Zdanov (1896-1948), leitor de Lenin, membro do Comitê Central do Partido Comunista e homem de confiança de Stalin, foi o ideólogo da política cultural do regime soviético, além de mentor e porta-voz do "realismo socialista", a teoria (na realidade, doutrina oficial) que tinha como princípio comprometer a criação artística – notadamente no cinema, teatro, literatura, música e pintura – com a "transformação ideológica e a educação dos trabalhadores para a formação do espírito socialista entre as massas". Foi considerado o segundo homem mais importante na hierarquia do Politburo, chegando ao auge do poder no final dos anos 1940, quando tornou o *zdanovismo* uma doutrina internacionalizante. Os retratos de trabalhadores produzidos dentro da linha do realismo socialista, no entanto, deixam transparecer um positivismo heroico e a ambição realista perde-se na idealização de uma organização social perfeita. Grande número de artistas soviéticos, partidários de uma sociedade de justiça social, mas cerceados em sua liberdade essencial de criar, abandonou o realismo socialista, deixou a União Soviética e se integrou aos movimentos artísticos do Ocidente. No Brasil, o *zdanovismo* foi incorporado pelos intelectuais orgânicos do PCB até 1956, quando houve as denúncias dos crimes de Stalin, momento em que a União Soviética iniciou o seu processo de *desestalinização* e os PCs reformularam as suas proposituras político-culturais (CONTIER, 1996, s.p.).

marxistas. É uma mentira, porque ninguém lia [Marx]" (SANTOS *apud* RIDENTI, 2000, p. 68).

Com o processo de *desestalinização*, depois das denúncias de Krushev no XX Congresso do PCUS, abriu-se um amplo debate no interior do PCB. Neste momento, sua trajetória cultural foi marcada pelo fim do *zdanovismo*, dismantelando as diretrizes da política cultural partidária, que passou a ser formulada, na prática, por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele, em franco diálogo com os movimentos sociais.

Nesse quadro histórico foi produzido o filme em análise, semeador de debates em torno do *realismo artístico* no cinema moderno brasileiro no início dos anos de 1960. Trata-se de uma problemática desenrolada nos marcos da estética marxista, cuja complexidade se deu pela falência da versão *zdanovista* do *realismo socialista*.

Escola de Samba, Alegria de Viver, incorreu na simplificação de uma suposta incompatibilidade radical entre escola de samba e participação política. Isto porque, enfeudou a arte às exigências da propaganda política, norteadas pelos pressupostos do CPC. É uma obra de tese, embebida por concepções políticas e estratégias de militância já bastante criticadas. Contudo, como alertava Victor Serge, a arte deve “pensar no homem”. As “obras de tese”, de objetivo utilitarista, nada mais são do que “obras de qualidade inferior” e, portanto, “inferiores à sua tarefa”. O que ele afirmava para a literatura no início dos anos de 1930 é válido para o que se quer demarcar na análise do filme em foco:

‘o escritor é um organizador do psíquico’. É, porém, um mau organizador aquele que proclama: ‘vamos, vou ensiná-los a pensar e sentir’! (...) Ele está amarrado à sua tese, ele sabe onde deve conduzir-nos e, portanto, onde é preciso que ele mesmo vá. (...) O que é certo é que, no caso de muitos artistas, o esforço de subordinar completamente a atividade criadora, na qual entram em jogo muitos fatores inconscientes e subconscientes, a uma direção consciente – esse esforço levaria a um lamentável empobrecimento da obra e da personalidade. E o que assim se perdesse em espontaneidade, em complexidade humana, em sinceridade profunda, em ricas contradições seria compensado pela clareza das ideias? Em alguns casos, talvez. Mas o encanto e a eficácia da obra literária provêm exatamente do contato íntimo entre o leitor e o autor, de um contato em planos onde a linguagem puramente intelectual das ideias já não é suficiente (SERGE, 1989, pp. 34-5).

Assim, em meio a esquemas teóricos e confusões na proposta fílmica, o curta foi "atacado pela direita e desprestigiado pela esquerda" (ROCHA, 2004, p. 345). Diante das críticas, Diegues proclamou independência e rompeu com o CPC. O diretor relata que chegou a ser expulso de algumas reuniões, pois as tensões levavam à crença, de um lado, de que "a esquerda católica era pequeno-burguesa e, de outro, de que, para o PC, os fins justificavam os meios" (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p. 49).

Após a experiência, Carlos Diegues questionou a utilização do realismo enquanto estilo ou forma, afastando-se da estética do *realismo socialista*. Isso não significou a recusa a uma arte que plasmasse os dramas humanos oriundos da realidade brasileira. É sobre este questionamento de Diegues e sobre a contenda suscitada acerca da função da arte que versarão as próximas linhas.

3.5 - Entre o CPC e o *Cinema Novo*: um debate

Cinco Vezes Favela marcou a história do cinema brasileiro pelo debate cultural que promoveu. Em torno desse filme se discutiu o papel do cineasta na sociedade: se seria viável colocar um problema ao espectador e não lhe apontar a solução, ou seja, se as mensagens deveriam ser explícitas ou caberia ao público formular por si os problemas e as alternativas, se a arte deveria ser expressão individual ou exteriorização de um programa político.

O referido longa-metragem foi alvo de críticas pelo público e pelos próprios cepecistas. Em maio de 1962, na estreia pública do filme, no hotel Quitandinha, em Petrópolis, Carlos Estevam se desculpou pelo caráter "pequeno burguês" de alguns episódios ao privilegiarem a expressão artística em detrimento da comunicação com as massas. Para este sociólogo, a cinematografia brasileira não deveria enveredar para uma linguagem moderna, de vanguarda, quando as camadas populares apenas compreendiam e se interessavam por uma linguagem comercial, clássica (CARDENUTO, 2008, pp. 86-7).

O curta dirigido por Diegues, em especial, foi acusado de partir de uma visão bastante esquematizada da sociedade. Para Bernardet, o episódio, cuja função era a politização por meio da arte, provinha mais da leitura de livros de sociologia do que do contato com a realidade da favela. Esmagado por um esquema abstrato, partia da premissa:

“Se o favelado preocupa-se mais em organizar festas da escola de samba do que participar da vida sindical para alterar a sociedade, tudo ficará na mesma” (BERNARDET, 1967, pp. 42-3). Dessa maneira, empobrecia a realidade, ignorando sua extrema complexidade, limitando a interpretação ao problema enunciado, além deste tender a ser apresentado junto com a solução. A consequência dessa estrutura dramática simplista é a passividade e não um convite à politização, isto porque o espectador não tem de fazer esforço para imaginar uma solução: ela é dada.

Vale trazer a narrativa do diretor quanto à recepção da própria comunidade quando da exibição do curta:

Assim que meu episódio ficou pronto, decidi fazer uma primeira exibição para os moradores do Cabuçu que tanto haviam colaborado conosco. Achei justo que fossem os primeiros a vê-lo. Durante a projeção, eles riam muito ao reconhecer vizinhos e parentes na tela, gritavam seus nomes, batiam palmas, comentavam em voz alta a participação de cada um. Quando a sessão terminou, perguntei ao velho diretor da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, o mesmo senhor que me hospedara na sede da escola, o que tinha achado do filme. O sambista negro, sorriso doce, voz cheia de ondas e gestos tão simpáticos, me disse simplesmente: “Esse negócio de samba, crioulo e favela... isso não é cinema, né?” (DIEGUES, 2014, p. 136).

Os favelados, mote e atores da obra, alegraram-se ao se verem projetados na tela, mas recusaram o filme. Intuíam haver algo de errado ali, afinal, samba, crioulo e favela não eram coisas de cinema. Não recusavam o cinema em si, mas o cinema moderno.

Aprendemos com Marx que os sentidos são históricos. Se a percepção do mundo é formada socialmente, a visão, a audição, o tato, por exemplo, percebem a realidade de forma integrada com o complexo cultural. Nessa direção, a atividade criadora do artista não forja apenas objetos para o sujeito, mas forja, igualmente, um sujeito particular para os objetos¹⁰¹ que, tal como escreveu Marx, “só faz sentido para um sentido adequado” (MARX *apud* KONDER, 2013, p. 38).

Assim, com o mercado dominado pelas produções hollywoodianas, o gosto e a sensibilidade dos espectadores, em geral, estavam afinados com determinada linguagem. A

¹⁰¹ Marx exemplifica com a música: “o sentido musical do homem só é despertado pela música. A mais bela música nada significa para o ouvido não musical, não é um objeto para ele, porque o meu objeto só pode ser a corroboração de uma faculdade minha” (MARX *apud* KONDER, 2013, p.38).

negação dessa e de tantas outras obras estava enraizada no imperialismo cultural estadunidense. Este era um agravante na luta por uma cinematografia moderna e nacional, pois além do mercado em si, seria essencial transpor este dado cultural, o gosto. Uma vez que o objeto só existe para o sujeito na medida em que este desenvolve a faculdade necessária à apreensão do objeto, fazia-se imprescindível cumprir a tarefa de "adequar" os sentidos do público às obras nacionais.

Observa-se não ser incomum o descompasso das vanguardas artísticas brasileiras entre suas formulações ideológicas e seu público alvo, as classes populares. Outros tantos exemplos poderiam ser dados, como no caso do ator que, ao representar um auto que denunciava o imperialismo no Brasil, entrou no palco com as vestes do Tio Sam e, para sua desolação, ouviu um homem rindo e comentando que estava diante do Papai Noel ou pelos dissabores que os cepecistas experimentavam em suas atuações na periferia. Carlos Estevam Martins lembra a tentativa de se adaptar a uma linguagem cultural atrativa às massas e da decepção por constatar a presença de um número maior de espectadores em torno de uma roda de capoeira do que ao redor da encenação de uma peça de militância (MARTINS *apud* CARDENUTO, 2008, p. 117).

Em verdade, *Escola de Samba* não havia sido o filme "certo" sequer para Diegues, pois, imediatamente após os debates e o rompimento com o CPC, renegou a obra. Ao fazer uma autocrítica da sua curta carreira, constituída por três filmes de curta-metragem: *A Fuga* (1959), *Domingo* (1961) e *Escola de Samba, Alegria de Viver* (1962), não se poupou:

Eu fiz uma merda de filme que todo mundo viu. Eu fiz um filme que ninguém viu que é razoavelmente razoável (*Domingo*). Mas fica mesmo é a merda (*Escola de Samba*). Poucos amigos me disseram isso: É UMA MERDA. É quase nada. Não adianta agora explicar o porquê. Um dia estarei muito bêbado ao seu lado e lhe conto "thetruetry". Mas por enquanto considero chantagem fazê-lo. Meu filme, (que ninguém nos ouça) é um relicário de confusões, de desorganização, de desinteresse. O que eu só compreendi muito tardiamente. É fruto de situações concretas, mas é principalmente fruto de um processo de incertezas que eu sofri naquela época (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963).

O diretor não queria repetir os erros de *Escola de Samba*, que o levaram a "evitar" as pessoas. A seu ver, "*Cinco Vezes Favela*, por todos os motivos, é um equívoco que, com

tudo de bom que teve (e teve muito), não pode se repetir”. Sentia-se “acanhado” quando falava em seu novo projeto, pois percebia as pessoas “rindo” atrás dele e, mais, “hoje mesmo eu abro o Estadão e vem um tal de S. esculhambando o *Cinco Vezes* de modo geral e *Escola* em particular e ninguém me dizendo nada, e eu sabendo pelos jornais o que as pessoas – e o público em geral – acham” (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963).

O diretor se referia a um texto publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, assinado por um colunista de codinome “S.” O artigo se centrava na crítica ao “panfletarismo” e à “demagogia comunista” presentes numa sessão do filme *Cinco Vezes Favela*. Vale destacar a indignação de S. diante da entrega, na sessão, de folhetos do “Congresso de Solidariedade a Cuba – Paz para Cuba” e sua avaliação de *Escola de Samba*, para quem o curta teria sido o pior dos cinco; de narração desconexa e desajustada, sequer possuía sentido de crítica social (S., *O Estado de S. Paulo*, 1963).

Em seu recente livro de memórias, o cineasta comenta o debate e avalia que embora o episódio fosse um filme moderno, não havia como corrigir um erro essencial de roteiro, atribuindo, assim, os equívocos primeiros da obra ao autor do argumento e roteiro, o cepecista Carlos Estevam Martins:

Estava angustiado quando Carlos Estevam me ofereceu um roteiro de sua autoria, em torno de um casal formado por um dirigente de escola de samba e uma líder sindical. Em princípio, não gostei muito do argumento, achava errado estabelecer oposição entre lazer e política, cultura e militância. Mas se pudesse fazer daquilo um veículo para defender as duas coisas, poderia ser interessante. Topei partir de seu roteiro e ajudei Estevam a reescrevê-lo (DIEGUES, 2014, p. 127).

Sabia, então, que partia de um argumento rígido – oposição entre lazer/política e cultura/militância –, mas que talvez pudesse superá-lo no processo e torná-lo um “veículo” de defesa das duas coisas. Todavia, o resultado foi outro: sem agradar a gregos, nem a troianos, a representação do povo em *Escola de Samba*, *Alegria de Viver* é, de fato, esquematizada, uma caricatura da favela.

Somado a isso, a confusão. O curta apresenta a prática sindical como o caminho a ser percorrido pelo trabalhador, trazendo a tipificação da sindicalista como uma personagem à parte, que rejeita a agremiação carnavalesca. Afastada da sociabilidade da favela, a luta de Dalva não ecoa no morro. Por outro lado, a organização da escola de

samba não convence. É um elemento alienante e hierarquizado. Ou seja, ao mesmo tempo associa a participação política a uma atividade infeliz e a organização da escola como elemento alienante. Concomitantemente, há nesse curta um certo elogio à cultura do povo como manifestação humana que proporciona a alegria, a realização da comunidade. A esse respeito, Cardenuto destaca a existência de "um encanto humanista pela atmosfera da favela, o ritmo mambembe dos apitos, das caixinhas de fósforo e dos tamborins" (CARDENUTO, 2008, p.163).

Carlos Diegues era um entusiasta das manifestações originais do povo, tomadas por ele como elementos a serem incorporados no cinema. Não se pode esquecer da centralidade da literatura modernista na sua formação, que o fazia se aproximar da favela folcloricamente, enquanto expressão de identidade popular. Nessa direção, de acordo com Nelson Pereira dos Santos, o *Cinema Novo* representou a "descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura", não por acaso, vê-se a influência da literatura nordestina (Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre outros) e dos estetas paulistas (tais como Oswald e Mário de Andrade), representantes da "vanguarda da descolonização, que deu mais essa coisa de reconhecer a verdadeira face do povo brasileiro" (SANTOS *apud* RIDENTI, 2000, p. 90).

Esta percepção vai de encontro à crítica do argumentista Carlos Estevam sobre “arte do povo”¹⁰², segundo a qual a escola de samba seria a manifestação espontânea das massas, perpetuando a alienação em relação as aporias sociais do mundo capitalista (CARDENUTO, 2008, p. 104).

Esse curta levou Diegues a uma profunda reflexão acerca de sua relação com o CPC e o “sentido de sua função” enquanto artista, como explicita em correspondência à Glauber Rocha, um ano após a exibição de *Escola de Samba*:

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

¹⁰² Ao analisar o confronto entre folclore e cultura popular cepecista, Renato Ortiz aponta a severidade de Carlos Estevam com os folcloristas que, para ele, tinham um conservadorismo intelectual que valorizava como autêntica uma manifestação popular sem caráter político: “valoriza-se a tradição como presença do passado, todo ‘progresso’ implicando um processo de dessacralização da sabedoria popular. Um exemplo típico dessa forma de literatura é o Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre. Concebe-se assim uma pretensa autenticidade das manifestações populares que irá radicalmente se opor a qualquer movimento de transformação da realidade social” (ORTIZ, 2003, p. 71).

destroem e destroem o próprio sentido de sua função. Mário Faustino dizia certas coisas para mim que nunca esquecerei. Com toda a porra-louquice dele (que era a maior centrada num homem só), ele sabia das coisas. Uma vez, falando dessas coisas, ele me disse mais ou menos isso: “num país subdesenvolvido é necessário ser comunista e impossível pertencer ao partido”. É claro que ele se referia ao partido daquela época, sectário, burro, fechado, esquemático, dogmático etc. Mas vale também para certas coisas de hoje. 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 (DIEGUES [Carta], 15 jan. 1963).

Para Carlos Diegues, a cisão se enraizava na concepção de ambos a respeito da função da obra de arte. Com o rompimento, passou a defender com bastante entusiasmo a liberdade artística e o cinema de autor em contrapartida ao projeto do CPC que, no seu entendimento, não permitia aventuras artísticas e tomava a arte como meio de alcançar o socialismo.

Essa oposição permeou o CPC, tendo repercutido nas páginas do jornal *O Metropolitano* entre os meses de setembro e outubro de 1962¹⁰³. Os cepecistas estavam interessados nos objetivos políticos que alcançariam com suas produções de *agitprop*. Para tanto, defendiam a apropriação das formulações industriais, uma espécie de "infiltração no sistema capitalista para demoli-lo por dentro" (MARTINS, 3 out. 1962). Por um "cinema consequente", capaz de transmitir um conteúdo político para as massas, tornava-se viável a utilização do cinema comercial:

Ora, a única maneira de aferir o grau de entendimento, amor e assimilação das grandes massas em relação a determinado filme, é a sua afluência ao cinema, ou seja, o resultado da bilheteria, o que nos leva a concluir que o brutal e reacionário “Ben-Hur” e o imperialista e

¹⁰³ Glauber Rocha publicou um texto de reavaliação do projeto *cinemanovista* chamado *Cinema Novo, Fase Morta (e crítica)*. Após o elogio aos responsáveis pela renovação da cinematografia brasileira (Roberto Pires, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues e Marcos Farias), identificou um limite a ser transposto: em pouco mais de dois anos da existência do movimento muitos cineastas que nada tinham a ver com a proposta do grupo foram nele incluídos. Fazia-se necessário “separar o joio do trigo, separar o autor do artesão, separar o autor diletante do autor empenhado, separar o autor comercial do autor que se opõe a servir às maquinarias industriais dos teóricos que já levaram duas vezes este cinema à falência”. (ROCHA, 26 de set. 1962). Em resposta, Carlos Estevam Martins escreve *Artigo vulgar sobre aristocratas*, onde elogia os filmes renegados por Glauber Rocha, afirmando serem as únicas produções verdadeiramente revolucionárias do *Cinema Novo*, pois conseguiram dialogar com o povo a partir de uma arte realmente engajada, sem obstáculos formais (MARTINS, 3 de out. de 1962).

guerreiro “A ponte do rio Kwai” são filmes socialmente revolucionários, porque tiveram a aprovação das massas que a eles afluíram durante meses e meses, enquanto que o revolucionário “O Couraçado Potemkin”, é um filme socialmente antirrevolucionário porque manteve-se em cartaz penosamente duas semanas (MARTINS, 3 out. 1962).

Pode-se dizer que, para Estevam, a qualidade revolucionária de uma obra estava atrelada ao nível de circulação social. Um filme experimental e moderno seria, por si só, socialmente antirrevolucionário. Era o caso do *Cinema Novo*:

Os rapazes [do Cinema Novo] estão “empenhados” em derrotar essa linguagem chinfrim. Para eles é como se ela fosse mais inimiga que o imperialismo, o latifúndio e a burguesia. Querem criar uma nova linguagem e, por isso mesmo, o que conseguem é ficar falando sozinhos enquanto a plateia solta piadas e prefere se divertir consigo mesma, desinteressada daquela linguagem que, de tão nova e diferente, até parece estrangeira (MARTINS, 3 de out. 1962).

Segundo Carlos Estevam, o militante do CPC deveria abandonar suas aspirações artísticas para se transformar em um professor capaz de transmitir um conteúdo de caráter político. Contudo, ao rememorar essa experiência, admite que havia a falta de espaço para a criação artística propriamente dita e uma postura em alimentar a ilusão da possibilidade de se fazer arte no movimento quando já estava “careca de saber que não ia dar nunca”, pois a tendência, tal como sua luta, era para “baixar o nível” da forma¹⁰⁴ (MARTINS *apud* CARDENUTO, 2008, p. 121).

Em resposta à posição cepecista, Diegues questiona:

O que pode significar, na perspectiva de levar o povo ao poder, uma cultura que se faz compreendida mas não revela sua origem alienada, fruto de séculos e séculos de marginalismo que pesam nas costas deste

¹⁰⁴ Para Estevam Martins: “Quanto mais o sujeito tivesse ambições individuais, como artista, menos condições ele tinha de entrar para o CPC. Veja um exemplo: o Glauber Rocha. Ele não entrou por quê? Porque era o que tinha mais esse ‘fogo sagrado’ das coisas que ele ia fazer. Ele o criador, ele o autor. (...) [Artista] é você se exprimir mesmo, pondo para fora a sua subjetividade, independentemente das condições sociais disso. E nós ali, no CPC, achávamos que era melhor ser professor, vamos dizer assim. Ser professor, usando todos aqueles meios audiovisuais. Portanto, aí estava a dicotomia. A gente queria dar aula e ensinar alguma coisa para o povo. O nosso negócio era transmitir informações, em especial aquelas informações das quais só a classe média dispunha. Então, a gente tinha que ser um canal, para transmitir às classes populares aquelas informações que a classe média adquiria em livros, por exemplo” (MARTINS *apud* BARCELLOS, 1994, p.90).

mesmo povo? Como explicar ao povo que ele é marginal da cultura, como uma das consequências de uma estrutura social injusta? Como explicar se somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, esta sim, fruto do imperialismo, do latifúndio e da burguesia? Como denunciar alguma coisa se nós somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, quase a essência, do objeto de denúncia? (DIEGUES, 3 de out. de 1962).

Para este cineasta a revolução estética da cinematografia nacional deveria ser parte constitutiva da transformação social. A defesa ou incorporação do cinema industrial prestaria um desserviço ao processo revolucionário, já que "acresciam" mais dedos às garras do "monstro". De acordo com Glauber Rocha, o equívoco dos cepecistas consistia em imprimir um "falso selo artístico no cinema comercial e o impor [sic] como verdade aceita sem discussão, antes com louvação, pela crítica que justifica o cinema comercial e dá ao público um falso conceito de cultura". Em nome de uma cinematografia moderna, reivindicava a política do autor. Glauber era taxativo ao afirmar que a estética do autor constituía sua ética e sua *mise-en-scène*, uma política. A política do autor era o meio de se experimentar uma "visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente", no qual o cinema não seria um instrumento, mas uma ontologia (ROCHA, 26 set. 1962).

Os cinemanovistas discordavam das posições tomadas por integrantes do CPC, vinculados ao PCB, pois avaliavam que estes destruíam o próprio sentido de sua função (transformação social). A crítica ao "sectarismo" artístico dos pecebistas militantes do CPC permaneceu nas manifestações de Diegues ao longo das décadas, como se pode perceber no trecho da entrevista concedida à Jalusa Barcellos, em 1994, reproduzido na epígrafe deste item do capítulo. Para os artistas do CPC, "reinava a ideia de grande catedral socialista" onde cada um deles deveria colocar 'seu tijolo anônimo" (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994, p 43).

Para pensar melhor esta questão, vale-se da contribuição de Lukács. A partir da recusa a uma finalidade pragmática à obra, o autor infere que o *realismo* não é "na concreta evolução da arte um estilo entre outros, mas sim a característica fundamental das artes conformadoras em geral, da qual os diversos estilos só podem cobrar suas diferenciações no marco do *realismo*" (LUKÁCS, 1972, p. 239).

O realismo é tomado como um método artístico alicerçado em dois pontos: o recurso à *tipicidade* e ao método *narrativo*. A arte, a seu ver, visa captar a essencialidade da

vida a partir da representação das personagens e da trama e, assim, fornece um quadro de conjunto da vida humana, representando-a em seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. Isso se dá por meio da tipificação, da reprodução de caracteres típicos em circunstâncias típicas, onde, a partir de uma unidade contraditória, convergem-se os traços salientes da unidade dinâmica da vida – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época¹⁰⁵. Nesse sentido, a tipicidade compreende um recurso artístico cuja finalidade é condensar na obra a especificidade de uma determinada realidade objetiva de modo que exprima, a partir de um ser específico, singular, as tendências mais essenciais da espécie em questão. Já a preocupação com a narrativa de acontecimentos humanos, segundo Lukács, deve impregnar todo o mundo em si que constitui a obra, desse modo, os acontecimentos, os cenários, os objetos, devem participar ativamente de uma narrativa dedicada a apreensão do gênero humano. Nas verdadeiras artes, os elementos não têm significação por si só, mas tomam emprestada a significação que lhes são atribuídas dentro da trama, ou seja, as coisas não o são por si só e sim para alguém, a personagem. A partir do ponto de vista das personagens, tudo ganha significação (LUKÁCS, 1968).

O critério referencial de Lukács em suas avaliações artísticas é a figuração dos destinos humanos. Pode-se afirmar que, para ele, a verdadeira arte deve ser radical, no sentido de se dedicar inteiramente à raiz do homem, o próprio homem. A arte tem que se direcionar para o homem, para o processo social que só se manifesta no conjunto dos atos e ações dos indivíduos vivos e atuantes. Por isso é fundamental a “ação” das personagens, suas atitudes diante de determinada trama, pois elas devem revelar traços humanos essenciais. Ao tratar da obra de arte como um *em-si* de forma a constituir-se como autoconsciência da humanidade, vê a possibilidade de uma recomposição da existência humano-social. Nessa direção, o que dá vitalidade mais profunda à obra é sua capacidade de invocar o que há de mais significativo – como positividade ou negatividade – no processo do fazer-se homem (ALBINATI, 2014, p. 263).

¹⁰⁵ Ao estudar o *realismo* por Lukács, Ana Selva Albinati afirma: "A arte realista não se perde na imediatez do real, mas o examina em suas conexões mais significativas e apreende suas possibilidades. A perspectiva do artista se explicita no interior dessas possibilidades, exercitando uma tomada de posição diante delas. Dá-se, portanto, uma interação entre a perspectiva do artista e as perspectivas objetivas que se colocam quando do exame da realidade que não se reduz à apreensão da forma imediata de sua aparição" (ALBINATI, 2014, p. 262).

A arte, por sua vez, atua na conscientização e na disposição para a superação de conflitos, não de forma imediatamente prática, mas por via da comoção sensível. Nessa direção, o episódio *Escola de Samba*, partindo do pressuposto de que a arte deveria ser posta a serviço de um projeto político em curso no Brasil daquele início de década, restringe-se a um tema específico, fazendo-o perder uma significação mais ampla. As personagens são caricaturais e suas ações esquemáticas, de modo que a representação não consegue dar conta da complexidade posta na vida.

Maurice Capovilla considera que, independente de seu valor artístico, as particularidades de sua produção, a sua posição ideológica – assumindo "a responsabilidade do realismo crítico, que nunca toma um lado particular desrelacionado de sua base social" – e, pode-se acrescentar, as expectativas e debates que suscitou, revestem a obra de importância (CAPOVILLA, 1962). Válida também é a assertiva de Diegues que, embalado pelo otimismo do ano de 1962, afirmava que os enganos tornaram *Cinco Vezes Favela* um filme apenas razoável, mas tratou-se de uma "razoabilidade que constrói e cria (...) se torna fecunda e que será sempre lembrada. Uma razoabilidade histórica" (DIEGUES, 20 de fev. de 1962).

Por tudo que foi exposto, pode-se afiançar que os problemas da obra não diminuem em importância histórica, pois ela colocou com vigor ideias em movimento, marcando toda uma geração, alcançando o mérito de ser revalidada neste século XXI a partir da produção de *Cinco Vezes Favela, Agora por Nós Mesmos*.

Capítulo IV - *Ganga Zumba*: prospecção dieguesiana em diálogo com Fanon e Sartre

O segundo filme a ser descortinado é *Ganga Zumba*, primeiro longa-metragem de Carlos Diegues. Intentando apreender seus *nexos internos e externos*, o capítulo foi organizado em três unidades de leitura. Na primeira, são situadas as condições gerais da produção, suas limitações materiais diante de poucos recursos, bem como o seu enredo. Na segunda, analisa-se a particularidade da construção fílmica das relações de escravidão, expostas em sua desumanidade, e da resistência dos cativos que, trabalhada em diálogo com Fanon e Sartre, envereda pelos discursos anticoloniais. Pontua-se, também, a consolidação de uma revisão histórica direcionada à luta pela autonomia nacional. Na terceira e última unidade de leitura, problematiza-se o significado atribuído a Palmares por diferentes personagens. Dentre eles, destaca-se o de Antônio, cuja transformação de consciência e guinada revolucionária o faz representação do *homem novo*, síntese das lutas políticas em voga naquela conjuntura.

4.1 - Enredo e condições materiais de produção fílmica

Realizado pela Copacabana Filmes no ano de 1963, *Ganga Zumba*¹⁰⁶ foi escrito e dirigido por Carlos Diegues com a colaboração no roteiro de Leopoldo Serran e Rubem Rocha Filho. Este filme foi baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos – que também trabalhou na adaptação cinematográfica –, mais especificamente a primeira parte, aquela em que o ponto nevrálgico é o esforço para a fuga e, assim, para a liberdade.

O filme é ambientado no Nordeste brasileiro no século XVII e conta a história de uma fuga de escravos para o Quilombo dos Palmares – uma comunidade de negros fugidos da escravidão, na Serra da Barriga, então Capitania de Pernambuco, região hoje pertencente ao município de União dos Palmares, no estado de Alagoas. A personagem principal é

¹⁰⁶ O longa-metragem marca a estreia de Carlos Diegues com um filme histórico impregnado de atualidade política. Participou de festivais como o de Pesaro (1963), o de Cannes (1964), o de San Sebastian e o de Huelva, ambos na Espanha (1965), e o Festival de Inverno de Porto Alegre (2008), tendo recebido o prêmio Caravela de Prata (16ª Semana Internacional de Cinema Religioso e de Valores Humanos – Instituto de Cultura Hispânica, 1969).

Antão. Nascido na senzala, toma contato com a história de sua origem após sua mãe ter sido morta, açoitada no tronco. Antes de ser assassinada, já prevendo a tragédia, ela chama o escravo Aroroba e lhe conta que Antão é neto do rei de Palmares, tendo o concebido no navio. Como prova ela lhe entrega um colar representativo dos Gangas¹⁰⁷. Aroroba compartilha a história com outros escravos e, a partir daí, Antão passa a ser visto como príncipe herdeiro do trono de Palmares¹⁰⁸, principalmente para Aroroba e Salustiano.

Para Diegues, todo primeiro trabalho de um cineasta é uma homenagem ao cineclube frequentado por ele. Com a película pronta, o próprio diretor notou diversas citações artísticas: *mise-en-scène*, documentário no início da fita, meio neorrealismo italiano e uma composição nos quadros e tempos de montagem inspirados em Eisenstein, formas de manifestações artísticas pelas quais ele nutria paixão naquele momento (DIEGUES, 1984, p. 28).

No início do processo de produção, manifestou a intenção de fazer uma obra para “dar dinheiro, para o grande público”, que fosse “estouro” para as “grandes massas”, para acabar com “esse negócio de filme para amigo”. Esperava, também, superar as limitações,

¹⁰⁷ Ganga é uma etnia africana. Essa palavra significa "poder" ou "sacerdote" em algumas sociedades da África Central. *Ganga Zumba*, é um título honorífico do sucessor do rei, pode ser traduzido apenas por "senhor de todas as terras" (DIEGUES, 1963, s.p.).

¹⁰⁸ O filme traz como ponto de partida a questão da violência. Em meio a chibatadas e ao trabalho árduo no canavial, os escravos elaboram planos de fuga. O negro Aroroba envia dois escravos a Palmares para arquitetar a fuga de Antão com maior segurança. Fica combinado que quando uma ave, a Acauã, piasse no mato três vezes, estaria dado o sinal para a fuga de Antão. Mas a fuga dos dois escravos é descoberta pelo fazendeiro que manda Tolentino da Rosa, o capitão-do-mato, à caça de ambos. Nesse momento, chegam à fazenda o Sr. e a Sra. de Piancó. Junto da senhora, vem a mucama Dandara, despertando, de imediato, a atenção de Antão. O capitão-do-mato retorna trazendo uma orelha de um dos escravos, causando certo temor nos insurgentes. Ainda assim, Aroroba se convence de que o outro escravo teria alcançado Palmares. Chega do quilombo um guia com a missão de levar Antão a Palmares. Antes de partir, Antão e Cipriana (uma escrava com quem Antão mantém uma relação amorosa) matam o feitor e arrancam-lhe o coração, obrigando-os a partir junto com a escrava. O grupo foge durante a noite e é perseguido pelos homens de Tolentino da Rosa. O guia-guerreiro relata ao grupo a deterioração do estado de saúde de Zambi, o que evidencia a importância de Antão para Palmares. Durante o percurso, encontram o casal Piancó e a mucama Dandara. Os escravos ficam escondidos na mata para não serem vistos. Dandara deixa cair seu leque e Cipriana, hipnotizada pelo objeto, arrasta-se para pegá-lo. Dandara olha para trás, percebe que não estão sozinhos e denuncia os escravos para seus donos. Há um enfrentamento, os senhores são mortos enquanto alguns de seus escravos fogem. Quando o guerreiro está prestes a matar Dandara, Antão o impede argumentando que deveriam levá-la com eles para ensiná-la a defender "o que é seu". Diante da paixão de Antão por Dandara, Cipriana se desprende do grupo e encontra Diogo, um escravo fugido que vive solitariamente na mata e que, tal como Cipriana, não se enquadra a Palmares. Durante a travessia de um rio, Aroroba é ferido pelos homens do capitão-do-mato. A cada momento os brancos chegam mais perto e Antão decide enfrentá-los. Antão, Aroroba, o guerreiro e Dandara armam uma emboscada, matam alguns brancos, perdem Aroroba, mas são capturados. Sob o domínio dos brancos, são salvos no último instante pelos guerreiros de Palmares e, assim, conseguem dar cabo de seus perseguidores e chegar ao seu destino, o quilombo dos Palmares.

"fases, em que até o terceiro ou quarto filme eu esteja levando tabacadas". Esses excertos evidenciam a preocupação com sua inserção no mercado cinematográfico e com a superação das críticas sofridas por conta do curta *Escola de Samba* (DIEGUES, [Carta] 2 jan. 1963).

Conforme Diegues, ainda que em condições materiais adversas, os jovens diretores do *Cinema Novo* estavam "fazendo do mercado um fator cultural, enfrentando o mercado cinematográfico". Para tanto, em *Ganga Zumba*, a equipe trabalhou no sistema cooperativo, eram todos sócios do filme, inclusive os atores, que "recebiam só a metade do salário, porque a outra metade também era sistema cooperativo" (DIEGUES, 1984, pp. 23-4).

As condições de produção eram precárias, a realidade material da indústria cinematográfica brasileira se impôs e por vezes a conclusão do filme se viu ameaçada. Diegues trabalhou praticamente sem recursos, fato observável na obra, por exemplo, na falta de iluminação, uma restrição enfrentada com muitas tomadas exteriores para usar a luz do sol. Inclusive em algumas sequências, como as noites na floresta, quase não se vê o que acontece. De acordo com o cineasta, tentaram "fazer uma fotografia que tivesse esse clima, mas foi um pouco demais, ou melhor, um pouco de recursos de menos" (DIEGUES, 1984, p. 30).

Somada à escassez de recursos, tem-se a propositura estética de rompimento com o artificialismo industrial. A este respeito, destaca-se o trabalho de Fernando Duarte¹⁰⁹, considerado uma referência da luz tropical e que na época estava iniciando seu trabalho. Sua contribuição é considerável na fotografia cinematográfica moderna – que busca não a produção de uma luz artificial, submetida ao relato, ao drama, tal como na fotografia clássica, mas na reprodução de uma luz do mundo, no sentido documental. Embebidos da experiência do cinema moderno europeu, tinham como proposta uma apresentação sem grandes mediações técnicas da realidade bruta (MENDES, 2010).

¹⁰⁹ Fernando Duarte foi um dos principais diretores de fotografia do *Cinema Novo*. Trabalhou nos três primeiros filmes de Diegues: *Escola de Samba*, *Alegria de Viver*, *Ganga Zumba* e *A Grande Cidade*. A partir das particularidades da luz que incide sobre o território brasileiro – marcada pela intensa oposição entre luz e objeto, uma característica própria do hemisfério sul – o referido diretor buscou captar a dinâmica dos gestos e enfatizar a presença da natureza sobre os dramas. Essa luz trazia grande liberdade à câmera, já que a iluminação natural permitia o movimento sem a constante reorganização de rebatedores, refletores e tripés: "a opção por fotometrar pelas áreas de sombra permitia o bom delineamento das figuras e o estouro das áreas claras. O resultado é uma luz contrastada que muito se aproxima da composição da xilogravura" (MENDES, 2010, p. 22).



Figura 38 - Carlos Diegues durante as filmagens de *Ganga Zumba*
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).

Crentes na arte como veículo de transformação social, os seus trabalhadores viveram uma verdadeira "aventura" na produção do filme. A esse respeito, Diegues relata que, de início, teve como sócia a Tabajara Filmes¹¹⁰ – ofertando a infraestrutura, a exemplo de equipamentos, filmes e laboratório. Em carta a Glauber Rocha, tece, inclusive, elogios à produtora: “A Tabajara tem sido uma mãe pra mim, me dando tudo, facilitando as coisas. Se não fosse ela eu acho que estaria no mesmo ponto que estava quando V. [você] deixou o Rio” (DIEGUES [Carta] 15 jan. 1963).

Mas, em menos de seis meses, a posição já se modificara: “Tanta confusão! A Tabajara me deu mesmo o prego e fiquei eu jogado em Campos sem dinheiro, sem nada. Me aguentei firme até o necessário para acabar as filmagens de lá” (DIEGUES [Carta] 8 jul. 1963).

¹¹⁰ A Tabajara Filmes era uma empresa independente, localizada no bairro da Cinelândia e cujos donos eram comunistas. Foi criada em 1955, com a finalidade de distribuir filmes, em especial os de esquerda, nos circuitos comerciais e alternativos. Por conta de suas atividades políticas ela chegou a ser invadida por militares, nos primeiros anos da ditadura (CARDENUTO, 2008, p.88).



Figura 39 - Fotografia das filmagens de *Ganga Zumba*
(Fonte: Arquivo Particular de Carlos Diegues).

Em decorrência de problemas de ordem financeira, as filmagens foram interrompidas por dois meses. Nessa ocasião, é socorrido por quem chamava de “tio Zé Luis” – José Luiz de Magalhães Lins, diretor do Banco Nacional de Minas, segundo o diretor, sempre disposto a financiar filme nacional em condições bastante razoáveis, a exemplo de *Deus e o Diabo*, *Vidas Secas* e *Os Fuzis*. Após essa situação, também Jarbas Barbosa entrou no financiamento: “dentro de um novo esquema em que a Tabajara cai fora por absoluta impossibilidade de aguentar a parada” (DIEGUES, 1984, p. 25).

Apesar dos constantes contratempos, procurava se manter firme:

Mas tudo isso sempre me incentivou. Às vezes, secretamente, sem ninguém da equipe por perto (na frente deles eu bancava o fodão), eu sentia medo, insegurança. Dava vontade de deixar tudo, voltar à poesia que de produção só tem lápis e papel. Depois vinha a gana, o compromisso, a responsabilidade, e uma puta vontade de fazer bem o negócio. Não sei se *Ganga* vai ficar bom. Sinceramente não sei. Mas eu estou fazendo tudo, TUDO, tudo que posso para que não seja um filme que decepcione tanta gente bacana que ficou sempre comigo, os atores, a equipe, o Fernando (ele é do caralho pra trabalhar, sabe?) que deu tudo numa fotografia tão bonita, o Regis, o Luiz Fernando, que nem dormia durante dias, essa gente toda. E depois, por mim mesmo, que preciso muito desse filme. Estou assim com cara de marido no sétimo mês: a satisfação de saber que o filho nasce breve e a incerteza: homem ou mulher, feio ou bonito, direito ou aleijado, sei lá! (DIEGUES [Carta] 8 jul. 1963).

E, diante dessas circunstâncias, em tom de resignação, desabafa: “Mas tem que ser assim né?”, referindo-se ao cenário limitador da produção do filme.

Essa não era uma condição apenas de *Ganga Zumba*, mas do cinema brasileiro de modo geral. Verifica-se nesta carta e em outras, mais adiante, vestígios dessa limitação, a exemplo do relato do diretor de que a película foi produzida na base do heroísmo e que cinema era coisa de “escoteiro”, pois feito por jovens, sem dinheiro e com um grande espírito de equipe. Narra que, muitas vezes ele entrava com Antonio Pitanga num armazém, comprava um pedaço de queijo e o ator roubava a goiabada, “tudo era nesse espírito, de saber que a gente estava começando alguma coisa. Esse clima passou para o filme, um clima ideológico” (DIEGUES [Carta] 31mar. 1963).

Ao final das etapas de montagem e dublagem, o cineasta demonstrou estar satisfeito com o resultado. O filme, segundo ele, tinha um “certo ritmo interno que precisava ter” e uma fotografia que lhe parecia “bem inédita” no cinema brasileiro, “um troço duro (V [você] precisa ver as noturnas do homem! [Fernando Duarte])” (DIEGUES [Carta] 30 jul. 1963).

Algumas semanas depois, Diegues, em crítica a concorrência desigual entre o potencial da indústria nacional frente à estrangeira, sobretudo a estadunidense, conclui ser necessária “muita batalha” por leis de proteção ao cinema, pois a situação estava insustentável. Naquele momento, no qual a luta cultural estava “vendida (na sua primeira etapa)”, precisavam “assegurar a possibilidade industrial de nosso cineminha. Os filmes estão custando cada vez mais caros e as rendas permanecem no mesmo nível de algum tempo atrás” (DIEGUES [Carta] 21 ago. 1963). Situação precária do cinema nacional, como mencionada, vivenciada e denunciada pelo cineasta nos anos de 1960.

Contudo, a forma do filme, que buscava uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exteriorizar uma visão crítica da realidade, manifestou-se na “estética da fome”, posteriormente elaborada em forma de manifesto, na qual a “escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas” (XAVIER, 2001, p. 63).

As especificadas condições materiais de produção e conjuntura econômica e política estão engendradas na obra fílmica. Assim, diante da questão econômica – a carência de

estrutura industrial cinematográfica e a dominação do mercado por produções hollywoodianas –, delineou-se a preocupação política de se utilizar dessa forma artística para disseminar uma visão acerca da *situação colonial*, não só na economia, mas também na cultura. Na próxima unidade de leitura reside a análise do filme *Ganga Zumba*, a partir de algumas categorias trabalhadas.

4.2 - Maniqueísmo e violência revolucionária

Na apresentação de *Ganga Zumba* surge a sequência de sete imagens. São pinturas e gravuras que ilustram o cotidiano escravocrata do passado colonial brasileiro. Dentre elas, merecem destaque a pintura de Jean-Baptiste Debret, *Mercado da Rua do Valongo*, representando um mercado de magros escravos em exposição, um mercador e um comprador; a obra *Feitor Castigando Escravos*, exibindo em primeiro plano um feitor chicoteando um escravo amarrado no chão e, ao fundo, mais um negro sendo castigado por outro escravo (comandado pelo feitor); por fim, a obra de Rugendas, *Capitão do Mato*, retratando um escravo capturado amarrado e preso ao cavalo de um capitão do mato, também negro.





Figuras de 40 até 46

Enquanto o espectador toma contato com o universo de violência e exploração aos quais os escravos estavam submetidos no Brasil-Colônia, ouve-se a seguinte narração em *off*:

Durante a colonização do Brasil alguns negros trazidos da África como escravos, não suportando o cativeiro, fugiram para o mato e para as montanhas distantes onde fundavam grandes aldeias negras chamadas Quilombos. Destes, o mais famoso foi o de Palmares, que sobreviveu por quase um século. Por volta de 1640, governava Palmares o rei banto de nome Zambi, que o transformara num símbolo de paz, liberdade.

Em tom documental, essas imagens mostram a escravidão em sua desumanidade e são sobrepostas pela justificada resistência dos quilombos, um símbolo de paz e liberdade. Em seguida, uma sequência que reafirma a violência: é noite e na fazenda avista-se uma escrava nua, já sem vida e amarrada ao tronco. Em suas costas as marcas do flagelo e a sua volta outros cativos. Estes não parecem temer os olhares vigilantes dos brancos que os observam em frente da casa-grande: dançam e cantam num ritual de homenagem e despedida. Dentre eles está Antão, seu filho.

É notório que a montagem da sequência inicial suplanta a fábula ao pôr em paralelo gravuras do período colonial com escravos em cerimônia fúnebre. Há um contraste entre a idealização do escravo das pinturas e àquele captado pela lente de Fernando Duarte, realçada num tipo de performance criada a partir de livres movimentos da câmera que se aproxima de seus corpos e, com reduzida iluminação, salienta suas fisionomias.

Amanhece e a representação da violência tem mais um capítulo que se dá no trabalho duro do canavial, onde os escravos, entre as chibatadas e humilhações do feitor, conversam sobre as últimas palavras da mãe de Antão. São surpreendidos por um cativo gritando de dor por ser chicoteado e que tem, ainda, sua humanidade negada quando é chamado de "desgraçado", "peste", "negro sujo" e "sem mãe". Aroroba revela que antes dela ir para o poste, já prevendo sua morte, o chamou e falou que Antônio (Antão) era neto de Zambi e como prova lhe entregou o colar de Ganga (título nobre), a pulseira de Oxumaré – orixá negro, divindade protetora de Palmares representada por uma cobra que come seu próprio rabo e pelas cores vermelha e branca. Antão deixava de ser um escravo qualquer para se tornar fonte de esperança, como futuro príncipe libertador dos escravos.



Figura 47 - Quadro do filme *Ganga Zumba*: escravo fugindo para Palmares (Fonte: Cinemateca Brasileira).

Na sequência temos a fuga de um escravo, incumbido pelos demais a encontrar o quilombo e a articular a ida do príncipe a Palmares. Na construção fílmica deste trecho, percebe-se a cooperação entre diretor e fotógrafo, na medida em que a expressividade da luz se autonomiza. Os movimentos do escravo, em "simbiose com a claridade ofuscante do canavial, formam figuras abstratas cujo constante movimento é acentuado pelo tambor que marca o jazz da trilha sonora de Moacir Santos" (MENDES, 2010 p. 27).

A produção fílmica apresenta um mundo cindido. O antagonismo entre senhores e escravos dá vazão a uma realidade de profunda exploração e desumanidade. É importante pontuar que a colônia é um construto do mercantilismo europeu, um episódio do mundo moderno, de expansão da dominação da civilização europeia por toda parte. Nessa direção, *Ganga Zumba* é um *reflexo* de uma realidade em que o Brasil se põe subsidiariamente diante de interesses da economia internacional. Enquanto releitura de um acontecimento passado, identifica-se com ele pela condição de subordinação econômica – parte constitutiva do sentido do desenvolvimento histórico brasileiro –, pela vivência da exploração e opressão e pelo desejo e luta pela liberdade.

A reprodução da casa-grande e da brutalidade engendrada na instituição da escravidão diante dos interesses mercantis é uma analogia para mostrar a permanência da

subordinação de um povo constituído para prover açúcar, tabaco, ouro, algodão, café, enfim, tão somente para atender ao comércio europeu. Se todo povo tem na sua evolução um sentido, pode-se dizer que foi com o objetivo voltado aos interesses de outros povos que se organizou a sociedade e a economia brasileiras (PRADO JR., 2011, pp. 13-32).



Figura 48 - Fotografia do filme *Ganga Zumba*
(Fonte: Setor de fotografia - Cinemateca Brasileira).

É válido lembrar que o filme foi realizado na esteira do processo de descolonização da África, que produziu um pensamento radical em relação ao domínio imperialista e ao neocolonialismo. Diegues estava atento a esse processo e a literatura por ele produzida e *Ganga Zumba* expressa a apropriação desse pensamento para a realidade brasileira.

A leitura de Frantz Fanon, assim como a do filósofo francês Jean-Paul Sartre, era recorrente entre artistas e intelectuais de esquerda do período e, para Carlos Diegues em particular, que os via como referência para as transformações sociais pretendidas. No esteio da resistência às atrocidades cometidas pelos certames internacionais, o padre dominicano Thomas Cardonnel incentivou a leitura dos padres-operários franceses e os comunistas mais modernos introduziram esses jovens a Gramsci, Lukács, Togliatti, Fanon e o Sartre de *Furacão Sobre Cuba*¹¹¹ (DIEGUES, 2014, p. 93).

¹¹¹ István Mészáros se debruçou sobre a trajetória intelectual do filósofo francês Jean-Paul Sartre observando a relação entre os eventos históricos com suas transformações sociais e as continuidades e rupturas no interior de sua obra. Em subtítulo chamado *Busca da Dialética da História: 1957-1963* – período que compreende a escrita do livro *Furacão Sobre Cuba* – afirma: "É a época da guerra argelina, e ele se desenvolve

O mundo do pós-guerra polarizou-se rapidamente em dois eixos. No primeiro, a contraposição se deu em torno da descolonização e do racismo, opondo o Norte ao Sul. No segundo, entre os intelectuais defensores da ordem burguesa liberal e aqueles que se faziam porta-vozes dos interesses operários e camponeses, a partir do marxismo, do anarquismo e também do socialismo cristão do qual deriva a teologia da libertação. Dito de outro modo, o primeiro eixo é marcado pelas raças e pela descolonização; o segundo, pela luta de classes e pelo anti-imperialismo (GUIMARÃES, 2008).

Sartre e Fanon representavam a fusão do anti-imperialismo, do antirracismo, da descolonização e da luta de classes. O pensamento produzido no Iseb bebeu dessa fonte, como bem observou Renato Ortiz, para quem os escritos de ambos estruturaram-se a partir dos mesmos conceitos fundantes: *situação colonial* e *alienação*. Não por acaso foi nesse mesmo Iseb, em Botafogo, que Jean-Paul Sartre deu sua palestra quando veio para o Brasil (ORTIZ, 2003 pp. 45-67).

Para Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (2008), o Brasil se familiarizou com as ideias de Fanon um pouco antes de sua morte, ocorrida durante a estadia de Sartre e sua companheira Simone de Beauvoir no Brasil, entre agosto e setembro de 1960. Os dois também vieram ao Rio de Janeiro para promover a solidariedade internacional necessária para sustentar a Revolução Cubana e a guerra de libertação da Argélia. Em decorrência dessa militância, Sartre respondeu a um processo criminal em Paris, juntamente com outros 121 intelectuais que assumiram a cooperação com a Frente Nacional de Libertação da Argélia.

Diegues lembra o fato de correrem atrás de Sartre como se corre atrás de um astro *pop* e de ter acompanhado a famosa palestra por um vão de janela que dava acesso ao salão superlotado, mesmo não ouvindo o que se dizia, teve a oportunidade de ver "a lenda em carne e osso" (DIEGUES, 2014, p. 89).

É possível identificar na obra a interlocução com o pensamento do autor de *Os Condenados da Terra* (1961) – testemunha ocular da colonização francesa na Argélia e do embargo econômico nos países caribenhos –, para quem a gênese da violência da

inteiramente, como indivíduo, na luta contra o perigo do fascismo, contra a tortura, a OEA, e tudo o mais. Analogicamente, a vitória da revolução cubana é festejada por ele com grande entusiasmo e continua a defendê-la contra toda a espécie de ataque. Porém, é antes um solitário defendendo causas valiosas do que um membro ou associado de algum movimento político" (MÉSZÁROS, 1991, p.97).

resistência é a violência do colonizador. Fanon entrou na cena cultural e intelectual numa época em que o marxismo e o existencialismo disputavam o proscênio cultural e político brasileiro (GUIMARÃES, 2008, pp. 99-114).

Ganga Zumba e Fanon apresentam em suas percepções sobre a realidade uma tônica maniqueísta, mas enquanto a obra fílmica a reproduz a partir da relação de classes, a saber, o senhor e os escravos, o médico militante via um mundo "cindido em dois seres de espécies diferentes", os colonizados e os colonizadores. Tratava-se de um mundo, guardadas as devidas proporções, nominadamente "maniqueísta, cuja lógica desumaniza o colonizado, [e] a necessidade da descolonização se põe" (FANON, 1968, pp. 27-38).

Convergem, também, no método para superar essas contradições: a violência. Essa violência fanoniana, apropriada na referida obra de Diegues, seria utilizada como meio para alcançar a descolonização e a liberdade. Na concepção do pensador martinicano, só a descolonização poderia unificar o mundo "exaltando-lhe por uma decisão radical a heterogeneidade, conglobando-o à base da nação, às vezes da raça" e essa unificação faria com que os últimos (colonizadores) fossem os primeiros e isso só poderia ocorrer em "consequência de um combate decisivo e mortal entre dois protagonistas" (FANON, 1968, pp. 27-38).

Contudo, requer destacar que a crítica anticolonial de Frantz Fanon não pode ser reduzida ao binômio "homem branco" *versus* "homem negro", a exemplo do clássico *Pele Negra, Máscaras Brancas*, obra em que o autor desnuda o complexo de inferioridade que acomete o colonizado. Já na introdução assinala que é preciso libertar o homem de cor de si mesmo, ou seja, é evidente que o ser oprimido também corre o risco de ser seu próprio algoz. Assim, ao se aprofundar sobre o tema, ele desvela o caráter complexo da colonização, uma vez que ela se manifesta em diferentes aspectos: políticos, ideológicos, econômicos, culturais e mentalmente. O apelo de Fanon à violência não deve ser visto a partir de uma bestialidade grotesca, impensada ou naturalizada, mas sim dentro de uma conjuntura de luta anticolonial, de tal sorte que somente ao longo do conflito é possível estabelecer as diretrizes e estratégias para recorrer a esta fúria com o intuito da emancipação.

Sartre e Fanon tornaram-se ícones do pensamento anticolonial ao elaborarem críticas radicais sobre a violenta desumanização que afligia o colonizado africano. Para

Sartre, mais do que jogar luzes sobre a realidade das colônias e descrever essa situação histórica, a contribuição de Fanon teria sido a condução dos povos subjugados ao caminho da revolução. Convergem quanto à utilidade da violência no processo revolucionário de libertação colonial – ambos defenderam a ideia de que a descolonização seria um encontro de forças antagônicas, sendo a força o único recurso do colonizado –, mas têm acepções distintas deste conceito. Enquanto Sartre se apoiava nos escritos de Marx para elaborar sua teoria revolucionária (especialmente no *Manifesto do Partido Comunista*), Fanon se apropriava, também, dos ensinamentos do sindicalista francês Georges Sorel (autor de *Reflexões Sobre a Violência*) (ARANTES, 2011).

Visibiliza-se em *Ganga Zumba* a violência engendrada nas relações entre as personagens: escravos no tronco ensanguentados pelos castigos físicos, humilhações verbais que exteriorizam uma visão de mundo racista, a prática do trabalho escravo e a impossibilidade do exercício da liberdade, bem como da vivência do amor. Para a violência que parte da casa-grande tem-se a necessária e justificada ação correspondente da senzala, caminho de resistência. Assim, a obra expõe uma problemática social a partir da luta de classes dentro do episódio da colonização que, de tão opressiva, apenas deixava como opção a resistência através da violência e da fuga.



Figura 49 - Quadro do filme *Ganga Zumba*: Salustiano (Cartola) é castigado por ter ajudado na fuga de Antão

Corroborando a análise fílmica, o fotógrafo Fernando Duarte, em entrevista à Cinemateca Brasileira, explica que a criação da luz em *Ganga Zumba* se deu também em função dos debates estéticos do momento (construção do cinema moderno), assim como à particularidade de se filmar o negro (cuja pele absorve mais luz em contraposição às roupas brancas que refletem mais luz). A finalidade dessa criação era mostrar como "aquela natureza era inóspita, a violência, a crueldade da escravatura, a miséria da senzala, tudo se misturando com a luz dos trópicos" (DUARTE *apud* MENDES, 2010, p. 53).

A aproximação da obra com a escravidão se faz a partir de mediações calcadas na adoção de pressupostos conceituais e não de uma transposição mecânica de seu julgamento do mundo como se o olho do artista fosse virgem. Trata-se de uma intervenção decisiva sobre a luz brasileira¹¹², pois com a obra houve um rompimento radical com a forma edulcorada como a escravidão fora tratada no cinema brasileiro, em especial àquela feita pela Vera Cruz. Essa clivagem se fez pautada no trabalho com um tipo de iluminação que explicitava a opressão social e o sufocamento das expectativas emancipatórias (MENDES, 2010, pp. 28-30).

Evidencia-se a violência como caminho de luta encontrado pelos cativos em sequência na qual Dandara, descrente, fala que o grupo de escravos fugidos nunca chegaria a Palmares, pois os brancos não permitiriam. Em resposta, Antão infere: "Palmares vai descer. Vai tá pelo mundo todo. Vamos ter que lutar como bicho pra não ser bicho. Ninguém fica mais escondido na cela esperando pra morrer", de tal sorte que para se safar da tirania empregada pelos senhores teriam que lutar ferozmente.

Reforçando a análise fílmica a respeito da *violência revolucionária*, verifica-se que em carta a Glauber Rocha, Diegues utiliza, repetidamente, o termo SANGUE (grifado por vezes em letras garrafais). Sua intenção era clara: *Ganga Zumba* não se prenderia aos planos, mas sim ao que aconteceria com as "pessoas dentro dele". O filme deveria ser "corrido, saltado, com briga (mas briga 'brechtiana') e amor (mas amor 'bachiano')", com muita ação e repleto de obstáculos na fuga dos escravos. Que tirasse o espectador de uma

¹¹² Quatro filmes apresentam essa transformação estética na maneira de se captar a luz tropical: *Os Fuzis*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* e *Ganga Zumba*. Realizados em 1963, apresentam formas narrativas criativas e, dentro dessas renovações da linguagem cinematográfica – cada uma à sua maneira –, a fotografia contribui para intensificar o impacto da obra (MENDES, 2010 p. 22).

situação confortável, para tanto, ele deveria tomar contato com a violência, enxergar a realidade a partir da lente de Diegues:

O que a gente precisa não é saber se o cinema de autor é isso ou aquilo, se os planos devem ser curtos ou longos, se cinema é montagem ou não é. Eu discordo de muita coisa (V. [você] sabe), mas acho que o que a gente precisa é isto que está na sua carta: peito, gritaria, coragem, disposição, SANGUE. O tom do cinema brasileiro (talvez de qualquer cinema do mundo) é o SANGUE. Foi o SANGUE que fez Graciliano e Goeldi geniais; foi o SANGUE que realizou seu Faulkner; foi o SANGUE que fez Pessoa, Jorge, Mário de Andrade, os grandes poetas. O cinema brasileiro vai ser maduro, vai ser importante, no dia do SANGUE. (...) Com relação a *Ganga Zumba*: Preciso fazer um filme Sangue. Um filme que não se prenda aos planos (...). Um filme que só se prenda ao que está acontecendo às pessoas dentro dele. Um filme de proximidade, em que a câmera bata no nariz dos personagens e tire seus intestinos, seu estômago, suas tripas para fora, para o espectador vê-los por dentro (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963).

Ganga Zumba, a seu ver, conseguiu alcançar este objetivo: um filme "sem frescura", onde as coisas acontecem com "violência dentro e fora das pessoas, encontros e desencontros amorosos, encontros e desencontros ideológicos, todos esses dramas humanos entrecortados pela liberdade." (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963).

A situação política que germinou a obra de arte impulsionou a reflexão sobre o lugar dos negros na sociedade brasileira. Adotando o ponto de vista do escravo, desafiou ideias correntes sobre a passividade e submissão destes à escravidão – visão estendida aos trabalhadores de modo geral –, a exemplo da comemoração da libertação ser no dia 13 de maio (data da Lei Áurea) (COSTA, 1996, pp.112-3).

Carlos Diegues se fez um militante da cultura popular, um intelectual *nacional-popular*, numa perspectiva de ação política, derivativo imediato da questão dos intelectuais e da organização da cultura. Nessa noção do *vir-a-ser* foram desenvolvidos conceitos, como o de *cultura alienada*, *colonialismo*, *autenticidade cultural*, todos produzidos pela *intelligentsia* do Iseb, adotados pelos artistas daquele período. Verifica-se que parte dessa teoria penetrou tanto nas forças de esquerda marxista, quanto no pensamento social católico. Esse instrumento teórico, até então exclusivo de alguns intelectuais da cultura brasileira, distribuiu-se socialmente e, gradativamente, foi integrado nas produções culturais: “a teoria isebiana ultrapassa o terreno da chamada cultura popular, ela se insinua

em duas áreas que são palco permanente de debate sobre a cultura brasileira: o teatro e o cinema” (ORTIZ, 2003, p. 48).

Nessa direção, *Ganga Zumba*, expressão do *nacional-popular*, é parte constitutiva de uma revisão da história brasileira. Uma revisão propositiva que apontava para um futuro de autonomia nacional.

A partir de diferentes relatos e construções imagéticas, o espectador é transportado para o universo de caráter místico e libertário deste quilombo, sem revelá-lo aos olhos deste público. Ainda que levado ao descrédito de Cipriana, de Dandara e até de Antão, é o destino consagrador de quem resiste e luta¹¹³. É o horizonte das personagens principais, o sonho que alimenta suas almas em meio à dura realidade da escravidão.

A liberdade plasmada na obra está umbilicalmente ligada à resistência dos quilombos, cuja representação fílmica indica a luta por uma nova sociabilidade a partir da qual poderiam viver sua cultura. Trata-se da expectativa de autonomia de um povo (econômica, política e cultural), encarnando a possibilidade de produzir e reproduzir genuinamente sua cultura em uma Nova África. Em diferentes momentos as personagens reafirmam que Palmares é o lugar deles, onde poderiam viver livremente os costumes de seus ancestrais (também uma forma de resistência à colonização) e não aqueles impostos pelos senhores.

Em franco diálogo com as determinidades histórico-sociais de seu tempo, *Ganga Zumba* confere a Palmares um caráter utópico. Trata-se de um novo Brasil, livre da condição colonial, por isso, autônomo e soberano. O discurso contido nessa construção fílmica deve ser observado no bojo do movimento dos debates nacionalistas na década de 1960, que produziu uma terminologia própria. *Lato sensu*, ser *nacionalista* significava estar ao lado da soberania nacional – a exemplo da campanha “o petróleo é nosso” – e, em contrapartida, ser *entreguista* era estar ao lado dos interesses do imperialismo americano¹¹⁴.

¹¹³ Requer assinalar que, desde o surgimento, Palmares passou por processos de ressignificações da memória. Se, de um lado, não deve ser tomado enquanto um exemplo isolado de resistência, por outro, não se pode negar o fato de que, notadamente, no que diz respeito à luta contra a instituição escravocrata, o Quilombo de Palmares chama a atenção por ser uma ação pioneira e pelo seu grande número de habitantes, além da forma de organização econômico-social.

¹¹⁴ A título de exemplo, tem-se o texto de Sylvio Monteiro, *Como Atua o Imperialismo Ianque?*, que desnuda o *modus operandi* da expansão norte-americana, essa, movida pelo lucro e promovida pela bala, como bem experimentou o povo guatemalteco: “O pequeno e heroico povo da Guatemala, quando se propôs a fazer a reforma agrária e a reduzir os imensos privilégios da *United Fruit*, não estava lutando contra aquilo que no Brasil os grupos comprometidos com os interesses estrangeiros chamam de ‘livre empresa’, mas com o próprio

As elaborações artísticas e discursos políticos nacionalistas¹¹⁵ passavam, necessariamente, pela reflexão acerca do imperialismo, sobretudo o estadunidense. Na obra fílmica em questão, objetiva-se o livramento das amarras imperialistas na representação dos escravos.

Essa terminologia corrente foi empregada nos circuitos abrangidos pelo CPC da UNE, pelos debates da Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT) e nos Cadernos do Povo Brasileiro (CPB), veiculados pelo Iseb.

É importante considerar que, se as sociedades são heterogêneas, assimétricas e divididas em classes, permeadas por contradições, não é razoável buscar modelos edênicos, pureza e homogeneidade no passado. Aceitar conceitos dominantes significa aceitar os seus preconceitos. A idealização de Palmares, feita por personagens como Salustiano e Aroroba, predominante entre aqueles escravos, embora não seja a única retratada no filme, indica uma suposta homogeneidade¹¹⁶ que minimiza os conflitos no interior da comunidade rebelde. Isto porque a opressão a qual a obra se volta é a imperialista, contra a qual se trava uma luta em prol da autonomia de um grupo. Como visto, Diegues estava *atenado* ao debate da época e procurava responder, dentro do seu campo de atuação, aos dilemas do seu tempo.

governo americano, pois a *Frutera* não passa de uma poderosa feitoria econômica de sucção dos recursos do pequeno povo guatemalteco. Não tardou que aquele governo lançasse sobre a Guatemala seus bandos armados, com esse ato inaugurou-se uma nova modalidade da política externa dos Estados Unidos" (MONTEIRO, 1963, p. 56).

¹¹⁵ Carlos Guilherme Mota avalia que os anos 50 – matizado entre o retorno de Vargas ao poder até a renúncia de Jânio Quadros – caracterizam-se pela montagem ou reforço de tendências ideológicas nacionalistas que vinham se constituindo em conjunto com o desenvolvimento econômico e com a criação das condições para uma possível revolução burguesa no Brasil. A fabricação desse quadro ideológico (com suas múltiplas vertentes: liberal, nacionalista, sindicalista, desenvolvimentista e marxista) contou com a contribuição da produção do Iseb, de Celso Furtado, José Honório Rodrigues e parte da obra de Nelson W. Sodré (MOTA, 1994, p. 156).

¹¹⁶ A respeito dos estudos históricos acerca de Palmares, pode-se observar os indícios de sua heterogeneidade a partir da constatação de que determinados africanos eram participantes ativos no tráfico negreiro e que a escravidão era presente na África. As sociedades africanas não deixavam de ser eivadas de conflitos. Essa pretensa hierarquia pode ser ainda observada no assentamento, já que a cerâmica comum foi encontrada em toda parte nos sítios da Serra da Barriga, enquanto a cerâmica vidrada tem distribuição muito mais restrita e isto poderia indicar a existência de áreas de elite na comunidade. Este elemento não é ignorado na obra, já que ela trata justamente da história de um dos principais reis dessa comunidade. Entretanto, culturalmente, há controvérsias sobre a manutenção plena da cultura de seus ancestrais, já que há outra perspectiva que toma as tradições africanas enquanto reprimidas, cuja discriminação afetava não apenas africanos, como nativos, judeus, mouros, entre outros. Os quilombos têm sido descritos como uma combinação de elementos africanos, europeus e ameríndios. Nesse sentido, a construção de comunidades afro-americanas é o resultado da luta dos excluídos pela construção de instituições aut nomas (FUNARI, 2001, pp. 11-38).

4.3 - De Antão à Ganga Zumba: em busca do "homem novo"

Ganga Zumba traz em sua narrativa o esforço de fuga para Palmares, território apresentado de modo subjetivo, já que a trama versa sobre sua idealização pelas personagens.



Figura 50 - Quadro do filme *Ganga Zumba*: Aroroba e um guerreiro de Palmares planejam a fuga

Aroroba e Salustiano, tipificações da vanguarda, são os mais obstinados a levarem o príncipe a Palmares. Enquanto o primeiro dá cobertura para a fuga dos escravos e por conta disto é punido no tronco, o segundo perde a própria vida em nome desta causa. As duas personagens põem fé na terra de quilombola e na importância de seu rei, de tal sorte que são eles que tramam e conduzem a fuga de Antão, bem como protagonizam a construção idílica desse território.

Se para Aroroba e Salustiano não havia dúvida quanto aos princípios libertários de Palmares, para Cipriana, Dandara, Antão e Diogo sim, pois todos estes questionam a possibilidade de sua existência tal como ela é sonhada, assim como as contradições sociais que esta comunidade enfrenta.

A mãe de Dandara havia nascido no porto e seu pai era o antigo dono da fazenda de Piancó. Em conversa com Cipriana e Aroroba, a mucama não se mostra entusiasmada com

a ida a Palmares, mas o escravo procura motivá-la dizendo que lá era igual à terra de onde eles vieram: "É terra pra nós ser livre. Pra gente sê a gente." A terra livre tão sonhada por todos os escravos. Ainda assim, Dandara não acredita na possibilidade de uma realidade diferente daquela que experimenta, "Preto é preto, branco é branco. Foi sempre assim: preto é escravo de branco". Nessa mesma sequência, em meio à insistência de Aroroba, Cipriana afirma: "Tem branco que também é escravo de branco. Não pode ter escravo e senhor. Isso de preto e branco é besteira. Seu Aroroba quer deixar de ser escravo de branco pra ser escravo de preto. Tá querendo se mudar de senzala e feitor. A gente tem que ser dono da gente mesmo".

Enquanto Dandara nega a possibilidade de transformação na condição de vida dos escravos, Cipriana avança para além da questão racial e denuncia a sociedade como um todo – estruturada por relações de classes dominantes e dominadas – e aponta para a necessidade de superá-la.

Vale, ainda, trazer a cena em que Cipriana, após ser desprezada pelo seu amado, embrenha-se na mata e encontra Diogo, um escravo fugido que luta pela liberdade de modo individual. Ela pergunta se ele também faz guerra, mas ouve a indagação: "que guerra?". Sua guerra é isolada, tal como a liberdade que experimenta: "já fugi duas vezes. Fujo e fico por ai pescando e caçando. Até que me pegam de novo, me dão outra surra e eu volto pra senzala até fugir outra vez". Em seguida ela pergunta o porquê dele não ter ido a Palmares, mas ele afirma não ser este o seu caminho. O ideal de Palmares não serve para Dandara, para Cipriana, nem para Diogo.

O percurso que conduz à terra livre é diferente para cada personagem, pois estes têm percepções singulares sobre Palmares, com suas dúvidas, contradições e questionamentos sobre a liberdade. Corroborando a análise fílmica, destaca-se este trecho de uma correspondência escrita por Diegues:

É preciso que a câmera pegue os olhos de Dandara e mostre bem dentro que ela não conhece nem a palavra. E que Cipriana acha Palmares (...) e que liberdade é ficar nua diante de [Diogo] sem amá-lo e que Aroroba quer os deuses negros de volta a seus altares. E que Antão quer, mas não sabe fazer. Um ritmo: o negro. Sexo e poesia. A finalidade: o amor, um amor eterno e coletivo. Um amor pelo mundo de brancos, negros, mulatos, azuis, amarelos. Um amor nos olhos mortos de Aroroba, nas coxas de Lea Garcia Cipriana. No perfil frio de

Luiza Maranhão Dandara. Sem cortes teatrais, sem confusionismo estético. Seco e fluido. Wajda (eu vi Cinzas e Diamantes e Sansão). Violento e definitivo. Iojimbo. Tudo quente. Será que eu posso fazer este filme? (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963).

A partir do significado atribuído a Palmares o longa-metragem, como já indicado, problematiza o debate que estava em curso na sociedade brasileira, em que se assistiu a conservadores, liberais, nacionalistas, socialistas e comunistas formulando publicamente suas propostas e se mobilizando politicamente em defesa de seus projetos sociais e econômicos (TOLEDO, 2004, p. 69).

Diante da reflexão sobre as compreensões do que seria um Brasil livre e de quais caminhos a sociedade deveria percorrer para alcançá-lo, as interpretações se entrecruzam. Ainda assim, pode-se dizer que há um caminho certo que é o de Antão. Isto porque o roteiro fílmico se constrói a partir de uma jornada: na primeira sequência aparece a personagem principal, Antão, na condição de escravo e em luto pelo assassinato de sua mãe e, na última, sua chegada a Palmares como Ganga Zumba. Visibiliza-se o caminho de um homem comum em direção à liberdade. Uma trajetória revolucionária: de escravo a rei.

Antão representa uma transformação de consciência: era um escravo incrédulo, explorado e violentado, homem sem muita fé na história contada sobre o quilombo, que apostava na superioridade dos brancos. Entretanto, durante o trajeto, no embate, ele adquire a convicção de que é necessário lutar. Torna-se, assim, Ganga Zumba, guerreiro e revolucionário, o *homem novo*.

Nas sequências finais, depois da fuga e da perseguição, Aroroba, ferido, oferece sua vida em sacrifício: "Me dá esse bicho aí – referindo-se a faca – mato um, furo outro, os outros eu atraso. Os brancos estão no pé da gente e eu não tenho mesmo muito tempo de vida". Mas Antão se recusa a seguir sem Aroroba. Prosseguem, mas a cada minuto os brancos se aproximam. O grupo fica apreensivo e fala na necessidade de levar Ganga Zumba, o rei zumbi. Antão não aceita: "Tem rei não. A gente morre ou fica escravo. Vai tudo junto pra Palmares. A gente tá com o certo, então um dia vai vencer, mas tem que lutar para saber qual que é esse dia." Decidem ficar e esperar os brancos.

Depois de muita luta, quando os brancos já renderam todos, aparecem guerreiros na mata e salvam o grupo. Imediatamente, um dos brancos, rendido, tenta convencê-los a não matá-lo: "Eu sou escravo também, eu também sou negro. Olha para minha pele, eu sou

negro igual a vocês. Eu sou negro (...). Eu sou escravo. Eu também quero ir para Palmares, beijar o pé de Zambi". Uma espada é entregue a Antão que, após um grito, decapita o homem branco. Na sequência seguinte e final, vemos Antão ser recebido ritualisticamente em Palmares.



Figura 51 - Quadro do filme *Ganga Zumba*: Antão (Antonio Pitanga) em busca de Palmares

Este *homem novo* é a síntese da liberalização dos costumes e das lutas políticas daquela conjuntura – a Revolução Cubana (1959), a independência da Argélia (1962), a guerra anti-imperialista no Vietnã e lutas anticoloniais na África. Cabe trazer a lume alguns elementos presentes no discurso feito por Ernesto Che Guevara quando da comemoração do segundo aniversário da integração das Organizações Juvenis, em 20 de outubro de 1962, no Teatro Chaplin, em San José, capital da Costa Rica. Ao explicar o que deveria ser um jovem comunista, o revolucionário argentino destacava a importância do sentido do dever, da sensibilidade aos problemas sociais e a justiça, do inconformismo, da crença na transformação coletiva da sociedade, da postura de vanguarda humanista e internacionalista e da convicção das possibilidades de construção de uma sociedade melhor (GUEVARA, 1962). Em depoimento convergente com estes aspectos, Diegues revela:

Era como se não nos permitíssemos separar as coisas. [...] Estávamos convencidos de que iríamos construir um mundo melhor que nem alimentávamos dúvidas: no dia seguinte o mundo seria feliz e risonho graças aos nossos filmes, peças, etc. Então, isso implicava uma responsabilidade tão grande que a vida privada deixava de existir. A escrita privada e a vida pública tinham se tornado um só universo [...] o trabalho cotidiano e até mesmo as ideias já não nos pertenciam, e sim à comunidade que participava daquilo (DIEGUES *apud* MORAES, 1991, p.107).

Diegues buscava ser este *homem novo*, com a convicção da construção de um mundo melhor, a atuação como vanguarda artística, o senso de justiça e a responsabilidade com o coletivo.

Entretanto, a obra não ficou alheia à críticas. Na década de 1990, Iná Camargo Costa, no livro *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, atenta para a concepção hollywoodiana do gênero "aventura" no referido filme. Estruturado dramaticamente em torno da figura de um herói, Ganga Zumba, que enfrenta obstáculos e inimigos para alcançar seu destino, Palmares, traduziria a concepção elitista de Diegues, calcada no otimismo do cineasta e sua "confiança nos heróis protagonistas da luta real travada naqueles tempos em que o Brasil ameaçava se transformar numa democracia" (COSTA, 1996, pp. 113-4).

A autora sai em defesa de Boal e Guarnieri que teriam optado por um caminho inverso ao tomarem a história de todos os filhos de Zambi como o fio condutor. Já em *Ganga Zumba*, a construção do herói incorria em todos os aspectos discutíveis da figura e, mais nefasto, tem um desenvolvimento no plano da construção do personagem bastante inferior ao original que o inspirou. Diegues teria apostado na identificação do público com o herói, um tipo suspeito de eficácia. Por meio dessa identificação, "no eventual despertar de uma disposição para a luta, seguindo com empenho religioso as piores orientações (mais faladas do que escritas) do CPC" (COSTA, 1996, p. 114).

Diegues admitiu, já na época de produção da obra, que ideologicamente a obra tratou de uma necessidade quase pessoal "em encarar este ângulo do processo revolucionário que sacode o mundo de hoje. O que significa realmente ser livre, como se usa a liberdade, a importância de lutar". Embora não pretendesse estabelecer um esquema teórico sobre o tema, suas personagens

reagem segundo uma tipologia peculiar e a todos eles me identifico, pois em parte suas dúvidas são as minhas. Mas há um caminho certo. Ou o mais certo. Este me parece o de Antão – o caminho mais humanista de todos. Não interessa apenas ser livre. É preciso ser livre para amar, para não morrer, para alguma coisa sempre. Como se chega lá? Há uma fala de Antão com a qual me identifico plenamente: "A gente está com o certo, então um dia vai vencer. Mas tem que lutar para saber qual é esse dia" (DIEGUES, *apud* PERDIGÃO, 1964, s.p.).

O cineasta aponta que mesmo objetivando a liberdade, ela não é intrínseca aos indivíduos, mas sim uma busca que implica um caminho de luta, vontade, coragem e acerto: "A liberdade não está em cada um de nós. Nós queremos ser livres e às vezes não sabemos lutar por ela. Ou não queremos. Ou temos medo. Ou lutamos errado" (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963). Contudo, objetivou-se "dizer uma série de coisas que acho que precisam ser ditas, em tom de fábula, de uma história que interessa a todos" (DIEGUES [Carta] 21 ago. 1963). Essa história tinha como centralidade a questão da liberdade, sendo a questão racial um desdobramento dessa escolha:

Claro que o filme deveria apenas tratar da eterna luta entre opressores e oprimidos. Mas, naquele caso especial, os oprimidos identificavam-se também pela cor. Procurei afastar o problema de preferências raciais, mas seria injusto e desonesto ignorar a força própria, o caráter de serem negros os homens que lutavam por sua liberdade. Assim, neste momento, o filme ganhou uma dimensão nova: identificar-se antropológicamente com a raça negra, mas como cultura e comportamento. Isto foi feito, e como não pretendíamos, absolutamente, reproduzir apenas documentalmente uma época, optamos pela solução da fábula, narrada lendariamente. Dessa articulação surge o que poderíamos chamar de fábula negra (DIEGUES *apud* PERDIGÃO, 1964, s.p.).

Evidencia-se o desejo de encontrar no homem brasileiro o seu ímpeto para a liberdade e a revolução, o que é feito a partir da aproximação com a cultura negra. Esta é, na verdade, uma das várias portas de acesso que Diegues encontra para se aproximar da cultura popular, tão procurada, discutida e recriada pelo campo artístico daquela época.

Outro elemento fílmico que exterioriza o apelo à cultura negra é a trilha sonora, de autoria de Moacir Santos. É nítida a referência insistente da sonoridade afro-brasileira a partir da utilização de percussão típica dessa tradição cultural (atabaques, agogôs, afoxé), bem como do tratamento polirrítmico dispensado ao contraponto (DIAS, 2010, p. 112).

Requer ressaltar que o racismo adquiriu grande presença naquela conjuntura, suscitando uma tomada de posição de intelectuais e artistas. Este posicionamento engajado teve algumas vozes precursoras nos anos de 1930 e 1940, mas ganhou força a partir dos anos de 1960, com o surgimento de textos compromissados com a dimensão étnica que lhe é própria. Não se pode ignorar a importância da peça *Orfeu Negro*, de Vinícius de Moraes, vista em prantos por Diegues na adolescência – esta peça atualiza e *carioquiza* a tragédia

grega, ao transpô-la para a realidade urbana do Rio de Janeiro –, do filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 Graus*, assim como a sua predileção por Jorge de Lima, poeta que tem como principal mote os negros.

Mais de 250 anos depois da resistência histórica de Palmares essa experiência é ressignificada em 1963 por Carlos Diegues. Pode-se dizer, em concordância com Lukács, que trata-se, aí, de um "grande processo contínuo do qual cada época extrai aquilo que lhe serve para seus próprios fins" (LUKÁCS *apud* ABENDROTH; HOLZ; KOFLER, 1969, p. 31). Vejamos:

Ganga não vai ter cabeleira postiça e etc. A época será constantemente insinuada, nunca imposta, entende? Não vou reconstituir. Vou dar pinceladas definitórias da época e fazer com que o espectador acredite que é uma história de todas as épocas, de ontem e de hoje, de pterodátilo e do sputnik.(sic) Não é fugir de um problema, mas dar a ele um sentido que me serve. Senão eu faria logo um filme bíblico à Cecil B. de Mille ou um filme de piratas etc. As roupas são simples. Todas "limpas", no sentido de que terão o essencial, nada de charmes (DIEGUES, [Carta] 31 mar. 1963).

Ganga Zumba se prende a uma utilidade política, tendo como propósito não uma reconstituição fiel dos acontecimentos passados, mas um resgate da essência do fato histórico, objetivando uma ressignificação referente à luta pela liberdade: “a maior parte do filme é passada no meio do mato, na floresta, sem nenhuma intenção de reconstituição histórica precisa. *Ganga Zumba* é interpretado num espaço não histórico. Está fora desse espaço” (DIEGUES, 1984, p. 26). O que interessava era o homem em busca da liberdade e a idealização desse território livre, de tal sorte que a estrutura narrativa se dirige para este fim, retoma um episódio distanciado no tempo para falar de liberdade, tratar de política, de preocupações de seu tempo presente.

Como indica o historiador Marcos Napolitano, o filme, encenando ou não o passado, é um documento de sua época, é histórico, pois veicula valores, projetos e ideologias e, na pretensão de retratá-lo, só o faz com os olhos fixados no presente: "O passado iluminado pelo cinema é como se Clio, a musa da história, além do clarim e do relógio d'água, portasse também uma lanterna, projetando sobre o passado seu foco de luz artificial" (NAPOLITANO *apud* CAPELATO, 2008. p. 9).

Ganga Zumba, lançado no dia nove de março de 1964, no Rio de Janeiro, há poucos dias do golpe de Estado de 1964, posto a serviço do processo político, é norteado pela noção do caráter *pedagógico* das obras de arte proposto pelo teatrólogo marxista Bertolt Brecht.

Na jornada em busca da terra onde mora a liberdade, os fugitivos têm que vencer obstáculos e despistar os brancos, sempre a espreita. Quando estes estão atravessando o rio, os brancos alcançam sua margem e atiram em Aroroba. Agora, com um ferido, seria ainda mais difícil o caminho até Palmares. Nesse momento de impasse, Antão diz:

Não adianta, a gente tem que fazer alguma coisa. Se fosse fácil nós não estava na luta feito bicho. Tem é que lutar muito. Lutar. Assim é que não pode ser. Lutar. Lutar (olhando para a câmera). Tem muito homem como a gente que não quer ser bicho. Tem é que fazer alguma coisa.

Esta tomada em que a personagem se volta para a câmera numa fala direta com o espectador é uma marca do cinema moderno e expõe o diálogo com Brecht. Segundo este autor, seria importante renovar as formas de expressão estética, buscando enxergar claramente as finalidades impostas pelo mundo. Na arte burguesa – em especial o teatro – a ação realizada no palco promove uma emoção que se superpõe ao raciocínio, turvando as "águas da inteligência", pois envolve o espectador, levando-o a se identificar sentimentalmente com as personagens. Brecht não queria suprimir as emoções, mas a turvação da inteligência feita em nome delas. Nessa direção, a arte deveria fazer com que os problemas do homem fossem compreendidos a partir da única perspectiva justa, no caso a historicista, e ao ajudar os homens a compreender suas contradições, contribuir para eles a superarem¹¹⁷ (KONDER, 2013, pp. 121-8).

Brecht afirmava ser a *pedagogia* a principal finalidade formal de sua arte, de modo que o público não poderia ser levado pela ação representada tal como pela correnteza de um rio: "os acontecimentos da trama devem se encadear, mas os elos desse encadeamento devem permanecer bem visíveis. Para colocar diante do público, *distanciadamente*, bem

¹¹⁷ Segundo Konder, a tese de Walter Benjamin a respeito da obra de arte no tempo da sua reprodutibilidade técnica, que tem como ponto nevrálgico o reconhecimento da função política da arte, foi elaborada no momento em que Brecht procurava pensar o objetivo pedagógico das obras. A função política de Benjamin e a finalidade pedagógica de Brecht refletem a preocupação desses homens com a ascensão do nazismo (KONDER, 2013, pp. 121-8).

visíveis, os elos de encadeamento" (BRECHT *apud* KONDER, 2013, p. 127). É particularmente este o princípio estético norteador de *Ganga Zumba*.

Ao contar essa história, na esteira dos discursos de descolonização do início da década de 1960, evidencia-se uma identificação com o feito. Essa identificação pode ser encontrada na realidade de subordinação econômica, prolongada a partir do imperialismo¹¹⁸. Como se notou na época da produção, a obra teria estabelecido traços reivindicatórios comuns entre "a aventura dos negros de então e a situação do operariado e do campesinato de hoje" (GANGA(b), s.d.).

Submerso à reflexão acerca da *cultura alienada* e do *colonialismo*, *Ganga Zumba* teve como principal horizonte a libertação nacional.

A luta pela *descolonização* e pelo *nacional-popular* era o ponto em comum de diferentes segmentos da esquerda brasileira daquele período¹¹⁹. Observa-se que o *Cinema Novo* esteve umbilicalmente ligado ao momento político brasileiro e internacional, acarretando na sobreposição da voz do intelectual militante em detrimento da do profissional do cinema¹²⁰.

A luta por uma cultura nacional no âmbito cinematográfico estava ligada a hegemonia cultural da esquerda que, arraigada pelo socialismo difundido no país, empenhou-se na luta anti-imperialista. Buscava, essencialmente, a descolonização do cinema brasileiro, trazendo um conteúdo que, nas palavras de Nelson Pereira dos Santos,

¹¹⁸ Na acepção leninista, o imperialismo compreende o *capitalismo monopolista*, cuja prática dos cartéis e trustes aprofundam a concentração de capital e agudizam as contradições sociais. O excedente de produção, que sob o sistema capitalista não serve para elevar o nível de vida das massas, mas ao aumento desses lucros por meio da exportação de capitais para o estrangeiro, é encaminhado para os países atrasados. As associações monopolistas capitalistas (cartéis e trustes) inicialmente partilharam entre si o mercado interno, apoderando-se de quase toda a produção do país. O mercado interno estava inevitavelmente entrelaçado com o mercado externo e, à medida que foi aumentando a exportação de capitais e se foram alargando, sob todas as formas, as relações com o estrangeiro, a marcha natural das coisas levou a um acordo universal entre elas, a constituição de cartéis internacionais. Essa formação econômica surgiu na segunda metade do século XIX, e se aprofundou no decorrer do século XX (LENIN, 2000).

¹¹⁹ Nesse mesmo sentido, Ismail Xavier afirma que na esfera do cinema, a emergência das cinematografias nacionais parecia ser "um passo inicial em direção a uma nova ordem mais pluralizada na produção e consumo de filmes". Tratou-se, em verdade, de um momento especial da história da América Latina, marcado pela polarização dos conflitos ideológico-políticos e pela radicalização de comportamentos, principalmente na esfera da juventude (XAVIER, 2001, p. 22).

¹²⁰ A esse respeito, Ismail Xavier clarifica que recusando o cinema industrial, este movimento foi a "versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação", sendo a *vida*, o engajamento ideológico; a *atualidade*, a realidade brasileira e a *criação*, a busca de uma linguagem adequada às condições precárias e capacitada quanto à promoção de uma visão crítica da experiência social (XAVIER, 2001, p. 63).

possibilitasse o reconhecimento da “verdadeira face do povo brasileiro” (SANTOS *apud* RIDENTI, 2000, p. 90).

Diegues perseguia uma arte política, enquanto "produto cultural que está preocupado com o processo objetivo da história e nele inserido. Que revela e denuncia estágios sociais concretos com a perspectiva do futuro das classes oprimidas. Classes e povos." Entretanto, era preciso humanizá-la, pois não era admissível a "hipótese de fincar a arte em esquemas de cartilha política. Ou de programa mínimo de partidos” (GANGA(a) s.d.).

A luta de classes, que se alastrava para grande parte da sociedade, encontrava-se num importante momento, pois estavam em disputa os caminhos da modernização brasileira. Pensava-se, sonhava-se e forjava-se um *novo homem*. Diegues estava engajado nessa luta, ao lado "das esquerdas" em busca da democratização social, corporificada pela crescente mobilização popular pelas chamadas *reformas de base*. O cineasta pôs sua arte a serviço da política e da construção de um projeto de nação: em *Escola de Samba, Alegria de Viver*, a defesa da luta dos trabalhadores por meio do sindicato e a defesa da politização da favela; em *Ganga Zumba*, a luta anti-imperialista. As duas obras são produtos e produtoras dos anseios do *nacional-popular*.

Capítulo V - *A Grande Cidade*: desventuras em tempos de ditadura bonapartista

Isso é que é, na verdade, a Revolução Brasileira. [...] ela ganha carne, densidade, penetra fundo na alma dos homens. O rio que vinha avolumando seu leito, até março de 1964, desapareceu de nossas vidas. Mas um rio não acaba assim. Ele continua seu curso, subterraneamente, e quem tem bom ouvido pode escutar-lhe o rumor debaixo da terra.
Ferreira Gullar, 1967

Nos capítulos anteriores (III e IV) problematizou-se a contribuição de Carlos Diegues num movimento artístico em prol de transformações sociais, com os filmes *Escola de Samba Alegria de Viver* e *Ganga Zumba*. Decorre que este movimento foi tolhido pelas forças armadas por meio do golpe de Estado de 1964. Destarte, neste capítulo, descortina-se *A Grande Cidade*, buscando compreendê-la como resposta artística de Diegues ao golpe, uma reação crítica aos primeiros passos da modernização brasileira sob a égide dos militares.

Para tanto, o capítulo foi composto por três unidades de leitura. Na primeira, apresenta-se o enredo do filme, as principais características das personagens Luzia, Jásão, Inácio e Calunga e a maneira pela qual Diegues pôs seu cinema em sintonia com o processo de urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Na segunda, problematiza-se a representação fílmica da cidade grande com suas contradições econômico-sociais, portadora de uma sociabilidade regida pelo mundo do trabalho, num país visto sob o prisma do conceito de *subdesenvolvimento*. Na terceira e última unidade de leitura, destaca-se a atmosfera de medo experimentada e desenvolvida pelas personagens, uma interlocução com as incertezas em tempo de ditadura bonapartista. Por fim, evidencia-se a ruptura ideológica de Diegues com relação a sua expectativa no que diz respeito ao papel revolucionário do povo na condução das lutas sociais.

5.1 - A atualização do cinema dieguesiano com a modernização brasileira

Em 1965, alguns cinemanovistas participaram de um evento em Gênova¹²¹ no qual puderam fazer um levantamento da sua produção e responder a pergunta que não queria calar: "que será de vocês depois de primeiro de abril?" Em resposta, Diegues disse que a indagação deveria ser dirigida aos homens que haviam tomado o poder, pois eles, cineastas, continuariam a fazer seus filmes¹²² (DIEGUES *apud* DAHL, 1965, pp. 245-7).

Sua resposta artística ao golpe veio com *A Grande Cidade: As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus Amigos Vindos de Fora*¹²³, produzido entre os anos de 1965 e 1966¹²⁴. Enquanto o mote de *Ganga Zumba* foi a liberdade, uma leitura predominantemente política da realidade, *A Grande Cidade* foi, para o diretor, seu primeiro filme "sentimental", muito ligado à sua experiência enquanto migrante e a atmosfera temerosa que a ditadura trazia. Somado a isto, um filme presidido pelo fantasma do *subdesenvolvimento* (DIEGUES, 1984, pp. 35-6).

¹²¹ Para Diegues, em avaliação feita neste mesmo ano, após Gênova o Brasil deixou de ser um objeto de escândalo para ser um objeto de estudo. Vale dizer que o foco de interesse da crítica europeia foi a reação e avaliação dos cineastas sobre o golpe militar de 1964: "mostravam-se como uma cinematografia e não como uma série de fenômenos isolados" (DIEGUES *apud* DAHL, 1965, s.p).

¹²² Em resposta a essa mesma pergunta, Gustavo Dahl afirmou a necessidade de problematizar a consciência burguesa: "o cinema que quero fazer é exclusivamente urbano, procurando colocar a má consciência da burguesia. Eu quero mesmo é que a burguesia saia do cinema envergonhada". (DAHL, 1965, p. 246). Para ele a temática do Nordeste e da favela norteadoras da primeira fase do *Cinema Novo* se devem à possibilidade de se encontrar e evoluir onde os problemas estavam mais radicalmente colocados. Já a temática urbana predomina nesse segundo momento, com motes como a classe média, a burguesia e a *intelligentsia* (DAHL, 1965, pp. 245-7).

¹²³ Narra a história da chegada de Luzia (Anecy Rocha) na cidade do Rio de Janeiro. Vinda do nordeste em busca de seu noivo Jasão (Leonardo Vilar), a jovem conhece Calunga (Antônio Pitanga), um malandro que lhe apresenta para a hostilidade e para as "leis" da grande cidade. Calunga também lhe apresenta a Inácio (Joel Barcellos), nordestino, mas que objetiva voltar à sua terra. Quando Luzia acha seu noivo, descobre que ele é o temido "Vaqueiro", procurado pela polícia por ser um assassino famoso. Sem saber, a ingenuidade de Inácio o leva a delatar Jasão, quando no bar fala de maneira pueril e aponta o paradeiro de Vaqueiro, de encontro marcado com Luzia na barca, sem saber que estava na presença de um espião da polícia. Quando Jasão é cercado pela polícia, Luzia corre em sua direção, leva um tiro e morre. Jasão, desejando ir ao encontro de sua amada, vira-se para os atiradores e é morto.

¹²⁴ O filme em questão foi financiado pela CAIC, mas a verba não foi suficiente, então Glauber impôs *A Grande Cidade* como primeira realização da Mapa Filmes. A produção contou, também, com recursos próprios e com recursos do Banco Nacional. Com orçamento reduzido e com uma equipe pequena, constituída em sua maioria por amigos, a bilheteria foi o primeiro sucesso da Difilm, a distribuidora feita pelos cinemanovistas em formato de cooperativa (DIEGUES, 2014).

Com um roteiro mínimo – que contou com Leopoldo Serran na ideia, articulação e estruturação –, foi feito na base de muita improvisação. As filmagens duraram cerca de um mês e contaram com o trabalho de nomes como Gustavo Dahl, Antonio Calmon, Fernando Duarte e Dib Lutfi¹²⁵. E, sobre a bilheteria, pode-se dizer que houve aceitação. Com o faturamento, Diegues participou da produção de *Terra em Transe*, uma postura muito comum entre os cinemanovistas (DIEGUES, 1984, p. 47).

A película problematizou os dramas humanos dos migrantes nordestinos em busca da possibilidade de uma vida melhor, plasmada na aventura rumo à urbanidade, um passo nessa direção e revelou a percepção de Diegues sobre uma contradição do cinema brasileiro que estava se transformando num cinema rural em uma época na qual o Brasil estava se tornando um país urbano. Com esta obra, o diretor transita de um universo a outro, trazendo uma representação da cidade "maravilhosa" às avessas e colocando sua cinematografia em compasso com a modernização brasileira.

As quatro personagens principais, Luzia, Jasão, Calunga e Inácio, vivem o mesmo drama, mas representam faces diferentes da mesma questão. Constituem-se enquanto tipificações sociais por meio das quais as motivações históricas de seus comportamentos nos aparecem pela própria ação. Com uma estrutura narrativa que presta homenagem ao filme *Rocco e Seus Irmãos*, de Luchino Visconti, sua história é dividida em quatro capítulos, tendo uma personagem sobressaindo a cada um deles.

Luzia é uma jovem de 19 anos que parte de Alagoas para a cidade do Rio de Janeiro em busca de seu noivo Jasão. Ainda que amedrontada, ela enfrenta o universo desconhecido da grande cidade e consegue um trabalho como empregada doméstica no Leblon. O cansaço e a tristeza de Luzia são o resultado das suas andanças em busca de Jasão. Traz consigo uma mala, a fotografia de seu amado e uma religiosidade persistente. Quando o encontra, ele já não é o mesmo, entre eles a cidade grande, pobre e violenta.

A religiosidade medeia a relação com os dramas que engendram sua vida na cidade. Em certa feita, ao avistarem um busto de Castro Alves, Luzia diz a Calunga: "Deus lhe guarde, seu poeta". Calunga, ironicamente, responde que a fila está lotada, Luzia questiona se ele tem religião e sugere que este não ofenda a Deus. Noutra ocasião, Luzia nota a

¹²⁵ Dib Lutfi foi convidado para operar a câmera, o que o fez, na maior parte, com ela nas mãos, demonstrando maestria. Ficou conhecido como "tripé turco", pela imaginação, segurança e habilidade com que realizava seu trabalho.

ausência de santos na casa de Jasão e pergunta se ele abandonou a religião, ou ainda, quando o casal conversa sobre uma saída possível para o fato de ele estar sendo procurado pela polícia e Luzia recorre à fé, mandando Jasão pedir a Deus, mas Jasão descrente responde: "Deus abandonou a gente há muito tempo." Desesperada, Luzia começa a rezar.



Figura 52 - Fotografia do filme *A Grande Cidade*: Luzia (Anecy Rocha).
(Fonte: Cinemateca de São Paulo).

Sua compreensão pelo viés religioso constitui a maneira possível dela conviver com a debilidade de sua existência. Luzia crê que o abandono de Jasão à religião trouxe a este uma vida "perdida" e diante da perseguição policial e da descrença de seu noivo, refugia-se na fé. Ela não compreende a vida citadina, quando se depara com a dureza da realidade urbana, abriga-se na ilusão de que a causa de seus problemas advém ou da distração de Deus ou de sua condenação. Assim, ao invés de adquirir a consciência de sua realidade, solucionando os mistérios da vida social por meio da compreensão da prática humana, ela se agarra à ilusão divina. Seu olhar religioso obstaculiza uma tomada de consciência sobre a vida.

O par romântico de Luzia é seu noivo Jasão. Este, depois de se apaixonar por ela e descobrir que não queria "ficar sepultado na poeira daquele inferno [sertão]", vai para a cidade grande. Na fotografia carregada por ela, uma imagem amarelada, vê-se um vaqueiro encouraçado. Na cidade, o mesmo é apresentado com uma pistola na mão. Quando Jasão chega à cidade, envolve-se com o crime para matar a fome, mas depois, segundo a

personagem, "o sangue gruda na gente, cola na mão, no corpo, entre os olhos. A gente se acostuma e o ódio se mistura com o amor". Permanece no crime, torna-se assaltante e assassino, o temido Vaqueiro. Sem Deus, sem lei e contra o sistema, vemos a marginalização da pura violência: ao justificar sua violência no contexto urbano, Jasão repete o imperativo fundador da categoria do cangaceiro no sertão (LOUZADA, 1967).



Figura 53 - Quadro do filme *A Grande Cidade*: Jasão (Leonardo Villar).
(Fonte: Cinemateca de São Paulo).

Inácio, amigo fiel de Calunga, trabalha na construção civil como servente de pedreiro e só faz "contar o tempo de voltar" para o nordeste do qual foi "enxotado" por uma seca. Em seu capítulo, a cidade se impõe e o indivíduo se recolhe. Ele vive acompanhado de um rádio à pilha (importante difusor ideológico) e adere a uma forma de consciência social que prima pela manutenção do *status quo*, somado a uma fundamentação religiosa, uma vez que "Deus já escolheu o lugar e a força de cada um, e nós só temos de esperar a proteção dele para ter uma morte em paz". Inácio reivindica a criação de mais leis para se manter a ordem, tal como uma sociabilidade pudica nos moldes cristãos. Em certa feita, na igreja, ao criticar a "falta de respeito" do carnaval, recita algumas estrofes saudosas do

Brasil Império¹²⁶. Em seguida, conta cheio de pudor uma história dita verdadeira na qual a filha de um homem da fazenda foi passar o carnaval na capital e, quando voltou, não era mais moça. O pai soube e a colocou numa jaula, na beira da estrada, para o resto da vida: "Ela ainda está lá, um bicho, pagando o pecado".

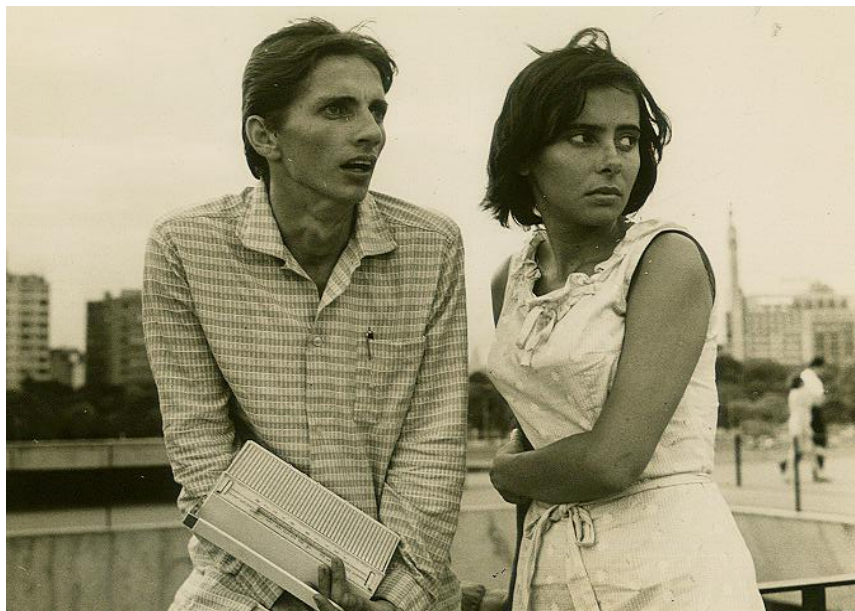


Figura 54 - Quadro do filme *A Grande Cidade*: Inácio (Joel Barcellos) e Luzia (Anecy Rocha)
(Fonte: Cinemateca de São Paulo).

A propósito dessa personagem, Diegues recorda o momento de sua produção, permeado pela lembrança de Antonio Conselheiro e seus seguidores:

O Conselheiro, com toda sua aura de herói popular, lutando contra a exclusão e a repressão produzidas pelos poderosos, era também um exemplo de incompreensão do mundo moderno, da República, do capitalismo, do Estado laico, em contraposição aos sagrados e

¹²⁶ Quando questionado por Luzia a respeito de seu desejo por mais "respeito", este afirma sua posição em versos: "Ah! Se D. Pedro Segundo/Envolvido com um véu/Viesse de lá do céu/Só governar esse mundo/Com seu saber profundo/A monarquia criasse/Com a República acabasse/Ah! Se o passado voltasse!".

consagrados monarquismo, feudalismo e religião. Um sebastianismo improdutivo e imobilizador (DIEGUES, 2014, p. 210).

A personagem de Inácio atesta o fenômeno ideológico não como um elemento falseador de alguma relação, mas como componente firmador de dominações econômicas e políticas reais, enquanto condição última da produção, sendo um fenômeno essencial à reprodução das relações de produção (FORTES, 2001). A portabilidade e disseminação de valores da classe dominante por personagens pobres cumprem o papel de enaltecer a sua própria determinação. Assim, o conhecimento interiorizado por Inácio não é capaz de lhe proporcionar uma vida livre: ao contrário, deforma a realidade e traz novas amarras que interrompem este processo de libertação, já que reproduz valores conservadores ou até reacionários.

Por fim, temos Calunga – nome dado aos descendentes de escravos fugidos e libertos que formaram comunidades autossuficientes e isoladas, os quilombos –, elemento gerador da obra. Vindo da Bahia quando pequeno, conta a Luzia sobre sua ida à cidade com seu pai, sua mãe, seu irmão, sua irmã, sua tia, sua avó, "uma turma que nem sei que fim levou. Os irmãos, sei que foram para São Paulo. O resto não sei e tenho raiva de quem sabe, que um é pouco, dois é bom e vinte é demais". Calunga vive da ajuda de amigos e de pequenas trapaças do dia a dia. É o malandro carioca que exterioriza, segundo Diegues, aspectos da personagem Macunaíma, de Mário de Andrade¹²⁷, projeto não concretizado pelo diretor.

¹²⁷ Mário de Andrade escreveu em 1928 o livro *Macunaíma*, no qual trouxe uma releitura da imagem do povo brasileiro. Sua obra é representativa do modernismo, cuja missão era valorizar a cultura brasileira em igualdade com as demais culturas. Trata-se, pois, de uma literatura preocupada com a ruptura e a rejeição da herança com o passado na medida em que buscou investigar o caráter do brasileiro e assim representar o Brasil com características próprias, conquistando nossa individualidade cultural. Essa personagem, a qual Mário de Andrade chamou de “herói sem nenhum caráter”, situa-se além do bem e do mal e inaugura uma linguagem de ruptura que mistura a linguagem culta, urbana e escrita com a popular, regional e oral (CHAPADEIRO; CHAPADEIRO; CRUZ, 2007).



Figura 55 - Quadro do filme *A Grande Cidade*: Luzia (Anecy Rocha) e Calunga (Antonio Pitanga)
(Fonte: Cinemateca de São Paulo).

Em seu recente livro de memórias, Diegues é contundente sobre o que é *A Grande Cidade*: “um filme que põe em cena o banditismo, a favela, o samba negociado, o carnaval, o *boom* da construção civil, a presença progressiva da cultura americana e a novidade da crescente desimportância da vida” (DIEGUES, 2014, p. 211).

Por meio de personagens, cujo “pecado capital” foi fugir do nordeste e se lançar num lugar de desagregação e afronta a seus valores, realizamos um mergulho na urbanidade. Submersos, usamos uma lente que permite questionar o otimismo do cotidiano citadino. É sobre esse mergulho na urbanidade que se discorrerá na próxima unidade de leitura.

5.2 - O inferno do *subdesenvolvimento*

Desmistificando a visão cartão-postal do Rio de Janeiro ao mostrar seus aspectos menos “preciosos”, a obra traz personagens que experimentam dramas típicos de uma população miserável em países periféricos: migram em busca de prosperidade, tal como sonhava a personagem Sinhá Vitória, no final do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos

Santos: “Gado longe das ideias e quem sabe uma cidade grande, pra deixar de ser bicho do mato e virar gente”.

Não conseguem "virar gente", pois não encontram a prosperidade, mas a pobreza e a violência, expressão das contradições das grandes cidades brasileiras. É esse o tratamento que a obra dá ao Rio de Janeiro, que nos é apresentado com um plano geral de um dos seus mirantes. Ouvimos em *off* a narração de um jogo de futebol. Sobre essa imagem, surge o seguinte letreiro:

Porque no meio destes dois extremos, parece tomou à sua conta a mesma natureza industriosa, sair com um tal sítio, que igualmente fosse inexpugnável a inimigos, seguro a amigos, e proveitoso a todos os viventes. Consta este de uma baía e de um recôncavo grandioso, na forma que logo diremos, e tem por nome Rio de Janeiro (Padre Simão Vasconcelos, 1663).

Sobre esse "cartão-postal" aparece a personagem Calunga em primeiro plano (o foco sai do panorama para ele) que diz:

Quem quer que tenha visto o Rio de Janeiro não poderá recusar a sua admiração para as grandes e belas coisas que se oferecem a nossas vistas. Essa é a mais fértil e viçosa Terra que há no Brasil. Esta terra é um paraíso terrestre. Quantas terras são um paraíso terrestre?

Em seguida, vemos uma rua da cidade, com o movimento de um dia da semana. Calunga se dirige aos transeuntes perguntando a que horas estes haviam acordado, quantas horas haviam trabalhado, a idade, o horário de dormir, se estes iam ao cinema, o que faziam aos finais de semana, a que horas um casal amava e o horário do jantar. No plano seguinte, Calunga caminha na cidade enquanto lê numa folha de papel:

Uma pessoa comum acorda às seis e meia de manhã, toma café e sai para o trabalho às sete. Chega à cidade e trabalha até o meio-dia. Almoça e volta às duas horas para o serviço, de onde sai às seis da tarde. Toma a condução de volta e chega em casa para jantar. Por volta das onze horas vai dormir. Às vezes vai ao cinema, ou dá uma volta esperando o sono. Portanto, de cada vinte e quatro horas, dorme uma média de oito, gasta duas fazendo refeições e umas duas em trânsito, além de oito trabalhando, isso quer dizer que lhe sobram quatro horas que usa descansando ou esperando. Mas digamos que viva essas quatro horas. Se essa pessoa morrer aos cinquenta anos, na verdade viveu apenas seis, pois o resto consumiu em coisas desagradáveis ou inúteis.

Com essa performance faz um irônico e persuasivo contraponto à imagem cartão-postal e às frases exaltadoras de suas virtudes e, assim, a ideia de "cidade maravilhosa". Em meio àquela natureza exuberante, os homens engatam numa vida sem sentido. A propedêutica dessa apresentação é justamente que a cidade é o inferno, isto porque é lugar de superexploração da força de trabalho.



Figura 56 - Quadro do filme *A Grande Cidade*: Calunga (Antonio Pitanga) falando diretamente aos espectadores na sequência inicial

Vale dizer que o trabalho, enquanto categoria social, aparece imediatamente como produção do mundo objetivo e, ao mesmo tempo, como manifestação do homem como ser genérico¹²⁸, mas que sob a égide do capitalismo se constitui como inferno do trabalhador. Nessa direção se encaminha a apropriação dessa relação pelo filme, pois vemos nele a

¹²⁸ O trabalho, como esforço humano dotado de um propósito, envolvendo a transformação da natureza através do dispêndio das capacidades físicas e mentais, possui um grande valor por ser a atividade afirmadora da vida, formando a existência dos indivíduos e instaurando-lhe um caráter social. Ele seria a realização do próprio homem, a fonte de toda riqueza e bem material. Através dele o homem se distingue da natureza imediata, ou melhor, assume sua natureza humano-social por meio de sua atividade sensível, o trabalho. O objeto do trabalho, por isso, “é a objetivação da vida genérica do homem; pois ele se duplica não apenas intelectualmente, como na consciência, mas ativamente, realmente, portanto, contempla a si mesmo em um mundo criado por ele”. Dentro da escala dos seres, o homem se encontra num nível diverso da natureza imediata, porque produz sua vida e a produz genericamente. Nas palavras de Hallak, no trabalho, “a produção é genérica porque implica a produção do mundo humano para si num movimento que se supera através da construção de novas objetividades que aproximam o homem de si enquanto ser social” (HALLAK, 2006, p.12).

crítica às relações capitalistas de trabalho que desperdiçam o tempo da classe produtora tornando suas vidas "desagradáveis e inúteis", como afirma Calunga.

A desconstrução prossegue, Calunga para, levanta os olhos da folha de papel e olha sério, diretamente para a câmera, para o espectador, em *close*, e continua a provocação: “A que horas você acordou? Quantas horas trabalhou? Que horas vai dormir?” Nos aparece a imagem de um herói de cinema no *outdoor*. Calunga olhando para a câmera: “Que é que vocês estão fazendo no cinema?” Calunga faz uma performance nas ruas da cidade, em tom frêmito e intenso se reportando aos espectadores do cinema: “Este é o templo das mágicas! A fábrica de sonhos! O manto da memória!” (a música se intensifica, chove, corre). Continua:

Eu tenho riso e lágrimas para lhes dar, mas não o esquecimento! Eu tenho o alarme! Que a vida é uma só, comédia ou tragédia, comédia ou tragédia. É preciso ganhar sempre. Feio é perder e mais perde quem mais espera! Eu tenho o alarme. Feio é perder.

Calunga apresenta o inferno da cidade e traz elementos de crítica, tais como uma vida regida pelo trabalho. Em seguida, volta-se à reflexão do papel do artista nessa sociedade. Este último excerto nos encaminha ao universo de preocupação estética de Diegues, cujo discurso cinematográfico em questão pode nos servir como uma espécie de manifesto, compreendendo elementos daquilo que o diretor atribuía à arte cinematográfica: entre comédia e tragédia, causa o riso e a lágrima, alertando-nos que a vida é uma só e nos proporcionando a memória social.

Verifica-se, também, a compreensão do papel da cultura como fator de dominação, aí representada pelo cinema hollywoodiano. Nosso cicerone nos alerta para os perigos da grande cidade, onde não se pode perder e onde o tempo é precioso. A vida é uma só e mais perde quem mais espera, trata-se, pois, de um convite à ação. Em seguida, um *close* de Calunga menos risonho. A câmera parada, a música desce um pouco, não há ruídos: "Quanto a mim, só tenho medo é da morte, que ela é fiel. E o resto que se dane!".

Calunga é transportado para as ruas do centro do Rio de Janeiro, tal como um pregoeiro das belezas da "cidade maravilhosa" para desconstruí-las em seguida com agressiva ironia. Apresenta a tese do filme, envolve-se nas histórias de Luzia, Jásão e

Inácio e, por fim, desprende-se delas para comunicar e significar os acontecimentos dos quais acabou de participar.

A obra de 1966 denuncia as mazelas econômicas e sociais das grandes cidades. Trata-se de uma crítica da modernização brasileira sob os gestores do capital atrofico. Corroborando a análise fílmica, traz-se à baila a inferência descrente de Diegues: "A renda *per capita* pode aumentar quanto quiser; nós sabemos muito bem que, no Nordeste, continuarão a morrer de fome os milhões que lá vivem" (DIEGUES *apud* DAHL, 1965).

Esta compreensão é contrária às propagandas dos ditadores e intui o caráter de nossa modernização excludente, assentada não só na violência econômico-social que exclui dos benefícios produzidos os próprios produtores diretos da riqueza nacional, mas também na violência jurídico-política, a partir de arrochos salariais e da repressão e cerceamento da liberdade de organização e movimentação política do trabalho em nosso país, práticas potencializadoras da superexploração da força de trabalho¹²⁹ (RAGO FILHO, 2001, p. 177).

Diegues estava atento aos debates políticos de seu tempo e os assimila nessa obra. Objetivando uma reapresentação do *subdesenvolvimento*, intuía que este era "muito mais chocante" quando se apresentava em Copacabana do que na caatinga do nordeste. Nessa direção, o diretor tematizou uma problemática econômica, recusando o "orgulho em se viver no Rio de Janeiro, Paraná, São Paulo, Santa Catarina ou no Rio Grande do Sul", prossegue:

Eu acho que isso, inclusive, é um reflexo típico da nova situação política no Brasil. A situação política no Brasil, inclusive a orientação econômica, gira em torno da obtenção de uma prosperidade que nós sabemos fictícia. Quando, portanto, começarmos a pôr em questão essa falsa filosofia da prosperidade, não sei o que eles vão propor. Acho que nos proporão fazer filmes em Paris (DIEGUES, *apud* DAHL, 1965, s.p.).

¹²⁹ A preocupação com o desenvolvimento acelerado foi uma bandeira dos militares, fato verificável nas políticas econômicas dos presidentes deste período. A preocupação com o desenvolvimento do capitalismo brasileiro era patente. Entretanto, a primazia dessa modernização vinha assegurada pela doutrina de segurança, com base em ensinamentos da Escola Superior de Guerra (ESG) que consistiam na prática da forte repressão contra qualquer voz ou ação desbravada ou denunciadora das contradições sociais embutidas nesse modelo (RAGO FILHO, 1998, p. 175).

Diegues relaciona duas esferas sociais indissolúveis, a saber, a relação entre a situação política e a orientação econômica, um drama que, àquela altura, estava nos primeiros atos. A vitória e consolidação da autocracia burguesa, em sua forma bonapartista no pós-64, teve nos economistas concentrados no Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes)¹³⁰, liderados por Roberto Campos e na ideologia de segurança nacional (costurada pela ESG), as bases da construção da sua política econômica.

Os ditadores acreditavam no desenvolvimento do capitalismo livre de contradições que, por sua vez, eram suprimidas a partir do tolhimento dos movimentos populares. Nessa direção, apostavam na aceleração do desenvolvimento do capital industrial que iria permitir a diminuição das desigualdades regionais, fortalecendo a coesão nacional, assim como propiciaria a formação de uma indústria bélica para a segurança nacional (RAGO FILHO, 2001, p.173).

Se nos primeiros anos da ditadura bonapartista o discurso econômico enfatizava o progresso dos centros urbanos, *A Grande Cidade* posiciona-se perante os embates sociais subjacentes e desnuda a falácia dos militares já nos primeiros anos da ditadura.

É oportuno chamar atenção para uma sequencia na qual Calunga corre pelas ruas e passa por um muro que traz a seguinte pichação: "abaixo OEA". A referência à Organização dos Estados Americanos se faz sentir numa quadratura histórica marcadamente anti-imperialista que criticava a utilização da organização como um instrumento da hegemonia dos EUA.

O filme em questão problematiza as contradições desse processo. A experiência da migração não é positiva a nenhuma das personagens, isto porque, nessa vivência na cidade *subdesenvolvida* elas experimentam a exploração, a violência e a criminalidade. Corroborando esta análise, traz-se a assertiva de Diegues: "Nada mais subdesenvolvido do que uma cidade subdesenvolvida" (DIEGUES, *apud* DAHL, 1965, s.p.).

Nota-se que o alvo a ser atingido pelas "forças vivas da nação" era a superação do *subdesenvolvimento*. O caminho que levaria da periferia ao centro sofreu críticas e revisões radicais a partir de meados da década de 1960 (MOTA, 1994, p. 156).

¹³⁰ Segundo seus fundadores, o Instituto criado em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, surge enquanto agremiação apartidária com objetivos educacionais e cívicos. Reunindo elementos de diversas formações ideológicas, o que os "unificava, no entanto, eram suas relações econômicas multinacionais e associadas, o seu posicionamento anticomunista e sua ambição de readequar e reformular o Estado" (DREIFUSS, 1981, p. 175).



Figura 57 - Quadro do filme *A Grande Cidade*: Calunga corre para alertar Luzia do perigo que ela corria ao encontrar Jasão. No muro, as inscrições: “abaixo OEA”.

Uma questão que se coloca acerca da relação entre *questão nacional* e *subdesenvolvimento* consiste no papel exercido pelas chamadas periferias do capitalismo. Em âmbito geopolítico, países latino-americanos, asiáticos e caribenhos, foram postos às margens do sistema financeiro internacional com a chancela de organizações intergovernamentais, como a ONU. Contudo, o chamado “primeiro mundo” se sustentou a partir da pilhagem da riqueza desses povos. O ponto nevrálgico dessa discussão reside na apropriação do discurso do *subdesenvolvimento* e da defesa da ideia de que o Brasil e a América Latina deveriam percorrer o mesmo caminho dos EUA e da Europa. Ou seja, questiona-se o conceito, mas não o sistema, sendo igualmente entusiasta de uma ideologia progressista.

É válido destacar a posição de Caio Prado Jr., nas páginas da *Revista Brasiliense* (1955-64), onde problematizava a própria compreensão do *subdesenvolvimento* e do *nacionalismo* numa perspectiva marxista, apontando as falhas da compreensão formal de se considerar a evolução econômica em termos, unicamente, de progresso econômico, cuja renda nacional seria o índice mais expressivo. Apreender a condição *subdesenvolvida* teria como condição observar o capitalismo em escala internacional na qual cada país ou bloco ocupava uma situação qualitativamente diversa, que não se reduzia a um simples escalonamento de progresso econômico ou de estágio de desenvolvimento. Os países

subdesenvolvidos, incluindo o Brasil, ocupavam uma posição periférica e complementar, uma situação subordinada e dependente, na qual lhes eram atribuídos o papel de fornecerem produtos primários – matérias-primas e gêneros alimentares – aos países centrais do sistema. A economia destes países não se estruturava em bases próprias e nacionais, mas atendendo aos interesses dos países dominantes¹³¹ do sistema capitalista (SOUZA, 2004).

Todavia, os dramas representados no filme estão concatenados com a ideia do *subdesenvolvimento*. Da grande cidade Inácio quer partir; Luzia sente medo; Calunga a vê como um inferno e afirma tê-lo colocado "pra dentro"; e Jasão não encontra qualquer expectativa de superação na vida, culpabilizando o povo ("porque ele pensa que não é culpado") pela inércia diante dos problemas sociais. Crê que só a morte traria mudanças e, por isso, a espera ansiosamente.

A cidade grande está sitiada, é lugar de violência, de degeneração e de não pertencimento. Calunga vive na casa de amigos, Inácio conta os dias de voltar, Jasão é um criminoso fugitivo e Luzia fica de lá pra cá com uma mala na mão. As personagens estão sempre se projetando para voltar ao seu lar ou para conseguir um lugar provisório. Esse não lugar é morada do medo, do qual se falará na próxima unidade de leitura.

5.3 - O medo na cidade sitiada

A Grande Cidade trata de questões econômicas e sociais em tempos de ditadura sem mencionar abertamente a situação política. Apropria-se dessa questão através da construção de uma atmosfera temerosa e de algumas imagens de uma cidade sitiada.

¹³¹ Diante da miséria brasileira, oriunda da condição de economia subordinada e dependente e em meio a um processo de industrialização e progresso tecnológico, propunha-se ao Brasil o caminho histórico-social a ser escolhido para a necessária industrialização, programa que comportava duas alternativas: ou a realizava à custa de suas próprias forças, ou confiaria a tarefa à iniciativa de empreendimentos imperialistas, apelando para os grandes trustes internacionais, abrindo-lhes o campo das atividades no país. Na visão de Caio Prado, não seria possível harmonizar essas duas alternativas (SOUZA, 2004).



Figuras de 58 até 61: Quadros do filme *A Grande Cidade*

A violência e a repressão manifestam-se a partir de um sentimento geral das personagens, o medo, bem observado por Jean-Claude Bernardet:

A instabilidade, a insegurança dessas personagens geram um estado permanente de medo, que Carlos Diegues tratou seriamente. Luzia, toda penetrada por um medo que não faz arrefecer o seu desejo de viver, pergunta a todos se estão também com medo, como que para se certificar de que ela não está num estado anormal (BERNARDET, 1966).

O medo, em geral, emoção suscitada pela consciência do perigo, está ligado à experiência numa cidade em processo de urbanização e num momento de ditadura militar. Avançando na questão, faz-se pertinente perguntar como cada personagem responde a esse

questionamento. Calunga é categórico: "felizmente até demais, só tô vivo por isso". Para Inácio essa nem parece ser uma questão, responde "não". Em acorde com o mundo, ele não tem motivos para temer. Jasão não tinha tempo de ter medo e de forma evasiva acaricia Luzia, afirmando ser a relação deles algo pra vida toda, ainda que essa vida fosse curta. Na sequência seguinte tenta a sorte num último assalto, no qual mata um senador e tem o destino trágico traçado.

Vale pontuar que o Vaqueiro é temido, mas não necessariamente admirado, pois sua coragem é a do "durão" e suas ações têm finalidades individuais, ao passo que o admirado é a coragem desinteressada (heroísmo), o risco aceito ou corrido sem motivação egoísta. Esta virtude é universalmente a mais admirada, mas é moralmente indiferente, pois pode servir para o bem e para o mal.

Luzia, por sua vez, sente, questiona e parece transcender o seu medo. No início da narrativa ela tinha esperança, virtude apenas para os crentes, pois só esperamos o que não depende de nós, ao mesmo tempo em que só queremos o que depende de nós (COMTE-SPONVILLE, 1995, p.63). Quando Luzia procura Jasão no barraco e ele a manda embora, pois havia matado um senador e estava sendo perseguido pela polícia, ela afirma: "ontem eu fiz esse mesmo caminho e tinha medo. Agora não tenho mais. Que medo só dá quando a gente espera alguma coisa".

Desesperançada, Luzia vai às últimas consequências na busca de viver o seu amor com Jasão e, ainda que alertada por ele, "quando a morte é chamada, pega a gente onde estiver. Você tem muita juventude ainda. Pra que ir também?", vai ao seu encontro, onde o destino é a morte. E ela o faz sabendo que a polícia estava em seu encalço, pois Calunga a adverte. Ainda assim, responde ao amigo: "o que acontecer pra ele deve acontecer pra mim. Hoje termina tudo. Pra bem ou pra mal". Uma morte redentora. Depois de ver sua amada ferida e sem vida, Jasão grita "Acabem com tudo! Acabem com isso de uma vez! Me mandem para junto dela! Eu quero ir nem que seja no inferno! Eu já estou morto há muito tempo!".

O sofrimento do casal foi maior que o medo, assim, embora a coragem diante da morte seja considerada a maior das coragens, ela não é necessariamente a maior. A esse respeito, o filósofo André Comte-Sponville afirma ser esta bravura a mais simples e absoluta, porque a morte é o mais simples e é absoluta, mas não é a maior, já que a morte

não é o pior: "O pior é o sofrimento que dura, é o horror que se prolonga, ambos atuais, atrozmente atuais" (COMTE-SPONVILLE, 1995, p.63).

O casal enfrenta o medo, pois ao passo que não esperam mais nada, não temem mais. Têm toda a coragem disponível para um "combate presente, para um sofrimento presente, para uma ação presente". Decerto que se pode "temer tudo de quem nada teme." (COMTE-SPONVILLE, 1995, p.65).

Historicamente, o medo vem carregado do sentimento de vergonha: "Enterramos no mais profundo de nós o medo que nos domina as entranhas" (DELPierre *apud* DELUMEAU, 2009, p. 14). Delumeau, em seu estudo sobre o medo, mostra que o longo silêncio sobre o papel desse sentimento se apoia em motivações ideológicas, pois foi necessário exaltar a valentia (individual) dos heróis que governaram a sociedade e contrapô-la ao medo dos humildes¹³². Nessa direção, o discurso literário apoiado pela iconografia exalta o heroísmo e despreza o medo: "era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentado sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso – e comum – e a razão da sujeição dos plebeus" (DELUMEAU, 2009, p. 17).

A respeito da atmosfera social quando da produção dessa obra, Diegues afirmava estar se criando no Brasil um clima de corajosos e medrosos (DIEGUES, 2014, p. 39). Diegues assimila essa questão na obra de modo a representar os trabalhadores migrantes como personagens medrosos em meio à atmosfera de inquietação, ante a noção do perigo produzido e reproduzido pela ditadura bonapartista.

É interessante trazer a análise feita por Diegues entre *Ganga Zumba* e o que seria *A Grande Cidade*. Para o diretor, seu primeiro longa-metragem era um filme com temática histórica em forma de fabulação, mas que um ano e meio depois partia para o segundo filme com mote urbano, sensivelmente diferente. Mas para ele, não se tratava de um caminho diferente, porque "as ideias gerais que eu tinha quando fiz *Ganga Zumba*, a visão

¹³² O cavaleiro sem medo é constantemente realçado na literatura em contraste com uma massa considerada sem coragem. Virgílio já escrevera: "O medo é a prova de um nascimento baixo". Em Cervantes, vemos o tratamento da questão a partir do enaltecimento do corajoso guerreiro Dom Quixote: "É o medo que tens, Sancho, que te faz ver e entender tudo mal. Mas se teu pavor é tão grande, afasta-te (...) Sozinho darei a vitória ao exército a que levarei o socorro de meu braço". Já Victor Hugo problematiza a imagem da massa medrosa vencendo o corajoso exército de Napoleão: "Foi a debandada, gigante de face assustada" que venceu a coragem dos soldados de Napoleão em Waterloo, e "esse campo sinistro onde deus combinou tantas fraquezas, treme ainda de ter visto a fuga dos gigantes" (DELUMEAU, 2009, s.p.).

de mundo – que é o que importa, afinal de contas – são as mesmas que tenho agora, quando vou fazer *A Grande Cidade*” (DIEGUES *apud* DAHL, 1965, s.p.).

Como continuidade, pode-se destacar o compromisso com um fazer artístico com vistas à reflexão acerca da realidade social brasileira. O que, nessas circunstâncias históricas, esteve ligado a erradiação do anti-imperialismo e à ideia de prosperidade e autonomia econômica. Entretanto, embora o diretor afirme a continuidade de certa visão de mundo nas duas obras, podemos mencionar como descontinuidade a perspectiva de transformação social. Enquanto em *Ganga Zumba* temos uma trajetória na qual se forja um *homem novo*, revolucionário, uma saída para os entraves sociais, em *A Grande Cidade* temos apenas a reconfiguração artística dos dramas, mas a obra não nos aponta o caminho para sua superação. Este povo, medroso, não era mais visto como agente revolucionário.

As personagens estão inseridas numa cidade grande *subdesenvolvida*, numa condição de vida precária e incerta, não tem um plano de ação. Ao invés disso, são *alienadas* e incapazes de transcender essa condição. A incerteza e insegurança que sentem vêm acompanhadas de uma encenação que acompanha a natureza desse fundamento, por meio da insegurança da câmera na mão e de cenas e diálogos, como já dito, muitas vezes improvisados.

Nessa direção, afirma-se que *A Grande Cidade* desnuda as contradições em tempo de ditadura a partir de uma perspectiva pessimista quanto à possibilidade de superação dessa realidade, como atesta seu desfecho, num domingo de carnaval no qual as personagens buscam, individualmente, saídas para suas inquietações, sendo que essas saídas não as levam à emancipação, mas à desesperança e ao fracasso.

O povo não era mais visto como agente transformador. Também não o era a classe média. A representação dessa classe é feita a partir do casal que emprega Luzia no Leblon. Regina trai o marido Heitor, com Sérgio. Heitor é um romancista famoso. Em uma sequência no apartamento do casal, a sala está repleta de repórteres que entrevistam Heitor. Junto deles, Regina, Sérgio e Luzia (servindo bebida a todos). Durante toda a sequência, o intelectual é questionado sobre sua ideologia, sobre sua função enquanto artista e sobre a concepção de seus romances. A essas perguntas responde que os artistas não valem pelo que pensam, mas pelo que dizem, que sua função é ser útil e que encara seus romances de forma passional: "Tudo na vida deve ser feito como salto do Ícaro: ou se cai no

despenhadeiro ou se inventa o avião". Quando indagado sobre seu próximo romance, afirma estar interessado na história do Vaqueiro e seu bando. Luzia o olha com apreensão. O intelectual está interessado nessa história popularizada pelos jornais e programas televisivos, sem saber que, ironicamente, essa história é vivida por sua empregada. O intelectual da classe média se aproxima do povo em teoria, mas não na vida.

Corroborando a análise fílmica, no roteiro original da obra temos um trecho suprimido: na mesma sequência da entrevista, um jornalista cita Lukács, para quem "os grandes homens da época posterior à Renascença intuíram que a preservação do desenvolvimento universal da personalidade, da íntima e múltipla conexão com a vida popular, é de interesse vital para a cultura". Os homens mostram-se incomodados com esta dissertação, a que Heitor responde dizendo: "vou descansar um pouco. Como os do personagem de Dostoiévski, meus desejos são tão fracos que não conseguem conduzir-me".

O intelectual não é mais movido pelo desejo de construção da individualidade *pari passu* com a cultura popular. A entrevista é finalizada pela indagação: a quem Heitor ofereceria o prêmio conquistado? Ele responde: "ao povo brasileiro que, aliás, não leu meu romance, no que fez muito bem", evidenciando ainda mais a distância com o povo.

Desfeita a utopia, Diegues parte na direção de uma reflexão mais profunda sobre o cinema. Utilizando o cinema-direto e a concepção de arte pedagógica de Bertolt Brecht, *A Grande Cidade* estabelece uma cumplicidade com o público, que pode observar que está diante de um espetáculo. A película é quase toda filmada na rua e, em muitos momentos, as filmagens chamam a atenção dos transeuntes, muito embora as câmeras tenham ficado escondidas, como explicou Diegues: "A câmera estava na mão e escondida. A gente sempre disfarçava a câmera de diversas maneiras: um embrulho, uma caixa, um caixote" (DIEGUES *apud* OROZ, 1984, p. 41). Assim, o ato de filmar se torna presente, trazendo ao espectador a consciência de assistir a um artifício.

Segundo o diretor, o cinema-direto era um eficiente meio de documentar e retratar a sociedade, mas neste momento, estava em busca de um cinema que fosse além da crônica social e que mergulhasse na "alma brasileira", ou seja, nas emoções e nos sentimentos que a motivavam. Esse mergulho somente seria possível por meio de uma profunda reflexão antropológica sobre o homem brasileiro e esta reflexão encontrava no cinema a sua forma principal no espetáculo, entendido como "criação artística".

Embora respeitasse e utilizasse o documentário e o cinema-direto, acreditava que "na sua essência, entretanto, o cinema é antes de tudo espetáculo. Eu não penso o cinema senão sob a forma de *mise-en-scène*". Ressalta, ainda, que o ponto nevrálgico era o compromisso moral do autor perante o mundo e que não havia "*mise-en-scène* que esconda a falta de um ponto de vista. A mágica que sai da tela, que nos faz dizer: este é um diretor de cinema, é exatamente proporcional ao compromisso moral do diretor com o seu mundo. E não há golpe que acabe com esse compromisso" (DIEGUES *apud* DAHL, 1965).

Verifica-se uma mudança de posicionamento do diretor. Seus dois primeiros filmes recriam um horizonte de transformação social protagonizado pelas classes produtoras. No curta-metragem de 1962, *Escola de Samba*, intenta o elogio à militância sindical e a participação popular nas decisões políticas. No seu primeiro longa-metragem, *Ganga Zumba*, traz uma trajetória revolucionária, na qual um escravo forja sua emancipação. Antão é o *homem novo*. Já em *A Grande Cidade*, como vimos, traz como mote os dramas de migrantes nordestinos na cidade do Rio de Janeiro, mas recua quanto ao caminho de transformação social. Luzia e Jasão encontram uma saída redentora na morte, Inácio decide voltar para o sertão e Calunga, que colocou o inferno dentro de si como tática de sobrevivência, mantém a postura do típico malandro e encerra sua participação afirmando: "a guerra é grande e está todo mundo nela. Eu não!". Calunga estava mais envolvido na guerra do que podia imaginar.

A certeza da revolução diluiu-se com o golpe militar. Este foi responsável pela descontinuidade de um processo que poderia ter sido, ao menos para aquela juventude identificada com um pensamento de esquerda, o início da revolução na América Latina. Evidencia-se o rompimento da perspectiva política de Carlos Diegues e de sua concepção acerca do povo, agora sem o ímpeto revolucionário.

Capítulo VI - Os herdeiros do populismo

Neste último capítulo, investiga-se o filme *Os Herdeiros* de forma atenta às tipificações sociais presentes no filme, a saber, as frações da burguesia (agrária e industrial), a esquerda e o povo, perseguindo a construção diegética dos meandros da política brasileira entre os anos de 1930-1964 e o papel desses grupos na entificação do capitalismo no país. Com este propósito, dividiu-se o texto em cinco unidades de leitura.

Informações sobre a produção do filme em questão, desde o nascimento de seu projeto, passando pela sua viabilização, a exemplo de produtores e formação da equipe de trabalho, chegando à luta pela sua liberação junto à censura do governo militar, estão presentes no primeiro tópico. Ademais, trazem-se alguns dados sobre a idealização da trilha sonora, metodologias adotadas nas gravações e as percepções do diretor diante da obra acabada. No tópico seguinte, observa-se a evolução da personagem de Almeida, representação da burguesia agrária em crise de hegemonia. Na terceira unidade, explicita-se a reprodução imagética do povo, observando, também, o olhar que diferentes personagens lançam sobre o povo. No tópico ulterior, atenta-se para a apreciação artística à esquerda demagógica, traidora de seu pacto inerente ao projeto popular, expondo sua impossibilidade de transcender o capitalismo e sua avassaladora modernização, pois é desejosa, acima de qualquer coisa, da integração ao sistema e da conquista do poder. Também busca-se mostrar de que maneira essa construção ideológica encontra correspondência com a teoria do *populismo*. E, no quinto e último tópico, evidenciam-se o esfacelamento do *nacional-popular* e a consolidação da política de massas.

6.1 - O filme

Os Herdeiros, pensado para ser uma crônica da burguesia nacional entre os anos de 1930 e 1964, tem como mote o poder, esfera problematizada em diferentes facetas: ausência, disputa, controle, desejo e tragédia. Filmado em Brasília, Vassouras, São Paulo e Rio de Janeiro e estruturado em quadros sequenciais e cronológicos, foi produzido na quadratura histórica AI-5 e teve seu título original, *O Brado Retumbante*, censurado pela

ditadura militar por considerá-lo um ultraje a um dos símbolos nacionais (hino). Por isso, Diegues trocou seu nome para *Os Herdeiros*, reportando ao legado do *populismo* na política brasileira (DIEGUES, 1984, p. 52).

Inspirou-se em dois homens de grande relevância para a história do Brasil, Barão de Mauá e Getúlio Vargas, sendo o último uma figura marcante para Diegues, cujo acompanhar da tragédia despertou o diretor para a importância da política. É, também, produto de um balanço geracional. A agitada década de 1960 estava chegando ao fim e o Brasil tinha vivido a luta pela democratização social, mas, em seguida, veio a ruptura com o golpe de Estado de 1964. Era necessário reconsiderar os caminhos e tentar atinar as possíveis falhas que os levaram à derrota.

Já o olhar cético, voltado para as elites, as esquerdas e o povo tem como uma de suas referências¹³³ o livro *Shakespeare, Nosso Contemporâneo*, de Jan Kott, autor que politizou o clássico e decretou o fim da versão romântica de sua obra, voltando-se para a expressão do "grande mecanismo da história, um socialismo existencialista (se podemos dizer assim) extremamente pessimista em relação à condição humana e seu destino trágico" (DIEGUES, 2014, p. 232).

A ideia do filme nasceu alguns meses antes da realização de *A Grande Cidade*, mas, àquela altura, as condições materiais de produção cinematográfica obrigaram-no a adiar por alguns anos à espera de produtor, de banco ou da CAIC. Com a criação do Instituto Nacional do Cinema (INC), em 1966, instaurou-se um mecanismo que permitia o desconto do imposto sobre remessa de lucros das distribuidoras que investissem em criações nacionais. Essa nova forma de financiamento se colocou como alternativa à CAIC e ao Banco Nacional de Minas Gerais e, por meio dela, Diegues utilizou a Condor, companhia produtora de *Os Herdeiros* (DIEGUES, 2014, p. 229).

Além da Condor, Diegues aponta como "base" Jarbas Barbosa, o primeiro que se colocou disposto a fazer o filme. Depois dele e do próprio diretor (cujos créditos e rendas

¹³³ Sobre essa interlocução, podem-se destacar duas referências a Shakespeare no filme. A primeira é quando a viúva do professor Maia vai ao encontro da família de Jorge Ramos para concluir seu plano de vingança, a saber, matar o filho querido daquele que havia sido corresponsável pela morte de seu marido. A família estava no Teatro Municipal assistindo *Macbeth*, e na saída ouvem-se as falas em inglês da famosa cena: *Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing* (A vida é uma história narrada por um idiota, cheia de som e fúria, e vazia de significado). A segunda, um pouco adiante, Jorge Ramos diz ao filho Joaquim que deseja destruí-lo: "eu sou o fantasma de seu pai" (DIEGUES, 2014, p. 232).

do filme anterior foram utilizados), Luiz Carlos Barreto e José Oliosi (DIEGUES, 1970, p. 1).

Seu orçamento foi relativamente baixo, muito embora tenha sido filmado em várias cidades, com cenários de várias épocas, muitos atores no elenco e contando com a presença do renomado galã, Sérgio Cardoso, no papel principal (DIEGUES, 2014, p. 229).

Terminado o roteiro, Diegues produziu o que ele chama de "apontamentos antes de um filme", trata-se do desenvolvimento de suas ideias, com notas sobre filmes, cinema, conflitos e situações do projeto, diálogos, traços das personagens, políticas e sensações. Este material foi reunido, lapidado e dele germinou a obra. Depois de reunir este aparato, o confiou a Alex Viany, para dele fazer o que bem entendesse. Diegues optou pelo trabalho "sem roteiro", fato gerador de desconfiança em boa parte da equipe. O diretor conta que um dia flagrou uma discussão entre os maquinistas:

Isso não é cinema! dizia um. O outro explicava que isso era um método pessoal do diretor que eles tinham que acatar. Mas o primeiro apostava que o diretor não sabia o que estava fazendo e que não ia terminar nunca. Onde já se viu filmar sem roteiro, sem saber onde é o próximo plano ou a próxima sequência! O meu defensor respondeu, muito enérgico: Ora, sua besta, isso é Cinema Novo! (DIEGUES, 1970, p. 5).

À escolha de uma maneira aberta de filmar uniu-se o trabalho de montagem de Eduardo Escorel, atuando simultaneamente em três filmes, a saber, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *Macunaíma* e *Os Herdeiros*.

No que concerne à trilha sonora, pode-se dizer que ela foi pensada para que "as pessoas pudessem ver o filme de olhos fechados, apenas ouvindo-o". Para atingir este propósito, Diegues convidou Tom Jobim, mas ele não pôde aceitar a chamada. Decidido a inserir, ao longo da narrativa, alguns números musicais, ou paródias destes, que marcassem as diferentes épocas em que *O Brado Retumbante* se passaria, optou por uma representação travestida de Carmen Miranda, a cantar *E o Mundo se Acabou*, interpretada por Carlos Gil, um especialista em fazer a "pequena notável" no teatro de revista, para a década de 1930. A década de 1940 foi musicalmente representada pela Rainha do Rádio dessa época, Dalva de Oliveira, interpretando, em uma confeitaria de renome no centro da cidade (*Colombo*), o

samba-exaltação de Vicente Paiva, *Olhos Verdes*. Odete Lara, protagonista do filme, cantou *Que Será*, bolero de sucesso na fase célebre da Rádio Nacional. A década de 1960 trouxe a voz marcante de Nara Leão, fundadora da bossa nova politizada, cantando a *Marcha de Quarta-feira de Cinzas*, de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra e, por fim, Caetano Veloso, que deveria representar a ação contemporânea (DIEGUES, 2014, p. 230).

A propósito de Caetano Veloso, sua personagem estava envolvida na reação ao golpe militar. Jean-Pierre Léaud e Rogério Duarte (torturado, preso e assassinado pelos militares) filmaram com ele uma cena na qual fumavam maconha e dançavam com mulheres seminuas ao mesmo tempo que Caetano cantava um poema escrito por Diegues. Acontece que o filme ficou pronto em pleno AI-5 e o cantor já havia sido preso e estava indo para o exílio e, por isso, Diegues cortou quase toda a cena.

O primeiro corte, feito a partir da montagem, teria deixado o filme com três horas e meia. Com a mixagem, extirparam o "cordão umbilical do filme. Ele se separava inexoravelmente de nós e, de todas as probabilidades, a alternativa final, passava às mãos do espectador" (DIEGUES, 1970, p. 9).

Tendo ocorrido o golpe dentro do golpe em dezembro de 1968, momento em que a montagem do filme começava a engrenar, os acontecimentos seguintes foram embebidos de um clima de tensão: "uns partiam do país, outros calavam-se, uns terceiros aproveitavam a chance para fazer demagogia". Para o diretor, as vítimas dos demagogos eram Antonio das Mortes, Glauber e todo o *Cinema Novo* (DIEGUES, 1970, p. 9).

Diegues viu o filme pela primeira vez sozinho e este não o emocionou, pois a preocupação com o prazo para o convite de participação no festival de Veneza, com a emissão do certificado do INC autorizando a ida do filme e, principalmente, com a censura tomavam conta dele. O festival apressou a documentação e inscreveu o filme, o INC não criou problemas, mas o tenente-coronel Aloysio Muhlethaler de Souza disse não. O chefe da censura, assessorado por outros três censores, interditou o filme como "inconveniente para o momento político". Começava uma batalha que duraria semanas.

O filme foi parar nas mãos do Ministro da Justiça e, depois de 15 dias de espera, após a sessão efetuada entre autoridades, este disse a Diegues: "Está liberado, mas vamos fazer uns cortezinhos" e, antes que o diretor pudesse dizer qualquer palavra, concluiu "e desta vez não tem mais apelação" (DIEGUES, 1970, p. 11). No dia seguinte emitiram o

certificado. Com mais quatro cortes (cerca de dez minutos) a censura "completava" o trabalho de Escorel e a versão brasileira da obra nascia sob a batuta dos militares.

Ao tratar a ascensão e queda do jornalista, o filme expõe enunciados como o poder dos meios de comunicação, política, traições, forças capitalistas nacionais, assim como o formato popular, como se fosse uma grande revista, nos moldes como era estruturada no teatro popular do início do século¹³⁴, a começar pelo revisionismo de acontecimentos e projetos que fulguraram a história do país. Se entre a morte de Vargas e o fim da década de 1960 a sociedade brasileira tinha vivido seus anos de ouro, *Os Herdeiros* é um olhar lançado no instante em que se assiste ao fim dos sonhos desse período. Atentemos, na próxima unidade de leitura, para a representação da particularidade da modernização do país a partir das fissuras entre as classes dirigentes.

6.2 - A decadência do projeto agrarista

Na sequência inicial, na fazenda São Martinho, em 26 de julho de 1930, encontram-se o proprietário Joaquim de Almeida, sua filha única, a aniversariante Rachel, e três amigos: o senador Cirilo e os fazendeiros, também familiares de Almeida, Francisco e Lima.

Trata-se de um encontro político no qual membros da oligarquia cafeeira e um senador eleito com o apoio financeiro destes, irão debater os rumos da economia e da política nacional. O debate ocorre em lugar privado, um salão de veludo, espelhado e cercado de objetos finos, como um busto de mármore ao gosto europeizado dos aristocratas do café de São Paulo.

Almeida, cuja liderança é perceptível, lamenta o fim da abolição e da monarquia e não aceita o poder nas mãos de quem ele chama de “vaqueiros irresponsáveis”. O senador empenha-se em convencê-lo a apoiar a Revolução de 1930, alertando-o que o governo não mais iria comprar os estoques de café, cujo destino seria o apodrecimento nos armazéns a não ser que eles mudassem o curso da história e apoiassem os revolucionários. Alega, também, tratar-se de uma revolução democrática objetivando o voto universal e mais algumas liberdades. Entretanto, Almeida, tal como os outros fazendeiros, recusa-se a lhes

¹³⁴ De acordo com Neyde Veneziano, “por definição, o teatro de revista é uma revisão, de fatos e fantasias” (VENEZIANO, 1991, p.12).

dar apoio argumentando que era preciso sufocar a vocação do povo pela anarquia e conclui: "Se esta revolução for vitoriosa, senador, o povo tem o dever de fuzilá-lo. Ao senhor, a mim, a todos nós como fizeram com o Czar da Rússia".



Figura 62 - Quadro do filme *Os Herdeiros*: Almeida (Mario Lago) e sua filha Rachel (Isabel Ribeiro)

Não era possível parar a roda da história: enquanto a oligarquia lamenta as transformações, ouvem-se sinos, gritos, alvoroço. A festa de aniversário é interrompida e um mensageiro dá a notícia do assassinato de João Pessoa. A modernização é plasmada sonoramente: trens, tiros, bombas e algazarra de massas, ouve-se em *off*, sempre crescente, gritos de “viva a Revolução”, “viva Getúlio Vargas”. Almeida fica nervoso, agitado, fora de si. Ele procura abafar o barulho com as mãos nos ouvidos. O senador, Francisco e Lima retiram-se silenciosos, deixando Almeida sozinho com Rachel. Um mensageiro chega com a notícia, é a “Revolução”.

A partir disto, a cada momento Almeida aparece com sinais mais nítidos de esfacelamento. Dez anos depois, em pleno Estado Novo, São Martinho está decadente, o cafezal seco e abandonado, os frutos apodrecidos, a solidão devastando as terras. Jorge Ramos desembarca de um automóvel com uma pequena mala na mão e entra pela porteira da casa-grande abandonada. De longe, ele avista um vulto armado a sua espera. Conforme

se aproxima reconhece Almeida. Este está envelhecido, com a roupa desfeita e um rifle na mão, que embora trêmula, põe-se disposta a defender a propriedade da fazenda.

Almeida exterioriza em sua vestimenta e condição física e psicológica a decadência. De forma quixotesca, tem em seu rifle, um símbolo de sua impotência diante do avião que procura fotografar a fazenda.

O jornalista Jorge Ramos conquista sua confiança e Almeida lhe conta as desventuras vividas nos últimos anos. Para este agrarista reacionário a "erva daninha do comunismo" estava presente e Vargas era a representação do demônio. Conta-lhe, também, que sua família havia pedido a partilha da fazenda e, por isso, colocou todo mundo para fora a tiro, fechou São Martinho e tentava protegê-la sozinho e armado.

O desfecho do drama de Almeida dá-se na década de 1960. Jorge Ramos, a esposa e o filho David vão à fazenda São Martinho. Com a mesma fachada de sempre, mas muito mais desgastada pelo tempo. À frente dela surge seu filho primogênito Joaquim, já rapaz, vestido de branco, como um jovem fazendeiro, imitando o avô. Atrás dele Teresa, envelhecida.

Ramos apresenta um filho a outro e David, sorridente e descontraído, beija o irmão. Almeida, aliviado pôr ter visto "o demônio morrer!" (referindo-se a Vargas), teria chamado a família para por fim àquela história: deveria sucumbir junto ao título de propriedade da fazenda. No dia seguinte a justiça iria desapropriá-la, mas deveriam encontrar as cinzas de São Martinho misturadas com as da família. Almeida decidiu pôr fogo na casa com todos os familiares presentes. Seu plano é frustrado pela reação da família, ainda assim, Almeida consegue atear fogo na casa e morrer assistindo São Martinho incendiada, exteriorizando o arremate de um país que ficou para trás.

Em tempos de modernização vê-se o declínio da oligarquia cafeeira a partir da representação de Almeida, que apresenta uma proposta de desenvolvimento nacional estritamente agrarista, incompatível com as transformações econômicas, políticas e sociais pelas quais o país passava, a saber, a instauração da crise na década de 1920, desencadeada pela autofagia do sistema agroexportador, somado ao surgimento e fortalecimento político da classe média, uma incipiente industrialização, subordinada à agroexportação e, por meio

desta, aos interesses do capital internacional e a ampliação da organização da classe trabalhadora¹³⁵.

Diante do desafio de entificar o capitalismo industrial e integrar a população à sociedade nacional, tem-se o conflito de interesses entre as duas frações da burguesia: a agrária, representada por Almeida, e a industrial, notada nas transformações políticas e sociais. Nessa narrativa da história da modernização do país, assiste-se ao fim da hegemonia da burguesia agrária, o definhamento da classe dirigente da República Velha.

Estava em jogo o modo de acumulação de capital e as condições materiais das classes trabalhadoras. Na sequência inicial do filme, tem-se a conciliação entre o arcaico e o moderno a partir dos acordos políticos entre a oligarquia cafeeira e os "revolucionários", de tal sorte que sua negação culmina na degradação de Almeida. Ao mesmo tempo, apesar de seu perecimento, Almeida casa sua filha com Jorge Ramos, deixando seus herdeiros.

O filme compõe um quadro histórico de decadência e mudança e, embora Diegues tenha negado qualquer influência viscontiana, *O Leopardo (Il Gattopardo*, de Luchino Visconti) já havia deixado essa experiência bem ordenada. Temos, como na obra de arte italiana de 1963, as articulações das classes dominantes em movimento de conciliação para a manutenção do poder e exclusão das classes populares.

Cabe ressaltar que essas transformações pelo alto têm como princípio excluir a classe trabalhadora deste processo¹³⁶. Dentre os argumentos do senador estava a própria limitação da "revolução": tratava-se apenas da concessão de algumas liberdades democráticas (a exemplo do voto universal), mas este a recusa, fazendo menção à

¹³⁵ Conforme Livia Cotrim: "Desde fins da década de 1910, vinham se ampliando a organização e as manifestações da classe trabalhadora, cujas reivindicações centravam-se, fundamentalmente, em aumentos salariais, redução da jornada de trabalho, regulamentação do trabalho da mulher e da criança, férias, licença-maternidade, liberdade de associação e de greve, reivindicações que tocavam em pontos sensíveis para a organização econômica" (COTRIM, 2013, p.4).

¹³⁶ É sabido que o anarco-sindicalismo protagonizou a luta dos trabalhadores até a década de 1920. Ao seu lado e a partir disso fundaram-se o Partido Comunista do Brasil (PCB) e a Liga Comunista. Após a "Revolução de 1930" radicaliza-se a oposição entre os trabalhadores urbanos aos limites da conciliação pelo alto. Opuseram-se à Lei de Sindicalização (1931), que subordinava os sindicatos ao Estado, e à Lei de Segurança Nacional (1935), início da ditadura que se consolidará com o golpe de 1937. Vargas enfrenta os confrontos com a classe trabalhadora a partir da subordinação dos sindicatos ao Estado, da concessão parcial de algumas reivindicações e da repressão. Nesse ínterim, surge a Aliança Nacional Libertadora, alçando as reivindicações do movimento sindical, com a intervenção direta dos trabalhadores no processo político em curso, buscando um desenvolvimento nacional associado ao progresso social. Como indica Livia Cotrim, "não por acaso a reação a ela foi rápida e brutal" (COTRIM, 2013, p.5).

revolução comunista. Esta negociação teve como cerne a subordinação ao capital externo e a superexploração da força de trabalho.

Entre o projeto estritamente agrarista e o nacional-desenvolvimentista, vê-se a vitória deste segundo. O filme trabalha com os antagonismos intraburgueses e desnuda o caráter antidemocrático de uma política negociada entre as elites dirigentes, reiterando a *via colonial* de modo a incluir o caráter autocrático do Estado brasileiro. Vejamos, no próximo tópico, como o filme trabalha a representação do povo.

6.3 - O lugar do povo

Em *Os Herdeiros* o lugar do povo é como plateia nos discursos dos homens públicos, tal como grupo a ser formatado pelos meios de comunicação. Está ausente no diálogo com os movimentos de esquerda organizados, tal como nos locais onde se decidem as questões políticas. A construção fílmica deita raízes na política de massas e na teoria do *populismo* e volta-se para a classe trabalhadora como um todo uniforme, onde não há interesses conflitantes, camuflando-se as demandas específicas.



Figura 63 - Quadro do filme *Os Herdeiros*: a massa homogênea se manifestando contra Getúlio Vargas. Vale menção para o fato de a liderança estar à frente e com roupa diferenciada e para os cartazes com a mesma frase e grafia.



Figura 67 - Quadro do filme *Os Herdeiros*: a massa lamenta o suicídio de Vargas

As classes populares do filme não desempenham uma participação social propositiva e não ocupam os espaços de poder. Somado a isto, são objetos de constante preocupação dos políticos e das classes dominantes que se remetem a eles na condição de entidade a ser tutelada, direcionada e controlada.

Para o reacionário cafeicultor Almeida, o povo tem vocação para a anarquia e deve estar sob controle. No desejo da manutenção do poder, quer a política sem a participação dos trabalhadores, pois concebe que o país está condenado também "porque o povo não presta!".

Joaquim, ainda que desconsolado pelas peripécias do pai e suas limitações para contê-lo, crê numa futura ação transformadora das classes populares: "Veja as minhas mãos (grito de desespero) Ah! Tantas vezes duvidamos diante dos poderosos, e, no entanto, no dia certo, no lugar exato, o povo, o povo, o povo, o povo, o povo!".

Jorge Ramos tem sua relação com os trabalhadores corrompida. No início da narrativa, aproxima-se destes através da panfletagem, de uma busca de conscientização por meio da militância. Mas deles se afasta na medida em que alcança o poder.

Aprende com Getúlio Vargas que os estadistas falam muito do povo, mas não acreditam nele. O político demagogo, por excelência, afirma saber que ele existe e que, por isso, jamais seria vencido, mas põe em cheque essa posição de certa tutela e desprende-se deste quando a crise do governo se instaura. Quando a população, sob a influência dos

meios de comunicação de massa, volta-se contra Vargas, Ramos indigna-se: "Que povo é este? Que povo é este que não sabe reconhecer quem está do seu lado? Será que tudo tem de ser feito sem eles?".

Ao notar o titubear do presidente, Ramos tenta dissuadi-lo e certifica-o que tinha alguns homens fiéis a ele, e que "se o povo não era capaz de compreender, que nós fizéssemos a história sem o povo". Diante da recusa de Vargas em resistir, Ramos conclui que ele mentiu, pois, como os outros, ele também não acreditava no povo, do contrário jamais renunciaria. Getúlio se suicida e as manifestações de protesto dão lugar à lamúria. Há uma comoção popular e o ex-presidente é exaltado como o "pai", homem bom que estaria no "céu com Nossa Senhora Aparecida".

A partir daí vê-se o remate da visão positiva do povo, do qual Jorge Ramos se aparta, passando a lidar com ele de modo oportunista. Vendo o velório de David cheio, Eugênia se apercebe de que os populares precisam de heróis e, por isso, sugere que Ramos ocupe uma vaga no Senado. Intuindo que a morte de David, tal como a de Vargas, poderia angariar mais votos, ele sorri e projeta: "Aqui jaz David de Almeida Ramos, mártir da justiça e da verdade. E nós somos os seus herdeiros!", selando uma posição de completa demagogia.

Para os agentes de comunicação social (donos do jornal, rádio e TV) são mentes e corações a serem moldados. Estes aparecem como os principais instrumentos de controle das massas, contribuindo, inclusive, para a exaltação icônica dos homens do poder. Notabiliza-se a instituição dessa política: quando Vargas é eleito ele cria uma rádio para conquistar apoio popular. O jornal estava ultrapassado, pois segundo Ramos: "A massa está no campo, Medeiros, e o jornal só se lê nas cidades. Daqui a pouco será a televisão e quem a controlar, controla esse país de analfabetos".

É através do jornal Diário Nacional que Medeiros articula a falência de Almeida. Vale a pena reproduzir o diálogo que ocorre quando Medeiros e o fazendeiro Lima descem as escadas da sede do Diário Nacional. Ramos espera por Medeiros. A aparência do rapaz é terrível e as marcas da tortura ainda são visíveis. Medeiros garante que seu jornal só publica a verdade e o fazendeiro pergunta o "quanto custa, por exemplo, a verdade numa página inteira?". A resposta é clara: "bem, as máquinas são novas, o papel e a tinta são importados e agora existe a previdência social, salário mínimo". O fazendeiro estava disposto a pagar o

quanto fosse necessário para conquistar a propriedade de Almeida. O jornal está associado aos interesses da elite agrária. A rádio, por sua vez, é instrumento do Governo Vargas, preocupado em estruturar os meios de comunicação. E a TV logo se alia às *incorporations* e à ditadura militar.

É conveniente assinalar que, do Jornal à TV, também vemos plasmado o processo de transformação social pelo qual passou o Brasil. A expansão da mídia televisiva caminhou junto ao desenvolvimento do capitalismo e serviu ao capital ideológica, econômica e politicamente. A representação da TV, alastrando-se pelo interior do país simbolizou a modernização, tal como a experiência da modernidade por aquelas populações que acessaram novos valores e produções culturais de massa. Em meio às décadas de 1960 e 1970, consolidou-se no país um mercado de bens culturais cujo principal colaborador foi o Estado militar. A TV foi um dos mais contundentes exemplos dessa política (ORTIZ, 2001).

Referimo-nos ao período que corresponde aos anos subsequentes ao golpe militar, haja vista que a expansão da mídia televisiva pode ser dividida em dois períodos: de 1950 a 1964, marcado pelo oligopólio dos associados e pelo capital nacional; o segundo, a partir de 1964, pelo oligopólio da Rede Globo e pela entrada de investimentos estrangeiros na indústria da informação, momento em que, a internacionalização do mercado brasileiro é marcada pela presença estadunidense na indústria cultural, sobretudo na televisão.

A representação das elites econômicas e do povo em *Os Herdeiros* revela o caráter antidemocrático da sociedade brasileira em processo de modernização, cuja história é guiada e contada pelas classes dirigentes, cabendo ao povo caminhar de rastro atrás da história. Eis outro segmento da sociedade trabalhado na obra: a esquerda. Antes vista por Diegues como vanguarda revolucionária, agora ela recebe uma nova apreciação. É sobre este elemento que se discorrerá no próximo trecho.

6.4 - A esquerda pérfida

A esquerda está presente na obra a partir da representação dos militantes do PCB, em especial Jorge Ramos, e da geração de 1964, com Joaquim.

Em São Paulo, 1940, numa praça pública, três estudantes distribuem panfletos e fazem um comício no qual denunciam a traição de Getúlio Vargas que, inspirado no nazi-fascismo, transformou-se num déspota, cuja ditadura prendia e torturava seus opositores. São membros do Partido Comunista. O mais velho deles, David Martins, discursa teatralmente para o "povo" em um largo deserto; o segundo, Jorge Barros, atira panfletos; o terceiro, Jorge Ramos, mais descontraído e irônico, declama poemas de Oswald de Andrade.

Em outra sequência, num cabaré em São Paulo, ao som de *E o Mundo Não se Acabou* um travesti imita Carmen Miranda num show com alguns bailarinos e com um telão pintado com imagens do Rio de Janeiro. Entre o público está Jorge Ramos, solitário tomando cerveja. Martins e Barros surgem apressados, sentam-se com ele e informam terem sido descobertos pela polícia. A orientação do partido era a fuga imediata.

Na sequência seguinte Jorge Ramos é preso e torturado. Vê-se o jovem militante arrastando-se pelo chão, desfigurado pelas atrocidades das quais foi vítima. O delegado, irritado, anda de um lado para outro pedindo os nomes dos dirigentes. Da penumbra da pequena sala surge um homem simpático e bem vestido. Trata-se de Medeiros, dono do jornal onde ele trabalha. Medeiros se aproxima e diz, com voz suave e gentil:

Como vai, meu filho? Eu vim tirar você daqui. Quando esta guerra acabar o mundo vai ficar muito pequeno e nesta parte do planeta não haverá lugar para aqueles que pensam como os seus amigos. O que é que a sua causa perde, se um deles for preso? Agora eu, eu que não pertenço a seu grupo, se desaparecer, acaba o meu jornal, o emprego de centenas de pessoas como você, os artigos contra o fascismo. Venha comigo, Jorge Ramos, venha comigo! Você não é igual aos outros. Eu lhe prometo e sei o que estou dizendo. Enterre hoje, agora, a sua juventude. Ela já deu o que tinha que dar. Não tem mais luz aqui?

O delegado faz um sinal e alguém acende a luz da pequena sala. A miséria física de Ramos agora é evidente. Com a luz acesa, vê-se a sala inteira, pequena, vazia, sinistra, o chão manchado de sangue. Ramos delata seu melhor amigo, David Martins, que depois é preso e morto pela polícia. Medeiros busca amenizar a situação: "Que culpa tem você, Jorge Ramos, das misérias do mundo?". Em troca da delação, Ramos assume uma posição confortável neste Jornal. Vê-se a primeira traição de Jorge Ramos.

O jornalista parte para São Martinho a fim de fazer um trabalho sobre a loucura de Almeida para que este perca a fazenda, uma reportagem encomendada por um parente do proprietário. Ao chegar, é recebido pelo fazendeiro do qual tenta conquistar a confiança. Exitoso, volta para a capital prometendo escrever sobre São Martinho com o propósito de manter a posse de Almeida e dizendo que ele precisa de sangue novo por lá, de quem lhe proteja e cuide da fazenda.

Almeida percebe o interesse de Ramos por Rachel e, depois de ter recebido a temida intimação, decide entregar a vida junto com a propriedade. Enquanto isso não acontecia, tracejou um plano. Este consistia em Ramos tornar-se seu genro e lhe dar um herdeiro em troca de dinheiro. Jorge Ramos aceita.

O tempo passa e, em 1945, numa sala da casa-grande, a família está reunida em torno do rádio que anuncia a queda de Vargas. Ramos tem o rosto colado ao aparelho e ouve com excitação as notícias. Almeida se veste primorosamente para acompanhar a notícia da deposição de Vargas¹³⁷.

Diante da notícia Almeida crê que seus velhos amigos retornariam e ele recuperaria o poder de outrora. Jorge Ramos avalia que Getúlio também era o passado e que a guerra trouxe o progresso. O país agora iria precisar de siderurgia, estradas, petróleo, e, por isso sugeriu ao sogro que este vendesse a fazenda e investisse na indústria. Almeida se recusa. Ramos percebe que é inútil continuar a discussão. Ele fica em silêncio e o velho se retira para os jardins onde esperará os amigos que não virão. A portaria de São Martinho ainda está vazia quando a tarde começa a terminar. Ninguém veio buscar Almeida.

É noite. No profundo silêncio da fazenda, Ramos desce com cuidado as escadas da casa com uma mala na mão. Em meio à fuga é surpreendido por Almeida que, sentado numa cadeira do lado de fora da casa e com um fuzil sobre as pernas, lê uma carta que tem em mãos. Nesta, Medeiros atende ao pedido de Ramos, concedendo-lhe um trabalho no jornal.

¹³⁷ Locutor da rádio: "Os nossos pracinhas trouxeram do campo de luta na Europa a semente da liberdade e hoje, 15 anos depois de ter usurpado o poder, Getúlio Vargas é deposto e a ditadura banida para sempre do nosso país. O presidente do Supremo Tribunal foi empossado como chefe do Governo provisório, convocou uma Constituinte e assegurou as próximas eleições gerais. O povo comemora nas ruas a vitória da democracia e reina a tranquilidade em todo o território nacional".

Ao ler que a estadia de Ramos na sua fazenda corresponderia a um purgatório e que era momento de recomeçar, Almeida se dá conta dos verdadeiros motivos que levaram o jornalista à fazenda. Acusando-o de traição, expulsa o genro e a filha, mas os impede de levar o neto Joaquim.

Quatro anos depois, no Rio de Janeiro, Medeiros avalia a conjuntura eleitoral e percebe a possibilidade da vitória de Vargas e por isso envia Jorge Ramos para entrevistá-lo e oferecer-lhe apoio político por meio de seu jornal.

Vargas sai vitorioso do pleito e Medeiros oferece um formidável banquete comemorativo da eleição. Dentre discursos, nomeia Ramos como diretor do Diário Nacional. Todos querem abraçar Ramos, mas ele revela timidamente que não pode aceitar o cargo, pois Vargas havia lhe oferecido a organização da Rádio do Povo. Ramos seria o diretor presidente da rádio de apoio "popular e nacionalista" ao presidente.

Medeiros fora traído e não se satisfaz com as justificativas de Jorge Ramos e, quando o jornalista afirma a inevitabilidade do rompimento diante das diferenças entre eles, o empresário retruca dizendo: "somos a mesma coisa, Jorge. Já estivemos juntos antes, se lembra? Ele mesmo, eu e você, juntos, matamos David Martins. Se lembra?".

Quatro anos depois, mais uma traição. Em meio à crise política de Vargas, Jorge Ramos procura se manter um apoiador do presidente. Medeiros denuncia o governo e faz campanha pela sua queda, contra a Rádio do Povo e seus contratos com o governo. Ramos conversa com o presidente que afirma estar velho para ser desmoralizado, sem razões para temer a morte e disposto a uma licença. Na sequência seguinte Eugênia afirma que Alfredo Medeiros a procurou e quer lhe fazer uma proposta. Depois de uma pequena resistência, o jornalista acaba cedendo.

Antes de Ramos concretizar a traição, Vargas se mata. Na entrada da Rádio do Povo, Ramos encontra a mesma multidão que anteriormente protestava contra Vargas, mas agora de luto pela sua morte. Ramos percebe a comoção popular. No muro, o *slogan* "mar de lama" está riscado. Num poste, uma mulher chora. Na encruzilhada, uma preta velha faz um "despacho" de galinha preta com um retrato de Vargas. Três rapazes passam e reconhecem Ramos. Uma voz canta ao longe o samba da "Carta-Testamento".

Ramos percebe que sua situação está salva e sorri. Torna-se um líder popular, um herdeiro de Vargas, ainda mais poderoso e, agora, à frente da TV do Povo, "o canal do progresso".

Alguns anos depois, na ocasião do golpe de 1964, mais um ato de má-fé. Joaquim é procurado pelos amigos para interceder em favor de um professor chamado Maia que seria preso pelos militares. Joaquim traz seu amigo Amadeu e o professor para encontrar Ramos e pedir-lhe apoio. Logo percebem que há algo errado e que, possivelmente, Ramos não está na mesma posição que eles em relação aos últimos acontecimentos. Depois de um diálogo esclarecedor do acordo feito com os militares, vê-se sair da casa do jornalista Eugênia e David, muito contentes, com champanhe e confetes. Eles trazem pela mão um homem de uns cinquenta anos, vestido de roupa escura, com um sobretudo no ombro e uma bengala na mão. É uma figura política do sistema, que o professor reconhece imediatamente e se horroriza: "O que o senhor fez foi uma..." Ramos: "Traição? O que o senhor entende disso, professor?" O filho David: "Por que o senhor não ficou em casa, professor? A política é para os políticos".

Joaquim corre para cima do irmão e o segura pela gola. Os dois se encaram com ódio. Ramos sorri: "Está vendo, professor? Não é confortável ter a direita e a esquerda na mesma família? A oposição e o governo debaixo do mesmo teto? O senhor perdeu, professor. Comporte-se como um vencido". A última frase, Ramos a diz com dureza, quase como uma sentença fatal. Ele não socorrerá o professor, levando-o ao suicídio.

Objetivando desnudar os meandros da política institucional, o que interessa na narrativa é o destino dos heróis, em especial deste jornalista, personagem síntese do político *populista* que emerge com a industrialização e a urbanização da sociedade brasileira, depois da década de 1930. Com os olhos direcionados à tomada do poder, ele não se furta em trair a todos em sua volta: seus amigos, companheiros de luta, aliados políticos e familiares. Através da mentira e da manipulação ele alça altos voos e se consolida como homem influente.

A antítese do pai parece ser o filho Joaquim. O jovem rebelde questiona as traições que levaram Jorge Ramos ao poder e denuncia os crimes do pai durante a sua candidatura, o que resulta na prisão do aliado Jorge Barros e na cassação do mandato de seu pai. A

Gazeta do Povo é fechada e eles ocupam a televisão e o rádio. Agora vão confiscar seus bens e levá-lo para a prisão.

Ramos não estava acostumado a perder e decidiu transferir seus bens para Joaquim e sair do país. O filho lhe indaga a quem ele trairia dessa vez, e ouve do pai que não havia mais ninguém a trair. Joaquim se nega a assinar os papéis e herdar a "própria vergonha", pois pensa em todas as vítimas do pai e o recrimina. Ramos responde não ser responsável pelas misérias do mundo e que não podia suportar a "impotência suntuosa da miséria" e porque não conseguia encarar a sua face louca arriscava sempre que havia uma possibilidade de continuar.

O filho assume ter sido o seu delator. A revelação de Joaquim foi seca e cruel. Por alguns segundos Ramos, paralisado, é incapaz de compreender o que o filho acabara de confessar. Por fim explode em ódio e frustração. Ramos bate em Joaquim sem parar. Em meio à briga Ramos diz que o filho o está matando, ao que ele responde "é preciso que o filho triunfe sobre o pai para que o tempo flua e a história se faça".

Joaquim volta para casa, de cabeça baixa e se depara com o velório de seu pai. Eugênia, toda de negro, compenetrada. Rachel, com os cabelos desfeitos, cantarola e lava obsessivamente a fachada. Eugênia percebe a chegada de Joaquim e dele se aproxima.

Jorge Ramos havia se matado com um tiro no peito e deixado um testamento em que Joaquim seria o único herdeiro. Jorge encontrou uma saída e os bens estavam a salvo. Joaquim se aproxima do caixão, certifica-se que o cadáver é mesmo de seu pai, depois sorri e parte.

Nos jardins da grande mansão, começam as cerimônias para o enterro de Ramos, com toda pompa e circunstância. Joaquim percebe a chegada de um agente político, amigo de Ramos, a quem denunciou o pai. O homem, do alto da escada, parece esperar por ele. Joaquim parte em sua direção e Marta o segue, deixando Rachel sozinha com o caixão. Silenciosos, Joaquim e o homem estão face a face. Aos poucos, o homem lhe dirige a palavra, aproxima-se, põe-lhe a mão no ombro. Num primeiro instante Joaquim se esquiva, mas depois aceita o abraço. O homem sorri, Joaquim se descontrai. Lentamente, abraçados, os dois se voltam para dentro de casa, subindo as escadas. Marta os segue e, em breve, os três desaparecem pela porta de entrada, enquanto se ouve a "Invocação em Defesa da Pátria", de Villa Lobos.

A estrutura narrativa se sustenta em sucessivas traições: a cada crise pessoal ou social é sobre os contínuos atos de má-fé que Jorge Ramos segue em busca do poder. Não há possibilidade de transformação social a partir da esquerda que Ramos representa. Para alterar o sistema era necessário fazer parte dele. E, uma vez fazendo parte, vê-se a cooptação.

Ao longo da história, Joaquim se contrapõe moralmente ao seu pai, trazendo a possibilidade da ruptura, mas no desfecho ele herda não apenas os espólios de Jorge Ramos, mas seu *modus operandi*, a miséria da esquerda.

Os Herdeiros, filme realizado na esteira do AI-5, reproduz uma visão fatalista sobre a história do Brasil e uma crítica mordaz à esquerda por, supostamente, ter caído no engodo da perversão da politicidade¹³⁸. O pessimismo da obra coaduna com sua atualidade histórica e aponta a impossibilidade de uma revolução social que supere a política.

No filme, temos a exteriorização do caráter irresolutivo da política frente às questões sociais e uma fundamentação fatalista, na qual a realidade não apresenta qualquer possibilidade de superação, pois as elites (econômica, intelectual e política) controlam os rumos da modernização do país e os trabalhadores são alienados e manipulados. O Estado é lugar de conciliações burguesas e disputa de interesses pessoais e a esquerda é incapaz da alteração do *status quo*, sendo sua prática calcada no *populismo*.

¹³⁸ A filosofia ocidental nos legou a concepção da política como categoria por excelência do humano, uma ciência superior, cuja racionalidade empregada possibilitaria o estabelecimento para uma vida social plena e justa. Enquanto para os contratualistas a política é positiva (isto é, é resolutive de conflitos e obrigatória e necessária no convívio social), para Marx, não. E qual é a razão disso? Enquanto outros autores acreditam que o ato fundante da sociabilidade é a política, para Marx não é, pois o ato fundador é o trabalho. E a política, por sua vez, tornar-se-ia uma obsolescência, uma vez a revolução vitoriosa botando fim nas classes. Daí a determinação ontonegativa da política, isto é, em alguma fase do evoluir da humanidade para a emancipação humana, os homens poderão deixar a política (assim como o Estado) fenecer. É importante frisar que, por ora, ela não é inócua. Senão, vejamos: "[...] após a queda da antiga sociedade haverá uma nova dominação de classe, resumindo-se num novo poder político? Não. A condição de libertação da classe trabalhadora é a abolição de todas as classes, do mesmo modo que a condição de libertação do Terceiro Estado, da ordem burguesa, foi a abolição de todos os estados e de todas as ordens. [...] A classe trabalhadora substituirá, no decorrer do desenvolvimento, a antiga sociedade civil por uma associação que excluirá as classes [...] e já não haverá poder político propriamente dito, pois o poder político é precisamente o resumo oficial do antagonismo na sociedade civil. (MARX, 1976, p. 136-137). O próximo passo que Marx apresenta como o rumar da humanidade para o desfecho do mutismo completo do gênero só pode ser dado através de uma subversão completa do modo de produção do capital, passo que derruba concomitante suas formas políticas de controle social, fenecendo com isso o estado e sua estrutura política sustentadora – este passo se daria pela superação do estranhamento no trabalho (posto em Marx desde os *Manuscritos de Paris* e na *Teses ad Feuerbach*). Essa questão foi objeto de estudo de José Chasin, cujo esforço se centrou em esclarecer a radicalidade da proposição marxiana por meio da “ontonegatividade da politicidade”, termo que nega a política como entidade imprescindível ou representativa da vocação universalista de uma determinada essência humana..

No Brasil, o conceito de *populismo* foi desenvolvido pela chamada “Analítica Paulista”, principalmente por intelectuais como Francisco Weffort e, posteriormente, Octavio Ianni. Construído com o intento de explicar a quadra histórica de 1930 a 1964, o tipo ideal¹³⁹ se propõe a dar conta da transição de uma sociedade “tradicional” para uma sociedade “moderna”, com ênfase na análise das suas formas de poder. Nela as classes dominantes – neste caso, as oligarquias – entram em crise, inexistindo uma classe que possa assumir seu lugar – por estarem em formação e sem consciência de seu papel histórico – e instaurar formas de poder liberal-democrático. Sendo assim, abrir-se-ia um “vazio de poder”.

Neste impasse do vazio de poder, aparece a figura do líder populista como representante e articulador do “estado de compromisso”, garantindo o equilíbrio institucional e ao mesmo tempo integrando e subordinando as massas à nova reorganização institucional e política do país. Vindo da pequena burguesia, o líder populista exerce as suas relações com as massas na forma de manipulação. Carismático e demagogo, este líder se utiliza do trunfo de ter respaldo institucional e legitimidade.

Vale dizer que, de acordo com este tipo ideal, este fenômeno corresponde ao momento em que o mercado de força de trabalho formaliza-se, caminhando para as relações de produção do capitalismo avançado. Nesse processo, observa-se a desconstrução de valores culturais embasados em valores comunitários e o estabelecimento de valores criados no ambiente urbano industrial, a exemplo de relações formalizadas contratualmente. Os migrantes formam as massas marginais, têm uma releitura e compreensão dos valores citadinos e aderem facilmente à demagogia dos estadistas. Somado a isto, a sociedade urbana não dispõe das instituições políticas adequadas à mobilização e incorporação dessas massas: “No mundo urbano-industrial, onde imperam as relações de mercado, sobrevivem

¹³⁹ O tipo ideal não é um modelo concreto ou empírico a ser buscado pelas formações sociais históricas, mas uma construção abstrata elaborada por meio do estudo sistemático de diversas manifestações particulares de um fenômeno, no qual o estudioso acentua aquilo que parece característico ou fundante. Dessa forma, nenhum exemplo concreto representará de modo perfeito e acabado o tipo ideal, mas manterá com ele grande semelhança e afinidade, permitindo comparações. O conceito é previamente construído e testado, depois aplicado a diferentes situações em que dado fenômeno possa ter ocorrido. À medida que o fenômeno se aproxima ou se afasta de sua manifestação típica, o sociólogo pode identificar e selecionar aspectos que tenha interesse à explicação: “Uma representação ideal e consequente de uma totalidade histórica e singular, obtida por meio de racionalização utópica e de acentuação unilateral dos traços característicos e originais, para dar uma significação coerente e rigorosa ao que aparece confusão e caótico em nossa experiência puramente existencial” (FREUND, 2003, p. 52).

ou predominam as massas e o líder, cujos vínculos são a demagogia e o carisma" (IANNI, 1975, p. 28).

É importante apontar que esta composição teórica foi alvo de críticas. Na contramão daqueles que asseveram a teoria do *populismo* no Brasil e sua validade teórica, Antonio Rago Filho alude que, para estes ideólogos, esta noção se baseia numa realidade falseada, pois parte de um vazio de poder que se manifesta num período de transição de uma ordem agrária, oligárquica, para outra moderna, urbano-industrial que atingiria seu ápice na forma democrática. Essa experiência política finda quando a transição se completa. A travessia, a partir desse tipo ideal, é arraigada por um conteúdo ideológico preciso: o parlamentarismo. Com este formato amadurecido, não seria possível a manipulação das massas, mediada pela pequena burguesia, por uma liderança carismática, tal como no getulismo de massas (RAGO FILHO, 1998, p. 50).

Afirmando terminantemente a parcialidade da teoria do *populismo* em contraposição àqueles que postulam sua suposta neutralidade, este autor evidencia suas contradições ao passo que ele ultrapassa sua datação histórica, a qual foi estipulada pelos seus próprios formuladores, de modo que os teóricos "criaram a mitificação e com o mito ainda passam a tourear". Nessa direção, o golpe de 1964 deveria decretar o "colapso do *populismo*", pois a ditadura seria a expressão desse esgotamento (RAGO FILHO, 1998, p.55).

Indicado o debate, importa expor, com José Chasin, as contradições insolúveis desta generalidade teórica, pois se essa política é tomada como o projeto e prática de assimilação subordinada das massas pela burguesia, tem-se que toda a assimilação de massas promovida pelo capital é subordinada. Assim sendo, toda a burguesia seria *populista* ou *populismo* seria sinônimo de burguesia e isso redundaria na insuficiência da abstração formulada (CHASIN, 2000, p. 244).

Não obstante, o tratamento que a *Os Herdeiros* dá ao povo, a personificação de políticos demagógicos, a instauração de uma política de massas a partir da articulação dos meios de comunicação com os interesses político-econômicos e o culto ao líder evidenciam a interlocução entre a obra e este tipo ideal. À esquerda, por sua vez, caberia a reprodução de uma prática calcada no interesse pela colaboração e manutenção do poder. Nessa leitura das práticas sociais que levariam ao ano de 1968-1969, não restariam muitas esperanças, pois não poderiam contar com o povo, nem com a esquerda pérfida.

6.5 - O fim dos "anos de ouro"

Realizado em meio à explosão tropicalista, em *Os Herdeiros*, tem-se a apropriação da natureza tropical com suas cores e a revisão metafórica da história do Brasil. Embora haja uma alusão a este movimento, o diretor nega que este tenha sido seu propósito. De qualquer forma, verifica-se a referida conversação a partir da lição apreendida com a personagem de Joaquim: os sonhos são incapazes de sobreviver à avassaladora modernização brasileira. Uma constatação compartilhada com outras obras do período, pois a modernização deglutiou o filho rebelde de Ramos, mas também o fez com *Macunaíma*, do diretor Joaquim Pedro de Andrade e com Paulo Martins, personagem de *Terra em Transe*.

A modernização conservadora era o foco da discussão. Esses filmes, bem como o conjunto das produções efetivamente tropicalistas, exteriorizavam uma sensibilidade artística inédita, síntese da transição para a urbanidade. Somado a isto, é oportuno lembrar, com Ismail Xavier (1993), que analisar os filmes entre 1967 e 1970 implica compreender a grande desilusão frente aos projetos nacionais. Estava em curso o grande fracasso da revolução brasileira. Nesse momento, conceitos políticos norteadores da produção cultural nas décadas de 50 e 60, a exemplo do *nacional-popular*, incorporam outros significados, transmutando-se na direção da expansão do mercado de bens culturais.

A ideia de *nacional-popular* choca-se com o mercado de consumo e esse embate está exposto em *Os Herdeiros*, na medida em que ele aborda as metamorfoses desse projeto a partir da expansão dos meios de comunicação de massa. Nas imagens do povo temos o vazio, chegando-se a projetar um comício e panfletagem sem espectadores. O poder aparenta ter total controle ideológico sobre esta entidade que se dispõe a ser massa homogeneizada e dispersa. Fica claro que o detentor dos meios de comunicação terá o poder. Ontem o rádio, amanhã a TV e, assim, tanto esses meios quanto as manifestações culturais populares são vistas enquanto simples reproduções do domínio de classe. Desse aspecto, deriva o fatalismo e o pessimismo que caracteriza a imagem do povo na obra.

A referida formulação artística tem como chão histórico o massacre da esquerda pelas forças da ordem bonapartista, a fragmentação dessas organizações e o engajamento de muitas delas na ação guerrilheira. Diegues toma outro caminho e *Os Herdeiros* é expressão

da descrença na possibilidade de construção de um projeto popular, e mais do que isto, estava dizendo:

Olha isso ai vai durar! E as gerações vão se suceder e essas gerações vão aderir ao que está ali. O final de *Os Herdeiros* é o contrário de tudo o que se dizia na época (tudo o que se dizia não, que muita gente achava isso que eu achava também). Mas é o contrário de todo o voluntarismo heroicista da luta armada, do “eu quero mudar, então vai mudar mesmo, no peito e na raça”. O menino que era contrário acaba entrando no sistema no final do filme (DIEGUES *apud* BARBEDO, 2011).

Esta visão sobre a esquerda e as impossibilidades de superação da situação política brasileira foi alvo de muitas críticas. Atualmente, Diegues se orgulha da leitura política feita na obra, pois a considera premonitória, já que "as pessoas que lutavam foram massacradas como quem mata uma mosca e as novas gerações foram aos poucos aderindo ao sistema" (DIEGUES *apud* BARBEDO, 2011).

A desaprovação da obra por parte da esquerda não espantou o diretor, pois sabia que ao criticá-la por meio de uma suposta relação perniciosa com o poder, dificilmente seria tomada positivamente por militantes que optaram pela resistência à ditadura.

Trata-se da desaprovação do recuo ideológico de Diegues, que assumiu as novas posições com sinceridade e sofrimento. Solitário em projeto social, pois havia rompido com a esquerda católica e com o comunismo, o diretor realiza essa obra síntese da desesperança e da falta de perspectiva revolucionária.

Com o avanço da violência institucionalizada, da censura, das prisões, de torturas e de assassinatos, a esquerda se fragmentou. Notabiliza-se que as atrocidades cometidas pelas forças armadas, foram caindo na banalidade aos olhos de Carlos Diegues:

Mas também não tem muita novidade, fora aquelas que você já deve estar acompanhando nos jornais: a morte do menino, enterro, missa na Candelária, prisão e tortura dos Duarte. Rogério está firme, com excelente moral, e parece que tudo que aconteceu a ele serviu para dar a ele uma outra perspectiva de vida. Maluco como sempre ele disse pra gente outro dia que foi até bom: os choques elétricos que levou economizaram uns cinco anos de psicanálise (DIEGUES, [Carta] 20 abr. 1968).

O menino referido é o secundarista Edson Luís de Lima Souto, assassinado pela polícia em março de 1968, enquanto protestava. Uma multidão com faixas e cartazes cortejou seu corpo até o cemitério. Nos dias que se seguiram houve diversos protestos e o governo proibiu qualquer tipo de manifestação política. A missa de sétimo dia foi acompanhada por multidões. Militares munidos de pesados armamentos investiram contra essas pessoas. O clima na esquerda era de comoção

Num cenário de intensificação da ditadura bonapartista, no qual a esquerda se viu inclinada à imersão na luta armada, Diegues é criticado, sobretudo, pelo filme que não fez. Sem desconsiderar a particularidade desse documento, uma carta remetida ao ministro da justiça de uma ditadura, com o objetivo da liberação de um filme pela censura, podemos observar o que *Os Herdeiros* não foi:

Não pretendemos ressuscitar ídolos vivos ou mortos, e o único personagem verdadeiro, inevitável pela própria época que abordamos, é o de Getúlio Vargas, que mesmo assim conseguimos manter em tom absolutamente documental, sem enaltecê-lo ou denegri-lo, simplesmente registrando a crônica de seu tempo. Não tratamos de ódios raciais ou de classes; não agredimos a amizade de qualquer país estrangeiro; não atingimos religiões ou credos; não denegrimos qualquer instituição do país, como as Forças Armadas ou o poder constituído; não pregamos lutas internas, armadas ou não, sob qualquer forma; e, para evitar qualquer interpretação tendenciosa, encerramos o filme muito antes da época atual. Por isso, repetimos, temos certeza de que não ferimos nenhuma norma de Censura ou outra qualquer lei vigente no país (DIEGUES, [Carta]. 31 jul. 1969).

Sem restituir à vida figuras representativas de resistência e luta, sem atacar as infâmias da burguesia como responsáveis totais pelos caminhos da nossa modernização, sem apontar as violências perpetradas pelas forças armadas e, principalmente, sem pregar qualquer luta interna, o filme traz um olhar sobre os motivos que levaram à derrota na esquerda, recaindo sobre ela a responsabilidade pelo trágico desfecho. É conveniente dizer que a tipificação da esquerda nesta obra passa ao largo das nuances, da complexidade das dezenas de organizações de esquerda pós-golpe.

Se colocarmos em comparação as quatro obras de Diegues, evidenciam-se as ranhuras ideológicas sofridas ao longo desta década de 1960. De 1962 a 1969 passamos pelo ápice da concepção do *nacional-popular*, engendrada nas utopias libertárias e seu

momento de ruptura a partir do golpe militar, com o ulterior processo de substituição desse projeto político pela cultura de massa.

A imagem do povo dieguesiana, no recorte proposto, denota uma fissura e a clivagem para o divórcio entre artista e povo. Nas obras do pré-64 temos o otimismo com relação ao futuro da nação, um projeto político que se apropriasse dos anseios dos trabalhadores. Há, nas duas primeiras obras aqui estudadas, a representação de personagens que apontavam para a superação das contradições sociais a partir da luta de classes. Já nos dois filmes seguintes (*A Grande Cidade* e *Os Herdeiros*) vemos a desconstrução artística da imagem das classes populares como aquelas que trilhariam o caminho da revolução. Estas nos aparecem ausentes dos processos políticos, manipuláveis e submissas ao poder econômico.

Com todas as diferenças internas do movimento do *Cinema Novo*, existia ali um projeto extremamente ambicioso: eles queriam mudar a história do cinema, mudar a história do Brasil, mudar a história do planeta. Mas, com a ditadura militar, houve um corte dessa atmosfera de esperança e, paulatinamente, foi-se proibindo a reflexão crítica sobre a realidade social.

A ditadura militar impossibilitou o projeto cinemanovista e "enterrou" o movimento, entre outras coisas, "porque a matéria-prima do cinema brasileiro era a realidade brasileira e naquele momento a realidade brasileira ficou proibida pela ditadura" (DIEGUES *apud* BARBEDO, 2011). Na impossibilidade de fazer filmes sobre as contradições sociais, sobre a pobreza, sobre a desigualdade ou violência institucional, o *Cinema Novo* foi implodindo, causando inconformismo nos seus próprios integrantes. Com a dispersão, algumas pessoas saíram do Brasil e quem ficou "se drogou muito ou então abandonou as ideias que tinha no *Cinema Novo*". Não foi um processo fácil, pois nessa implosão ocorreram muitas divergências (DIEGUES *apud* BARBEDO, 2011).

Carlos Diegues exilou-se e cursou uma trajetória menos radical. Ao ler uma entrevista de Glauber Rocha no Pasquim, declarou apoio ao amigo cineasta:

Eu não tenho nem medo nem coragem. Eu faço cinema e vivo no espaço geográfico chamado Brasil que me interessa paca. Mas se a política e a poesia me interessam ao mesmo tempo, eu não sou obrigado a me livrar de nenhuma das duas. Chega de ideologias da morte. Eu quero a vida. Eu ainda estou um pouco confuso, mas com muito entusiasmo. Você vai me dizer: você chega aqui, passa o

entusiasmo, as pessoas estão morrendo de desespero, angústia, etc. Caguei. Caguei, Glauber. Quem quiser que se mate. O Brasil não é o único país do mundo que vive o que estamos vivendo. Nem hoje nem nunca. Existiu Brecht na Alemanha. Eisenstein na Rússia. Welles em hollywood, etc. Eu não tenho medo nem coragem, tenho uma puta vontade de viver e fazer cinema. Olha aqui: dá pé dizer não, existem maneiras de dizer não (DIEGUES, [Carta], 19 dez. 1969).

Nesse clima, apelidado por Carlos Diegues de "desbunde", o diretor garante o esgotamento desse movimento:

Cinema Novo. 100% com o que você escreveu. Claro, acabou. Repartir. Do zero. Individual ou coletivamente. Tanto faz. Acredito em você, Joaquim, Nelson, enfim, mais alguns como Leon também. Enfim, você sabe. De um jeito ou de outro. Entre o cansaço ideológico do CN (você sabe, é isto que está acontecendo) e a irresponsabilidade babaca do lixo etc., a bola agora está com Santeiro, Calmon, Escorel, Marinho, esses caras. São eles que vão dar a volta por cima. Nós vamos fazer nossos filmes que, aliás, estão cada vez melhores. E saber se a gente quer ser um “revolucionário permanente” do cinema ou jovens patrões da mais promissora indústria nacional do 3º mundo. Morou? Dei entrevista longa pro Cahiers pra coincidir com a saída de *Os Herdeiros* (fim novembro), falo disso, da morte do C.N., etc. Fim, acabou (DIEGUES [Carta], 1969).¹⁴⁰

Esse trecho assinala que a preocupação dos cinemanovistas era com a efetivação e sucesso da indústria cinematográfica nacional. Esse novo momento trouxe à baila as velhas reflexões acerca dos percalços que os cineastas encontravam na arcaica cinematografia nacional, de modo que houve inúmeras críticas proferidas aos diretores que, no início do decênio anterior, haviam figurado o movimento que fundara o cinema moderno brasileiro. Para Glauber Rocha, a partir de 1968, o *Cinema Novo* havia sido bombardeado por “mil” críticas que acabaram por afastar estes cineastas do movimento, mencionando os exemplos de

¹⁴⁰ A imprecisão da data da correspondência deve-se à sua inexistência na própria carta, entretanto, presume-se que esta foi remetida entre esses anos, devido à sua localização no arquivo de Carlos Diegues (foi retirada de uma pasta nomeada por “Década de 1970” e pela localização do remetente, França, onde Diegues permaneceu exilado entre os anos de 1969 e 1972).

David Neves, um dos ardorosos criadores do Movimento, aderiu ao udigrudi. Nelson Pereira dos Santos se omitiu e não tomou defesa do Movimento, ao qual, na verdade, nunca pertenceu, embora tivesse aderido à oportunidade histórica. Paulo César Saraceni rompeu com o Movimento, acusando-o de não segurar a peteca, do *Cinema Novo*. Eu fui para o exterior, a fim de preservar a vida cada vez mais difícil. Leon Hirszman se perdeu na burocratização sindical. Cacá Diegues, tendo rompido pessoalmente com alguns membros do movimento, declarou: TENHO VONTADE DE VOMITAR QUANDO OUÇO FALAR DE CINEMA NOVO. Joaquim Pedro de Andrade preferiu o caminho da criação literária (ROCHA, 2004, p. 366).

Essa ojeriza é produto da desilusão com a derrota do projeto *nacional-popular*, assim como de uma ruptura ideológica mais ampla, demarcada no primeiro capítulo desta tese. Longe da filosofia existencialista de Sartre e do princípio do engajamento, o fim da década de 1960 assiste ao florescer da influência de Friedrich Nietzsche e do maio francês: a transgressão no lugar da revolução, o individualismo no lugar do "cinema de bando" – uma das formas pelas quais Diegues se refere ao *Cinema Novo*. Nessa direção, o diretor entende que, a partir de 1954, o Brasil viveu os anos de ouro da sua história no século XX. Assim, havia feito *Os Herdeiros* justamente quando esse momento chegou ao fim e eles estavam no limiar de uma nova tragédia¹⁴¹ (DIEGUES, 1984 p. 53).

Em meio a essa ruptura, Diegues reivindicava o cinema político enquanto uma necessidade "orgânica e moral" e um lugar enquanto cineasta de oposição, pois ao enfrentar cotidianamente a "face louca da miséria", o desespero da fome, indaga-se: "Como posso esconder tudo isto quando a luz da grande sala se apaga e na tela branca devo preencher duas horas da vida de algumas pessoas?" (DIEGUES, 1968). Contudo, deve-se dizer que esse rompimento ideológico, não retirou a preocupação com as questões políticas,

¹⁴¹ No Brasil, a década de 1970 iniciou-se ainda sob o signo da continuação do "milagre econômico" (1968-73), da modernização e da repressão política, que conteve de forma violenta e criminoso a oposição mais combativa à ditadura, ou seja, que se contrapunha ao modelo de desenvolvimento econômico (assentado na superexploração do trabalho, no atendimento aos interesses da burguesia estrangeira e em extensos empréstimos) e político desse governo. Diante desse quadro, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambiguidade: de um lado, a crítica à censura e à repressão; de outro lado, a utilização de verbas governamentais. O crescimento econômico havia possibilitado a ampliação e a consolidação de uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, sendo o próprio Estado o financiador dessas produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertárias, em especial as efetivadas nos anos 1960, incorporando-as à nova ordem nacional.

abordadas na quase totalidade das obras subsequentes desse cineasta do tempo presente, dos homens presentes e da vida presente.

Considerações Finais

Chegar às considerações finais desse trabalho não implica o esgotamento do estudo sobre as obras e trajetória de Carlos Diegues. Nenhuma pesquisa é capaz de tamanha façanha, pois se trata de uma tarefa coletiva. Tendo em vista os entraves impostos por esta condição, espera-se que as problematizações aqui presentes possam prestar uma efetiva contribuição à historiografia, bem como fazer jus à importância do objeto investigado.

O conjunto da obra deste diretor nos seus mais de 50 anos de carreira é significativo. Acresça-se o fato de que a maioria dos filmes de Diegues foi selecionada para grandes festivais internacionais e exibida em diversos países. O diretor é, sem dúvida, um dos cineastas mais renomados da história do cinema brasileiro, reconhecido pelo público em geral, pela crítica e por seus pares.

A continuação da pesquisa, iniciada na graduação, ampliada no mestrado e agora desdobrada no doutorado, fez-se necessária considerando, não apenas a importante produção cinematográfica deste cineasta, mas, grife-se, de um *corpus* documental rico e inédito, possibilitando amplos elementos de pesquisa, ainda não esgotados. Como mencionado, esse estudo contou com o apoio generoso do diretor que concedeu entrevista à autora e colaborou com a pesquisa, não apenas disponibilizando os materiais colecionados ao longo de sua vida, mas, também, fornecendo cópias de entrevistas dadas a órgãos de imprensa em geral e trabalhos que produziu, cuja maior parte não circula comercialmente.

Reafirma-se que a cinematografia aqui examinada – *Escola de Samba, Alegria de Viver; Ganga Zumba; A Grande Cidade; Os Herdeiros* – transcende seu momento histórico e sua apreensão carrega um sentido político: trazer a lume o chão histórico-social que a gestou e que, por sua vez, pariu o presente. Passado e presente que necessitam estar sob a lente interessada do investigador preocupado com o futuro.

Partindo do pressuposto de que a arte é um fenômeno social, expressão da individualidade do autor, concreta, real, histórico-social e não abstrata, as euforias e rupturas dessa década estão engendradas nas formulações artísticas. Assim, no encadeamento das referidas películas é possível observar esse caminho de modernização e as alternativas que essa trajetória elimina. Da luta pela democratização da sociedade brasileira, cujo ponto nevrálgico era justamente o projeto *nacional-popular*, presente no

CPC e no *Cinema Novo*, até sua derrocada frente ao processo de instauração do governo militar, garantidor da modernização conservadora.

Como demarcado, o cinema engajado politicamente encontrou seus anos áureos na década de 1960. Alguns artistas defendiam claramente um Brasil socialista, outros mais liberdade de expressão, ou até melhores condições para o desenvolvimento cultural, mas havia certo consenso entre os autores progressistas em direção à conscientização das massas com relação à realidade brasileira por meio de uma crítica radical aos dramas humanos próprios do capitalismo.

A produção cinematográfica vivia à bancarrota, as bases materiais ainda não estavam consolidadas e os filmes estadunidenses dominavam este mercado. É neste cenário que se consolida o *Cinema Novo*, no qual a insuficiência de recursos materiais se transformou em força expressiva. Engajados nas lutas nacionalistas em voga, tendo durado cerca de uma década, o emblemático movimento edificou seu discurso cinematográfico a partir de determinada inserção do povo e suas contradições sociais. Diegues participou dele como editor (*O Circo*, de Arnaldo Jabor), como coprodutor (*Terra em Transe*, de Glauber Rocha e *Capitu*, de Paulo César Saraceni) e como diretor das quatro obras aqui problematizadas.

Escola de Samba, Alegria de Viver apresenta a contraposição entre o carnaval, expressão da *alienação* dos favelados, e a militância sindical, caminho a ser seguido para a emancipação política dos mesmos. Uma dicotomia que emana da visão política e esquema teórico do grupo que a produziu, o CPC. Somado a isto, a presença de uma personagem testemunha ocular do desfecho da agremiação carnavalesca, elemento envolvendo a tomada de consciência, de *desalienação*, como componente chave da narrativa. Pretendendo funcionar socialmente enquanto agente revelador da *alienação*, perseguiu uma síntese das teorizações a respeito da *arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária* do CPC, conceituações de Carlos Estevam Martins, argumentista deste curta.

Cinco Vezes Favela, que engloba o curta *Escola de Samba*, marcou a história do cinema brasileiro pelo debate cultural que promoveu. Contenda esta que se centrou na função social da arte. O episódio dirigido por Diegues, em particular, foi qualificado como esquemático e acusado de trazer uma visão da favela oriunda dos livros de sociologia e não da própria realidade, o que redundaria numa estrutura dramática incapaz de politizar. O

diretor respondeu a essas críticas argumentando que o utilitarismo partidário nas artes destruía o sentido de sua função calcada na transformação social. Rompeu com o CPC e seguiu com uma produção engajada, mas não partidária ou militante.

Em meio à escassez de recursos, sua próxima criação, *Ganga Zumba*, conta a história de uma fuga de escravos para o Quilombo dos Palmares. Delineou-se o desassossego com a *situação colonial* a partir da representação de um mundo cindido no qual o antagonismo entre senhores e escravos dá vazão a uma realidade de exploração e violência. Projeta na luta violenta dos subjugados a saída dessa condição de país *subdesenvolvido*. Por esse lastro, observa-se a dialogicidade da obra com o pensamento de Frantz Fanon, que entendia ser a violência do colonizador a gênese da violência da resistência dos colonizados.

Ganga Zumba exterioriza o projeto *nacional-popular* a partir de uma revisão da história brasileira propositiva, que apontava para um futuro de autonomia nacional, plasmada por meio do quilombo, o destino consagrador do *homem novo*, síntese das lutas daquele período.

Em diálogo com o seu chão histórico, *Ganga Zumba* confere a Palmares um caráter utópico, correspondente à busca de um país livre da condição colonial, autônomo e soberano. É uma leitura do processo revolucionário que sacudia o mundo e de seus reflexos num Brasil que ameaçava se democratizar.

Um dos sustentáculos dessa cultura política era o esforço de se aproximar daquilo que seria "nacional" e "democrático". Conservadores, liberais, nacionalistas, socialistas e comunistas formulavam suas propostas e se mobilizavam em defesa de projetos políticos que ditavam os caminhos a serem percorridos pelo país em seu processo de modernização. Em meio ao amplo debate, a polarização. Entre os setores progressistas e os de esquerda se impôs a necessidade de pensar a vida política à luz de multiplicidade de reivindicações, seja por revoluções ou pelas reformas.

Numa vertente oposta, colocava-se a reação, “em união sagrada para a conspiração e o golpe”, objetivando a manutenção da “velha” ordem. Assistiu-se ao avanço da burguesia brasileira, atuante numa rede internacional de relações político-empresariais através de organismos como o Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais). Empenhou-

se no anticomunismo e na defesa da democracia liberal modelada pela política norte-americana, tudo em comunhão com a Aliança para o Progresso (SPOHR, 2012).

O PCB tornou-se um dos mais importantes atores políticos, trazendo na raiz de suas propostas a junção das forças progressistas pelo fim do atraso, contra o imperialismo e o latifúndio, demarcando uma etapa da revolução burguesa no Brasil, pacífica, nacional e democrática – o que se configuraria como um dos cerne dos movimentos culturais desse período. Essa articulação artístico-cultural perseguiu uma adaptação do *nacional-popular*, cuja representação de temas da classe trabalhadora com um forte apelo da cultura popular era tomada como primordial para a edificação de uma cultura genuinamente endógena, considerada a base da libertação nacional.

Contudo, a história seguiu um dado curso e, com o golpe de Estado de 1964 e a instauração da ditadura militar, notabiliza-se a vitória do projeto da burguesia industrial associada ao capital estrangeiro. Vitória resultante da emergência de um novo padrão de acumulação capitalista, cujo epicentro era a internacionalização monopolista da economia brasileira, e da articulação dos interesses políticos desses grupos no Ipes, atuando como um partido, no sentido gramsciano, em favor de interesses classistas (MELO, 2014, p. 160).

Para tanto, os golpistas contaram com o auxílio de instituições repressivas já existentes, dentre as quais pode-se citar a polícia violenta, com seus esquadrões da morte e grupos paramilitares e o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Entretanto, por considerarem essas instituições insuficientes para fazer frente às particularidades históricas de 1960, o combate a "guerra interna" foi atribuído aos militares, em especial ao exército, que criaram novos órgãos, tais como o Serviço Nacional de Informações (SNI), tendo como chefe o general Golbery do Couto e Silva (JOFFILY, 2014).

A estrutura repressiva contou com as noções trabalhadas na ESG, compreendendo uma nova forma de combate focada na ameaça vinda de cidadãos comuns, imbuídos de ideais comunistas e que empregava métodos como persuadir a população pela propaganda revolucionária. O "inimigo era interno, a guerra, não convencional, as estratégias, difusas e disseminadas no seio da população civil" (JOFFILY, 2014, pp. 161-3).

Embora os militares se travestissem de revolucionários, sua estrutura política, econômica e ideológica foi construída de modo a conservar as estruturas essenciais do capitalismo, de preservação dos valores da ordem, da família, da propriedade e da religião

cristã, como aludiu o historiador Antonio Rago – referenciando Marx d’O *dezoito Brumário de Luís Bonaparte* – “Sob este signo vencerás!” Assim, a partir de uma ótica antipopular, antidemocrática e pró-imperialista, os golpistas lançaram mão de sistemática e institucionalizada violência contra os movimentos de resistência para proporcionar "altos voos para a acumulação capitalista" (RAGO FILHO, 2001).

A resposta artística imediata de Diegues ao golpe de Estado foi *A Grande Cidade: As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus Amigos Vindos de Fora* (1965-6). A partir da representação dramática da experiência dos migrantes nordestinos no Rio de Janeiro, o filme reconstitui o cotidiano de medo na grande cidade *subdesenvolvida*.

Em sintonia com o processo de urbanização, Diegues descola sua cinematografia para a cidade, desnudando as contradições desse processo. Desmistifica a visão “cartão-postal” do Rio de Janeiro, denunciando as mazelas econômicas e sociais das grandes cidades, contrapondo-se à falácia da prosperidade econômica e social apregoada pelos militares, que propagavam seu progresso. A experiência da migração não é positiva a nenhuma das personagens. A grande cidade é um inferno.

A representação do homem do povo enquanto agente revolucionário (*Ganga Zumba*) dá lugar a personagens imobilizadas pelo medo e pela *alienação*. A figura do intelectual também é tratada, mas está em descompasso com os anseios populares. Desfeita a utopia revolucionária, Diegues parte em busca de uma reflexão sobre o próprio cinema.

O último longa-metragem analisado traz uma crônica pessimista do Brasil entre os anos de 1930 a 1964, a partir da qual se verifica a conclusão da ruptura ideológica de Carlos Diegues. Com olhar cético voltado para as elites, as esquerdas e povo, expõe um painel retrospectivo da história do país, centralizando, na personagem de Jorge Ramos, a trajetória política brasileira. O jornalista é a tipificação do político populista e seu desenvolvimento na narrativa constrói uma imagem da esquerda baseada em traições e numa busca imoral e ilimitada pelo poder, demonstrando não haver ideologia capaz de sobreviver à modernização capitalista. Produzido e lançado na conjuntura do trágico AI-5, *Os Herdeiros* exterioriza um olhar derrotado, lançado no instante em que se assiste ao fim dos sonhos desse período, é "um filme sobre a irremediável dor da desilusão diante de nossa incapacidade de controlar o mundo" (DIEGUES, 2014, p. 240).

Na companhia de Samuel Wainer, Diegues e Nara Leão, assistiram pela televisão ao anúncio da catástrofe política. Depois de ouvir todo o anúncio em silêncio, Samuel, com os olhos marejados, avaliou: "acabou tudo". Essa narrativa atual de Diegues é assertiva ao apontar que, com o AI-5, os militares haviam retirado a matéria-prima do movimento, a crítica social, a projeção de uma imagem do povo enquanto protagonista dos processos políticos. Entretanto, requer apontar que o declínio da concepção revolucionária de Diegues inicia-se no imediato 1964, quando, ao assistir ao golpe, considerava injustificada a rebeldia armada, mantendo-se coerentemente a favor de processos democráticos e, ainda, crítico aos "exageros" e "erros" do "espírito aventureiro" que levaram ao comício da Central do Brasil e ao caso dos marinheiros.

Artisticamente, essa visão já aparece em *A Grande Cidade* com a representação unilateral dos trabalhadores como alienados e incapazes de transcender essa condição. *Os Herdeiros* seria o arremate dessa nova posição, uma película que não optava pela doação da vida em nome da "justiça e da beleza", mas da avaliação segundo a qual não se tinha poder algum sobre as convulsões da realidade: "os revolucionários de ontem podiam muito bem ser os herdeiros de amanhã" (DIEGUES, 2014, p. 238).

Em *Os Herdeiros*, o controle ideológico dos meios de comunicação sobre a massa homogeneizada e dispersa é um ponto recorrente. O poder desses agentes é indissociável dos interesses de classe e não há espaço para o projeto *nacional-popular*. Essa construção artística tem como chão histórico a emergência da TV Globo, que mais tarde viria se tornar a maior máquina de dramaturgia da América Latina.

É importante lembrar que, com o advento da TV brasileira, o cinema sofreu um processo de desestabilização comum, já que as linguagens disputam entre si mercados consumidores, territórios e nichos. Essa dinâmica foi trabalhada por Diegues em *Bye Bye Brasil* (1979) de modo a exaltar o poder político e ideológico que isso implica.

Após décadas de ressentimentos na relação entre cinema e televisão, o diálogo começou a se formalizar recentemente e de forma mais contundente quando, em 1998, surge a Globo Filmes, uma empresa de produção e coprodução cinematográfica associada às Organizações Globo, que domina o mercado nacional através de uma sistematização industrial. Desde sua criação, já produziu cerca de 140 filmes, levou um público de mais de

160 milhões ao cinema e é responsável pela produção dos maiores sucessos de bilheteria da história do país.

A televisão instalou uma máquina de produção de entretenimento capaz de integrar o país, o que levou Diegues a acreditar numa miragem e afirmar que a Rede Globo seria a expressão do *nacional-popular* na atualidade. Longe de ser expressão do referido projeto, ela é, inversamente, o testemunho de seu revés diante da edificação da avassaladora cultura de massas.

Lembrando que o sistema de mídia monopolizado por poucos grupos familiares - na década de 1990, nove famílias dominavam o setor: Marinho (Globo), Abravanel (SBT), Saad (Bandeirantes), Bloch (Manchete), Civita (Abril), Mesquita (Estado), Frias (Folha), Levy (Gazeta) e Nascimento e Silva (Jornal do Brasil). Atualmente são apenas cinco, uma vez que as famílias Bloch, Levy e Nascimento faliram e o clã Mesquita vive grave crise financeira (BORGES, 2009, p.59) – e vinculado às elites políticas locais e regionais é uma herança legada pela ditadura. Embora sua organização seja anterior ao período militar, ela cristalizou a concentração da mídia, tendo a Rede Globo como principal expoente.

Um olhar atento a nosso objeto de pesquisa permite apreender a consolidação dessa indústria cultural e sua relação orgânica com o golpe de Estado de 1964, pois, concomitante à repressão e à censura, evidenciava-se a política modernizadora nas áreas de comunicação e cultura.

Sob a égide do neoliberalismo, a total desnacionalização passa a ameaçar "nosso" monopólio interno e coronelismo eletrônico – ambos nefastos à sociedade. Em compasso com as relações do sócio-metabolismo do capital, o efetivo acesso à cultura e à comunicação se constitui como um negócio altamente lucrativo e um meio de reprodução ideológica e não como um direito inalienável dos indivíduos.

Compartilhamos de uma visão otimista em relação ao *possível*, e não necessariamente ao *efetivo*, caráter democratizante da cultura digital que traz uma rede alternativa de distribuição *online* e de novas formas de "driblar" o *mainstream*.

Junto com isto, a ampliação das possibilidades da criação artística. Jia Zhangke, cineasta chinês - considerado uma figura central da "sexta geração" - ao explicar como sua geração conseguiu produzir uma das cinematografias mais festejadas da atualidade, aponta três fatores: as câmeras digitais, que estimularam grupos realizadores por toda a China; a

difusão do DVD, sobretudo os "piratas", permitindo o acesso a filmes que não estão no circuito comercial; e a internet, com a proliferação de sites e fóruns de discussão. Seu depoimento é sintomático e leva a pensar o papel das novas tecnologias na mudança dos hábitos de consumo e dos mecanismos de produção e recepção culturais (NOGUEIRA, 2006).

Requer ponderar que o desenvolvimento tecnológico, em si, não garante a democratização da cultura. Necessita-se da implementação de uma política democratizante dos meios de comunicação de massa, que faça frente à sua massiva utilização como instrumento ideológico em prol do capital.

É evidente que o cinema só foi possível porque existiu um modo de produção capitalista e de reprodutibilidade técnica. Isso mudou o caráter da arte, pois expandiu a acessibilidade à população em dimensões inimagináveis e modificou radicalmente o receptor. Concomitantemente, é uma ferramenta moralmente indiferente, pois você pode plasmar cotidianos onde se denuncia a violência da pobreza objetivando o fim da desigualdade social ou para legitimar o extermínio de um povo, a exemplo do cinema nazista.

Contudo, se o mundo capitalista nos põe em circunstâncias antiéticas a todo o instante, a arte configura um campo específico onde se podem superar as contradições reais. A produção artística é determinada socialmente e toma seus contornos a partir das possibilidades concretas historicamente postas. Doravante, não podemos crer que a relação entre arte e sociedade esteja dada de maneira eterna e irrevogável. Trata-se de uma relação histórica e, por isso, modifica-se a atitude do artista com a sociedade, assim como da sociedade para com o artista.

Para nosso regozijo e esperança, o artista não precisa deixar sua consciência se imobilizar diante da irracionalidade do mundo. A arte pode anunciar as manhãs que cantam, pois longe de ser um reflexo mecânico do real, ela é uma reprodução dinâmica de destinos particulares, é catártica, transcende a cotidianidade, tem a magia de educar, ensinar e transformar.

Fontes e referências bibliográficas

Fontes

Produção de Carlos Diegues

Livros, artigos e outros escritos

DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade, 1988.

_____. *O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues em depoimento a Marina Silva Camargo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Os filmes que não filmei*. Carlos Diegues entrevistado por Silvia Oroz. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *Vida de Cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DIEGUES, Carlos. A casa, o caminho e o homem. **Diário de Notícias** (Suplemento literário). 7 jul. 1957. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. Carlos Diegues fala sobre a situação do cinema nacional. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro. 10 fev. 1968. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. *Cinco Vezes Favela* - CN 62. **Revista Movimento**. 20 fev. 1962, nº 8. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. Cultura popular e Cinema Novo. **O Metropolitano**. Rio de Janeiro. 3 out. 1962. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. O moleque Joaquim. **Jornal de Alagoas**. 27 nov. 1955. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. Um cinema novo e direto I. **Arquitetura**. nº 36, jun. 1965, pp. 29-30. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. Diretor elogia a experiência de filmar "*Cinco Vezes Favela*" e adianta novidades de "*O Grande Circo Místico*". **O GLOBO**. 30-08-2011.

_____. *Diretor elogia a experiência de filmar "Cinco Vezes Favela" e adianta novidades de "O Grande Circo Místico"* (30-08-2011) Site: <<http://globofilmes.globo.com/noticia-165-diretor-elogia-a-experiencia-de-filmar-cinco> -

vezes-favela-e-adianta-novidades-de-o-grande-circo-mistico.htm>. Acessado em: 28 abril 2015.

_____. Entrevista concedida a Eliane Lobato. Revista *Isto é*. N° Edição: 2270 17.Mai.2013. "*Esse Congresso não nos representa*". Disponível em: <<http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhePrint.htm?idEntrevista=299363&txPrint=completo>>.

DIEGUES, Carlos. Apontamentos antes de um filme. Agosto de 1967.

_____. *Os Herdeiros*: diário de campanha. Paris, abril de 1970.

_____. Pesquisa realizada para as filmagens de *Ganga Zumba*, 1963.

Filmes, roteiros e correspondências

DIEGUES, Carlos. *A Grande Cidade: ou as aventuras e desventuras de Luiza e seus 3 amigos chegados de longe*. [Longa-metragem]. Produção de Luiz Carlos Barreto, direção de Carlos Diegues. Rio de Janeiro, Difilm; Mapa Produções Cinematográficas Ltda.; LC Barreto, 1966. 35mm, PB, 85min. Ficção/drama. Sonoro.

_____. *Escola de Samba Alegria de Viver*. [Curta-metragem]. Produção e direção de Carlos Diegues. Rio de Janeiro, CPC – UNE, 1962. 35mm, 20 min. Ficção/ drama. Sonoro.

_____. *Ganga Zumba*. [Longa-metragem]. Produção de Jarbas Barbosa, direção de Carlos Diegues. São Paulo, Copacabana Filmes, 1963-1964. 35mm, Agfa Gevaert/ Kodak. 120min. Ficção/drama. Sonoro.

_____. *Os Herdeiros*. [Longa-metragem]. Produção de Jarbas Barbosa, direção de Carlos Diegues. Rio de Janeiro, J. B. Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda., 1969. 35mm, 95min. Ficção/drama. Sonoro.

DIEGUES, Carlos; Roteiro Original de *Os Herdeiros*. Acervo Documental Particular de Carlos Diegues. (Arquivo Particular de Carlos Diegues).

DIEGUES, Carlos & MARTINS, Carlos Estevão; Roteiro Original de *Escola de Samba Alegria de Viver*. Acervo Documental Particular de Carlos Diegues. (Arquivo Particular de Carlos Diegues).

DIEGUES, Carlos. SERRAN, Leopoldo. Roteiro Original de *A Grande Cidade*. Acervo Documental Particular de Carlos Diegues. (Arquivo Particular de Carlos Diegues).

DIEGUES, Carlos. SERRAN, Leopoldo. & FILHO, Rubem Rocha. [Baseado no livro "*Ganga Zumba*" de João Felício dos Santos]; Roteiro Original de *Ganga Zumba*. Acervo Documental Particular de Carlos Diegues. (Arquivo Particular de Carlos Diegues).

DIÉGUES, Manuel. [Carta] 29 Abr. 1964, [para] DIEGUES, Carlos. Trata do Golpe Militar de 1964.

DIEGUES, Carlos. [Carta] 16 mar. 1955, [para] DIÉGUES, Zaira Fontes. Trata de assuntos familiares.

_____. [Carta] 2 jan. 1963, [para] ROCHA, Glauber. Trata da produção de *Ganga Zumba* e do sentimento de juventude.

_____. [Carta] 15 jan. 1963, [para] ROCHA, Glauber.

_____. [Carta] 1 fev. 1963, [para] ROCHA, Glauber. Trata das utopias de juventude e de suas ambições com *Ganga Zumba*.

_____. [Carta] 21 mar. 1963, [para] ROCHA, Glauber. Trata de questões da estética cinematográfica.

_____. [Carta] 31 mar. 1963, [para] ROCHA, Glauber. Trata das frustrações em relação aos seus primeiros filmes, da posição crítica de Glauber e de suas leituras de Sartre e do marxismo.

_____. [Carta] 8 jul. 1963, [para] ROCHA, Glauber. Trata das dificuldades materiais da produção de *Ganga Zumba*.

_____. [Carta] 30 jul. 1963, [para] ROCHA, Glauber. Alerta Glauber acerca das suas filmagens com a câmera na mão e das posições de Leon.

_____. [Carta] 21 ago. 1963, [para] ROCHA, Glauber. Trata da finalização de *Ganga Zumba* e dos filmes lançados naquele momento.

_____. [Carta] 19 abril 1964, [para] DIÉGUES, Manuel. Informa o pai sobre o golpe militar de 1964.

_____. [Carta] 20 abr. 1968, [para] ROCHA, Glauber. Fala sobre a cinema, produções próprias e relata a tortura sofrida por conhecidos.

_____. [Carta] 31 Jul. 1969, [para] Ministro da Justiça. Solicitar a revisão da censura que interditou o filme *Os Herdeiros*.

_____. [Carta] 6 set. 1969, [para] ROCHA, Glauber. Comenta a resistência à ditadura enquanto vive o autoexílio; comenta a repercussão de *Leão da Maldade*, de Glauber.

_____. [Carta] 19 dez. 1969, [para] ROCHA, Glauber. Fala sobre o momento de mudanças que vivem e a necessidade de repensar o cinema brasileiro; Fala sobre entrevista concedida na França; a bilheteria de *Os Herdeiros* e das expectativas na Europa.

_____. [Carta] 1969, [para] ROCHA, Glauber. Informa a situação de Jean-luc Godard e Caetano Veloso; Decreta a morte do Cinema Novo; Reflete sobre *Os Herdeiros*.

_____. [Carta] 23 out. 1980, [para] ROCHA, Glauber. Faz um balanço das consequências culturais da ditadura militar.

Recortes de jornais clipados no acervo documental particular de Carlos Diegues

ARANTES, Aldo. *Circular do CPC, UNE*. 1962. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

AUGUSTO. Sérgio. Tristes Tropiques. **O Pasquim**. s.d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. Patrulhas de Cacá Diegues. *Jornal de Brasília*. Cinema I – 10 set. 1978. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

AVELLAR, José Carlos; VIANY, Alex; AUGUSTO, Sérgio. O filme em questão: *Os Herdeiros*, de Carlos Diegues. **Jornal do Brasil**. 22 maio 1970. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

BERNARDET. Jean-Claude. Espetáculo na Cidade Grande. Nov. 1966. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

BORGES, Miguel. *Cinco Vezes Favela*. **Diário de Minas**. Minas Gerais. 3 de Set. 1962. (Acervo da Cinemateca Brasileira).

BYE bye Brasil, êxito mundial: para Diegues, a prova de que o filme é a imagem do país. O Globo, 20 dez. 1980. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

CAPOVILLA, Maurice. Cinema Novo. **Revista Brasiliense**. nº 41, Rio de Janeiro, 1962. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

CHAMIE, Mário. A fábula e seu caráter. s.d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

DAHL, Gustavo. Vitória do Cinema Novo: Gênova, 1965. **Revista Civilização Brasileira**. Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves, Paulo César Saraceni e Alex Viany. Ano 1 nº 2. Maio, 1965. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

FAVELA será tema do novo cinema nacional. **Diário Carioca** (a.d.). 11 fev. 1962. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

FERNANDES, Rubem Cesar. *Domingo* é filme novo feito por gente jovem. **O Metropolitano**. 30 set. 1961. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

FREDERICO, Carlos *et al.* *Xica da Silva*. Genial? Racista? Pornochanchada? **Jornal Opinião**, 15 out. 1976. (Acervo Documental Cedic).

GANGA Zumba(a). **O Globo** (a.d.), s.d.(Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. (b). O problema é a guerra (a.d.), s.d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)

_____. (c). Rei dos Palmares. **Diário de Notícias** (a.d.), s.d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? **Estado de S. Paulo**. 19 de Novembro de 1960. Suplemento Literário. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

IANNI, Otávio. *A Grande Cidade*. Revolução no Cinema Brasileiro, nº13 – maio 1967. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

LEITE, Mauricio Gomes. *A Grande Cidade*. **Jornal do Brasil**. s.d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

LOUZADA FILHO. Consciência na grande cidade. Abril de 1967. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

MARTINS, Carlos Estevam. Artigo vulgar sobre aristocratas. **O Metropolitano**, Rio de Janeiro, 3 out. 1962. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

PERDIGÃO, Paulo. Carlos Diegues fala sobre *Ganga Zumba*. **Diário de Notícias**. 11 mar. 1964. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. Diegues não deu muito valor para seus herdeiros. **Fatos e Fotos**. s.d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. *Domingo* é cinema portátil. **O Metropolitano**. 27 set. 1961. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

_____. Entrevista com Diegues sobre “*A Grande Cidade*”. s.d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

PEREIRA, Geraldo Santos. *A Grande Cidade* (I). Filme em cartaz. **Diário de Notícias**. s.d. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)

REGO, José Carlos. Cinco Vezes Favela consagrou João Laurindo, o poeta do morro. **Última Hora**, 17 dez. 1962. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

ROCHA, Glauber. Cinema Novo: fase morta (e crítica). **O Metropolitano**, 26 set. 1962. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

S. Dois Filmes. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 mar. 1963. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

SGANZERLA, Rogério. *A Grande Cidade*. **O Estado de S. Paulo**. 27 nov. 1966. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

TAVARES, Zulmira Ribeiro. O estômago da poesia. Suplemento Literário. **O Estado de S. Paulo**. 28 jan. 1971. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

UM adeus ao Brasil que está acabando. Local desconhecido, 12 ago. 1979. (Arquivo Particular de Carlos Diegues).

VARTUCK, Pola. Cacá Diegues, contra a censura das patrulhas ideológicas. **Jornal da Tarde** (O Estado de S. Paulo), 31 ago. 1978.

VIANY, Alex. Cacá e a sua *Grande Cidade*. s.d.. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

ZAMON, Clovis. *Cinco Vezes Favela*. **Jornal O Dia**. 2 dez. 1962. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues).

Referências bibliográficas

ABENDROTH, W.; HOLZ, H.; KOFLER, L. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

ADORNO, Theodor. *Textos Escolhidos*. Tradução: Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALBINATI, Ana Selva. J. Chasin: a ontonegatividade da politicidade em Marx. **Verinotio** (Revista On-line de Educação e Ciências Humanas). São Paulo, nº 9, Ano IV, nov., 2008.

_____. *Lukács: a perspectiva ética do realismo crítico*. In: VAISMAN, Ester. *Arte, Filosofia e Sociedade*. São Paulo: Intermeios; Brasília: Capes, 2014.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ARANTES, Marco Antonio. Sartre e o humanismo racista europeu: uma leitura sartreana de Frantz Fanon. **Revista Interface**. Porto Alegre, ano 13, nº 27, pp. 382-409, maio/agos. de 2011.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil Nunca Mais*. Petrópolis: Vozes, 1985.

ASSUNÇÃO, Vânia Noeli Ferreira de. Constituição do capitalismo industrial no Brasil: a via colonial. **Verinotio** (Revista On-line de Educação e Ciências Humanas). São Paulo, nº 1, Ano I, out., 2004.

_____. *O Satânico Doutor Go: A Ideologia Bonapartista de Golbery do Couto e Silva*. 1999. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

AUGUSTIN, André Coutinho. *A farsa das leis de incentivo: o neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Economia) apresentado ao Departamento de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS), Porto Alegre.

BALÁZS, Béla. "Subjetividade do objeto". In: XAVIER, Ismail. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

BARBEDO, Mariana. *A representação da alienação em Bye Bye Brasil de Carlos Diegues*. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) apresentado ao Departamento de História do Centro Universitário Metropolitano de São Paulo (Unimesp), Guarulhos.

_____. *Bye Bye Brasil: a modernização brasileira em tempos de ditadura militar – síntese da miséria brasileira*. 2010. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. Cinema brasileiro em tempos de ditadura militar. Entrevista com Carlos Diegues. (Música e Artes). **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 43, jul./dez., 2011.

_____. Resenha: Occupy: movimentos de protesto que tomaram as ruas. (Primavera dos povos). **Revista Projeto História**. São Paulo, v. 46, jan./abr., 2013.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARROS, José D'Assunção. *O Campo da História: especialidades e abordagens*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BEIGUELMAN, Paula. *O pingo de azeite: a instauração da ditadura*. (Coleção Khronos). São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGAMO, Mônica. Favela Rosa. Do centro pela margem. **Folha de S. Paulo**. Caderno Ilustrada. 2 de Out., 2009.

BERMAN, Marshall. *Aventuras no marxismo*. Tradução: Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O autor no cinema: a política dos autores*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira. (orgs). *Terra em Transe, Os Herdeiros: espaços e poderes*. São Paulo: Ed. ComArte, 1982.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BONETTI, Lucas Zangirolami. A trilha sonora como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos: o "tema do amor" de *Ganga Zumba*. **XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** - Natal - 2013.

BORGES, Altamiro. *A ditadura da mídia*. São Paulo: Anita Garibaldi/Associação Vermelho, 2009.

BRASIL. *Direito à Memória e à Verdade: comissão especial sobre mortos e desaparecidos políticos*. Secretaria especial dos Direitos Humanos da Presidência da República. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BUENO, Zuleika de Paula. *Bye Bye Brasil: a trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960-1979)*. 2000. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

BUTCHER, Pedro. *Folha Explica: cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CANDIDO, Antonio. A verdade da repressão. **Opinião**. nº 11, pp. 15-22, 1972.

CAPELATO, Maria Helena *et al.* (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2008.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o IPES às vésperas do golpe de 1964*. 2008. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Comunicação Social na Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

CARMO, Marcia. Beltrame em entrevista a Marcia Carmo. **Clarín**. Buenos Aires, 27 de mar., 2014.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAPADEIRO, Laila Mesquita; CHAPADEIRO, João Fernando; CRUZ, Daniel. Macunaíma, o herói brasileiro de todos os tempos. **Revista Eclética**. Jul./dez., 2007.

CHASIN, José. “¿Hasta Cuando?” A propósito das eleições de novembro. **Revista Escrita/Ensaio**. São Paulo, Ensaio, nº 10, 1982.

_____. *A miséria brasileira: 1964-1994 – do golpe militar à crise social*. Santo André: Ad Hominem, 2000.

_____. A miséria da república dos cruzados. **Revista Ensaio**. São Paulo, Ensaio, nº 15/16, 1986.

CHASTEEN, John Charles. *América Latina: uma história de sangue e fogo*. Tradução: Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Perseu Abramo, 2013.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Koellreutter e jdanovismo no Brasil. Modernismo e realismo socialista. **XVII Simpósio Nacional de História** (ANPUH) Associação Nacional de História, 1996.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

COTRIM, Livia. Estado Novo: As raízes do bonapartismo. **Memorial da Resistência**. Encontro de Aprofundamento Temático realizado no dia 04 de maio de 2013.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. *Gramsci*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

_____. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.

_____. *Realismo e Anti-realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

DAVIS, Mike. *Planeta Favela: A involução urbana e o proletariado informal*. São Paulo: Boitempo, 2006.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIAS, Andrea Ernest. *Mais "coisas" sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. 2010. Tese (Doutorado em Música) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado - Ação política, poder e golpe de classes*. Petrópolis: Vozes, 1981.

ENGELS, Friedrich. *As guerras camponesas na Alemanha*. Lisboa: Ed. Presença, 1975.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Tradução: José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.

FÁVERO, Osmar (Org.). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FERNANDES, Florestan. *Nova República?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. Versões e Controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. **Revista Brasileira de História**. v. 24, nº47, 2004.

FORTES, Ronaldo Vielmi. *Trabalho e gênese do ser social na "ontologia" de George Lukács*. 2001. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo, v. 14, nº 40, set./dez., 2000.

FREUND, Julien. *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2003.

FUNARI, P.P.A. Heterogeneidade e conflito na interpretação do Quilombo dos Palmares. **Revista de História Regional**. v. 6, nº 1, pp. 11-38, 2001.

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, nº 47, 2004.

GASPARI, Elio. *A ditadura derrotada: O sacerdote e o feiticeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A ditadura encurralada: O sacerdote e o feiticeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A ditadura envergonhada: As ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. *A ditadura escancarada: As ilusões armadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOENDER, Jacob. *Combate nas trevas - A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, Antonio. *Cartas do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. **Revista Novos Estudos**, CEBRAP, pp.99-114, julho de 2008.

GULLAR, Ferreira. Cultura popular e cultura e nacionalismo. **Arte em Revista**. São Paulo, Kairós, nº 3, 1980.

_____. Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, nº 15, pp. 251-258, set. 1967.

HALLAK, Mônica da Costa. Exteriorização da vida nos manuscritos econômico filosóficos. **Verinotio** (Revista On-line de Educação e Ciências Humanas). São Paulo, nº 4, Ano II, abr., 2006.

HARVEY, David. *et al. Occupy*. Tradução: João Alexandre Peschanski. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2012.

HARVEY, David. *O neoliberalismo: história e implicações*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

IANNI, Octavio. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

_____. *A formação do estado populista na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

JOFFILY, Mariana. "O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento". In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. Sá (Orgs). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Revista do Instituto de História da UFRGS**. Porto Alegre, v. 15, nº 18, pp. 151-68, 2008.

KONDER, Leandro. "História dos intelectuais nos anos 50". In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LAMOUNIER, Bolívar. O ISEB: Notas à margem de um debate). **Revista Discurso**. nº 9, 1978.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi. *O Gattopardo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LEITÃO, Leslie. A sociedade não gosta da polícia (Beltrame em entrevista concedida). **Veja**. São Paulo, 16 mar. 2013.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Perseu Abramo, 2005.

LENIN, V. I. *O Imperialismo: fase superior do capitalismo*. São Paulo: Centauro, 2000.

LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História Geral do Brasil*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

MACIEL, David. *A argamassa da ordem: da ditadura militar à Nova República (1974-1985)*. São Paulo: Xamã, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINS, Carlos Estevam. "A questão da cultura popular". In FÁVERO, Osmar (Org.). *Cultura popular e Educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. "Manifesto do CPC, 1962". In FÁVERO, Osmar. *Cultura popular e Educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução: Leonardo de Deus; Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Introdução da crítica à economia política*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte e Cartas a Kugelmann*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1986.

MELO, Demian Bezerra de. "O golpe de 1964 e meio século de controvérsias: o estado atual da questão". In: MELO, Demian Bezerra de (Org). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

_____. Ditadura "civil-militar"?: Controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. **Espaço Plural**. Ano XIII, nº 27, pp. 39-53, 2012.

MENDES, Adilson Inácio. *Fernando Duarte: um mestre da luz tropical*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

MENDONÇA, Sonia Regina de. "As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização". In LINHARES, Maria Yedda (org.). *História Geral do Brasil*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

MÉSZÁROS, István. *A obra de Sartre: busca da liberdade*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ensaio, 1991.

MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994.

MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art, 1990.

MONTEIRO, Sylvio. Como atua o imperialismo ianque? **Cadernos do Povo Brasileiro**, nº 12, 1963.

MORAES, Dênis de. *A esquerda e o golpe de 64*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

MORETTIN, Eduardo Victorio. As exposições universais e o cinema: história e cultura. **Revista brasileira de história**. São Paulo, v. 31, nº 61, p. 231-249, 2011.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NETTO, Guilherme Balza Corrêa. Em busca de um cinema popular: Cinco Vezes Favela do CPC e das ONGS. **Revista Alterjor**. São Paulo, v.34, nº 2, pp. 75-91, jul./dez. 2012.

NOGUEIRA, Cyntia. Cinefilia e crítica cinematográfica na internet: uma nova forma de cineclubismo? São Paulo: Annablume, Revista Socine, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de; MAZZUCHELLI, Frederico. "Padrões de acumulação, oligopólios e Estado no Brasil: 1950-1976". In MARTINS, Carlos Estevam (Org.). *Estado e capitalismo no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1977.

OLIVEIRA, Sandro de. *Uma reflexão sobre a filmografia de Carlos Diegues: um diálogo possível entre a teoria do cinema e a comunicação*. 2002. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Semiótica da Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

_____. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense. 2001.

PARTIDO, Comunista Brasileiro. Vinte anos de política (documentos). São Paulo: LECH - Ciências Humanas, 1980.

PEREIRA, Miguel. "Cinema e Estado: um drama em três atos". In XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política dos Estados e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

PERON, Mauro Luiz. *Articulações Narrativas em Alfred Hitchcock*, 2006. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, São Paulo.

PRADO JR., Caio. A instrução 204 e a política econômica brasileira. **Revista Brasiliense**, São Paulo. nº 35, maio/jun., 1961.

_____. *A revolução brasileira*. 6ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.

_____. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos Avançados**. São Paulo, nº 18, 2004.

RAGO FILHO, Antonio. *Ideologia 64: os gestores do capital atrofico*. 1998. Tese (Doutorado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. Sob este signo vencerás! A estrutura ideológica da autocracia burguesa bonapartista. In: **Cadernos AEL** (Arquivo Edgard Leuenroth): Tempo de Ditadura. v.8, nº14/15. Campinas: Unicamp, 2001.

RAMOS, Fernão. (Org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 1997.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Maria Vilar Ramalho. *Viagens em busca de um país: a construção da identidade brasileira nos filmes Iracema - uma transa amazônica, Bye bye Brasil e Central do Brasil*. 2005. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Departamento de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília.

REIS, Claudio. *O nacional-popular em Antonio Gramsci*. 2009. Tese (Doutorado) apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura, Anistia e Reconciliação. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 23, nº45, pp. 171-186, jan. /jun., 2010.

REIS, Daniel Aarão. FERREIRA, Jorge. (Orgs). *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

REIS, Daniel Aarão. RIDENTI, Marcelo. (Orgs). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Daniel Aarão. RIDENTI, Marcelo. MOTTA, Rodrigo, Patto Sá. (Orgs). *O Golpe e a Ditadura Militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

REIS, Marcos. Konder. Centro Popular de Cultura. **Cadernos Brasileiros**, ano 5, nº1, p. 78-82, jan./fev., 1963.

REZENDE, Claudinei. Meio século do golpe na esquerda: a ideia de revolução no último Marighella. **Verinotio** (Revista On-line de Educação e Ciências Humanas). São Paulo, nº 17, Ano IX, abr., 2013.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**. São Paulo, v. 17, nº 1, 2005.

_____. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

SAFATLE, V. "Amar uma ideia". In HARVEY, David. *et al. Occupy*. Tradução: João Alexandre Peschanski. São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2012.

_____. *A esquerda que não teme dizer seu nome*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

SANTOS, Roberto Elísio dos. 2 Vezes 5 Vezes Favela: aproximações e distanciamentos do cinema brasileiro. **Revista Intercom**. São Paulo, v.34, nº 2, pp. 75-91, jul./dez. 2011.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: Intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Furacão sobre cuba*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1986.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Traduções de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salina Fortes, Bento Prado Júnior. 3ª Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Que horas são: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SENADOR, Daniela Pinto. Um roteiro ainda a ser escrito. **Jornal da USP**, set., 2003.

SERGE, Victor. *Literatura e revolução*. São Paulo: Ensaio, 1989.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Hélio. *1964: golpe ou contragolpe?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SINGER, Paul. "Notas de leitura dum clássico". In FERNANDES, Florestan. *Sociedade de classes e subdesenvolvimento*. São Paulo: Global, 2008.

SODRÉ, Nelson W. *Introdução à revolução brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SOUZA, Ângela Maria. *O Brasil de Caio Prado Jr. nas páginas da Revista Brasiliense (1955–64)*. 2004. Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. *O Brasil descortinado por Caio Prado Jr.: gênese e reiteração do círculo vicioso*. 2009. Tese (Doutorado) apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SOUZA, Leandro Candido de. "Arte em movimento: apontamentos sobre cultura e ideologia no século da imagem". In: CHAGAS, Rodrigo (Org). *Cinema, educação & arte*. Boa Vista: editora da UFRR, 2013.

SOUZA, Luiz Alberto Gomes de. *A JUC: os estudantes católicos e a política*. Petrópolis: Vozes, 1984.

SPOHR, Martina. O empresariado e as relações Brasil - Estados Unidos no caminho do golpe de 1964. **Confluenze**. Bologna, vol. 4, nº 2, pp. 45-62, 2012.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

TELLES, Jover. *O Movimento Sindical no Brasil*. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.

TERTULIAN, Nicolas. Lukács/Adorno: a reconciliação impossível. **Verinotio** (Revista On-line de Educação e Ciências Humanas). São Paulo, nº 11, ano VI, abr., 2010.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: 34, 1997.

TOLEDO, Caio Navarro de. "1964: o golpe contra as reformas e a democracia". In REIS, D. A.; RIDENTI, M; MOTTA, R. P (orgs). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois. (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

_____. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista brasileira de História**. São Paulo, v. 24, nº 47, pp. 13-28, 2004.

VAISMAN, Ester. Marx e Lukács e o problema da individualidade: algumas aproximações. **Perspectiva**. Florianópolis, v. 27, nº 2, pp. 441-459, jul./dez. 2009.

VALLE, Maria Ribeiro. Hebert Marcuse e a defesa da violência revolucionária nos anos 60. **Estudos de Sociologia**. Araraquara, 2003.

ENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes/ Unicamp, 1991.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As relações diplomáticas da Ásia: articulações regionais e afirmação mundial (uma perspectiva brasileira)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *Relações Internacionais do Brasil: de Vargas a Lula*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Ismail (Org.). *O desafio do cinema: a política dos Estados e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Alegorias do desengano: a resposta do cinema novo à modernização conservadora*. 1989. Tese (Livre Docência) apresentada ao Programa de Pós-Graduados da ECA-USP, São Paulo.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

XUDONG, Zhang. Poética da desapareição: os filmes de Jia Zhangke. Tradução de Hugo Mader. **Novos estudos** (CEBRAP) São Paulo, nº 89, Mar. 2011.

Artigos, documentos e programa de TV disponíveis em sítios na rede mundial de computadores

AUGUSTIN, André Coutinho. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa. Site: <www.casaruibarbosa.gov.br>. Acessado em: 17 jan. 2016.

AVELLAR, José Carlos. Neo-realismo, realismo, surrealismo: os novos cinemas latino-americanos. Cadernos de textos da escola de cinema Darcy Ribeiro. Disponível em: <<http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/367065.pdf>>. Acessado em: 10 jan. 2015.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acessado em: 17 jan. 2016.

COLETIVOS de Comunicação, Cultura e Juventude da Via Campesina. *Agitação e Propaganda no Processo de Transformação Social*, 2007. Disponível em: <<https://culturamess.files.wordpress.com/2012/01/caderno-de-agitprop.pdf>>. Acessado em: 17 jan. 2016.

GOULART, João. Discurso de João Goulart no comício de 13 de março de 1964, na Central do Brasil, Rio de Janeiro (1964). Disponível em: <<http://www.institutojoaogoulart.org.br/conteudo.php?id=31>>. Acesso em: 15 de jan. de 2016.

GUEVARA, Ernesto. Fragmento do discurso de Ernesto Che Guevara no ato de comemoração do segundo aniversário da integração das Organizações Juvenis, celebrado no dia 20 de outubro de 1962. Disponível em: <http://pcdob.org.br/noticia.php?id_noticia=226602&id_secao=29>.

GULLAR, Ferreira. Entrevista. Disponível em: <<http://vidraguas.com.br/wordpress/2010/03/05/pensando-a-poesia-com-ferreira-gullar/>>. Acessado em 20 jun. 2010.

MENDES JR., Gessildo. Rebelião dos marinheiros (1961-1964) no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212949819_ARQUIVO_REBELIAODOSMARINHEIROS.pdf>. Acessado em: 23 ago. 2010.

MENDES JR., Gessildo. Rebelião dos marinheiros (1961-1964) no Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212949819_ARQUIVO_REBALIAODOSMARINHEIROS.pdf>. Acessado em: 23 ago. 2010

MOTA, Regina. O processo do Cinema Novo: uma reflexão sobre a abordagem da realidade no cinema brasileiro. Sem Data. Site: Fábrica do futuro. <http://www.fabricadofuturo.org.br/midia_textos/cinemanovo.pdf>. Acessado em: 27 abril 2015.

PICHONELLI, Matheus. Quando a plateia vibrou com a cena final de Tropa de Elite, ela autorizou a barbárie. Só não percebeu que a escopeta estava voltada para ela. Revista Carta Capital. 03-10-2013. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/matamos-amarildo-1601.html>>. Acessado em: 3 maio 2015.

RIBEIRO, Darcy. João Goulart e as reformas. Disponível em: <http://www.pdt.org.br/personalidades/jango_historia_1.htm>. Acessado em: 18 ago. 2010.

SCHVARZMAN, Sheila. História no cinema – história do cinema. Revista eletrônica Mnemo Cine, 2008. Disponível em: <www.mnemocine.art.br>. Acessado em: 12 mar. 2009.

MARTON, Scarlett. FOUCAULT, DELEUZE E DERRIDA. **Café Filosófico**. São Paulo: Tv Cultura, 29 de outubro de 2014. Programa de Tevê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vyPTweS6Cvo>.

Sítios na rede mundial de computadores

<http://pcdob.org.br/noticia.php?id_noticia=226602&id_secao=29>

<<http://www.5xfavela.com.br/>>

<<http://www.cahiersducinema.com>>

<<http://www.carlosdiegues.com.br>>

<<http://www.cinamateca.com.br/>>

<<http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme>>

<http://www.pdt.org.br/personalidades/jango_historia_1.htm>

<http://www.pdt.org.br/personalidades/jango_historia_1.htm>

<<http://www.planalto.gov.br/ccivil/Leis/L8666cons.htm>>

<<http://www.youtube.com/watch?v=zi5f9QwriRQ>>

Anexo

Cartazes de divulgação de filmes de Carlos Diegues retirados de seu arquivo particular



COPACABANA FILMES APRESENTA

PRODUÇÃO E DIREÇÃO
CARLOS DIEGUES

FOTOGRAFIA
FERNANDO DUARTE
PRODUTOR
JARBAS BARBOSA

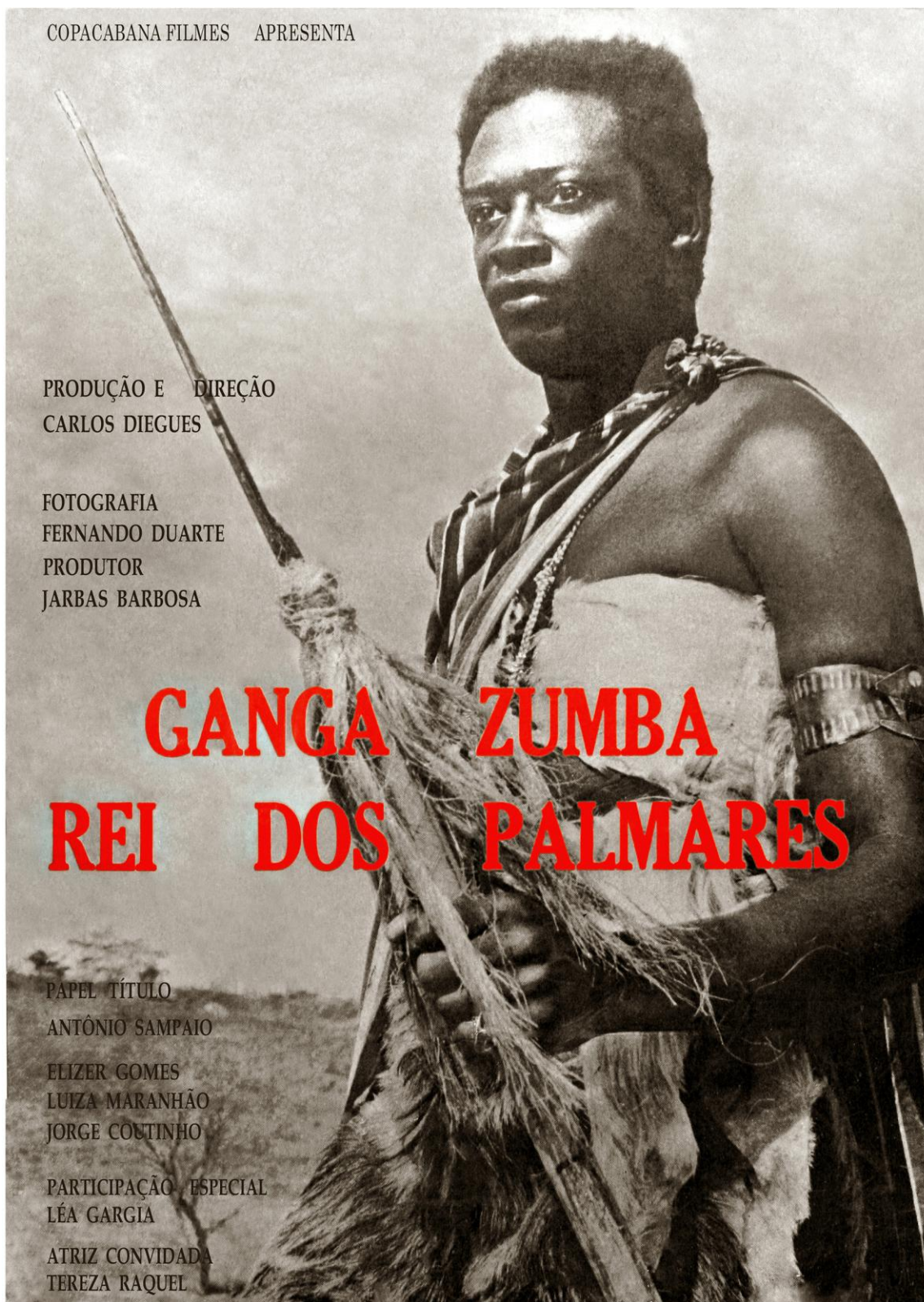
GANGA ZUMBA REI DOS PALMARES

PAPEL TÍTULO
ANTÔNIO SAMPAIO

ELIZER GOMES
LUIZA MARANHÃO
JORGE COUTINHO

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL
LÉA GARGIA

ATRIZ CONVIDADA
TEREZA RAQUEL





GRANDE

as aventuras e desventuras
de luzia e seus 3 amigos
chegados de longe

ANECY ROCHA
ANTONIO PITANGA
JOEL BARCELOS

LEONARDO VILLAR

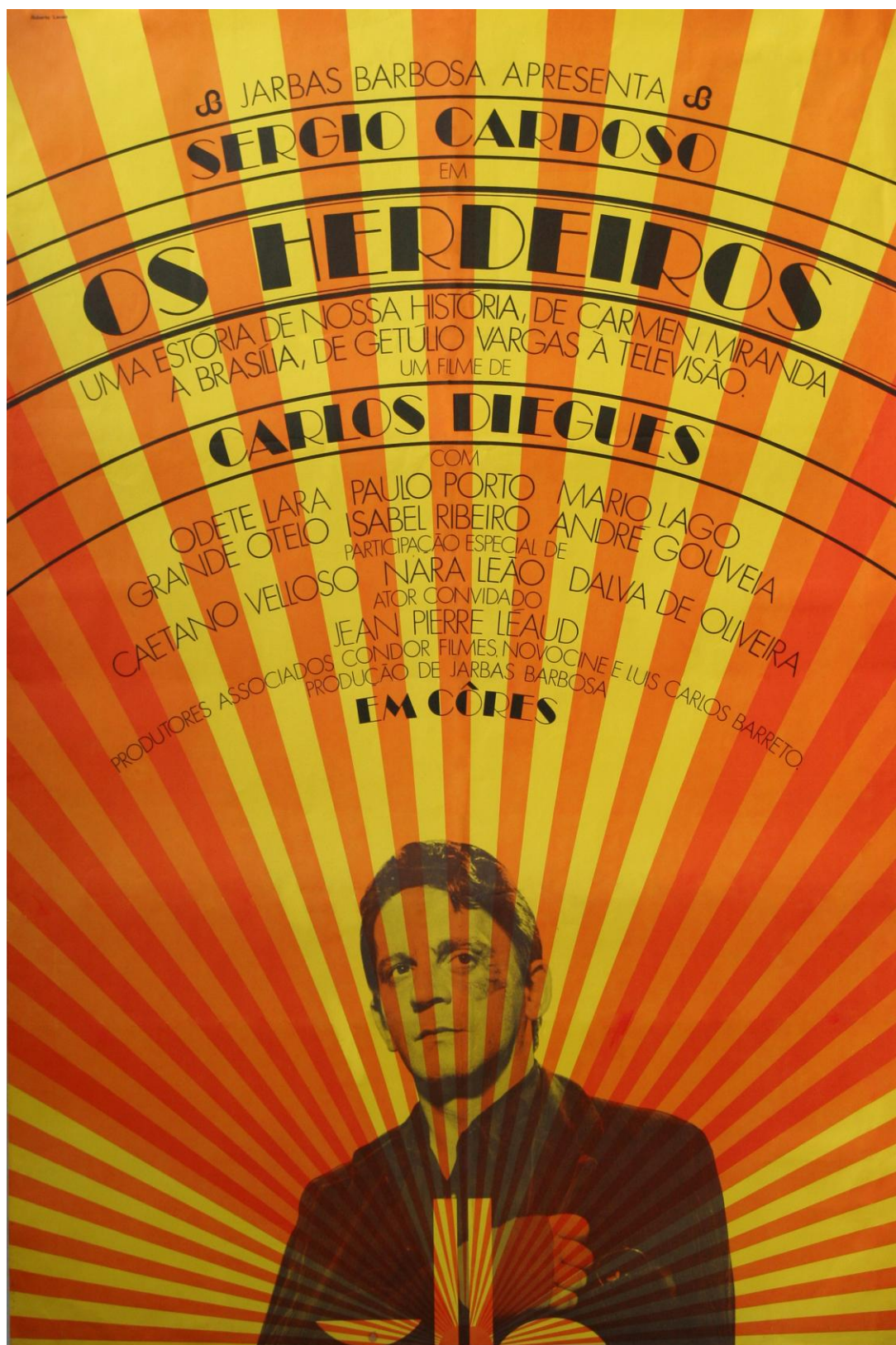
CIDADE

um filme de
CARLOS DIEGUES

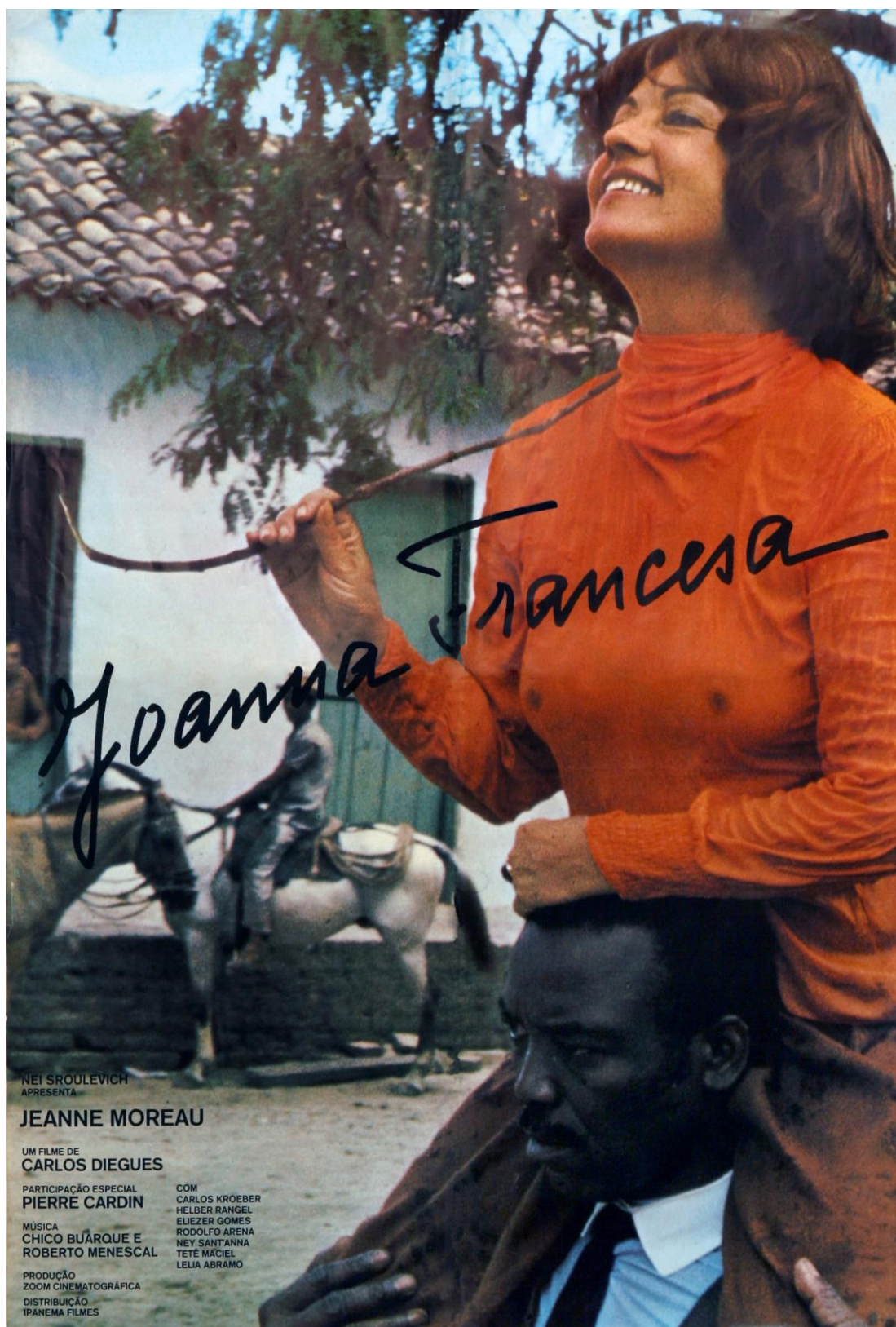
fotografia
FERNANDO DUARTE

uma produção
MAPA + L.C. BARRETO

distribuida pela
DIFILM







NEI SROULEVICH
APRESENTA

JEANNE MOREAU

UM FILME DE
CARLOS DIEGUES

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL
PIERRE CARDIN

MÚSICA
**CHICO BUARQUE E
ROBERTO MENESCAL**

PRODUÇÃO
ZOOM CINEMATOGRAFICA
DISTRIBUIÇÃO
IPANEMA FILMES

COM
CARLOS KROEBER
HELBERT RANGEL
ELIEZER GOMES
RODOLFO ARENA
NEY SANT'ANNA
TETÉ MACIEL
LELIA ABRAMO

XICA da Silva

Zeze Motta • Walmor Chagas • Stepan Nercessian
Rodolfo Arena • Altair Lima
Elke Maravilha • Jose Wilker
Dirección
CARLOS DIEGUES

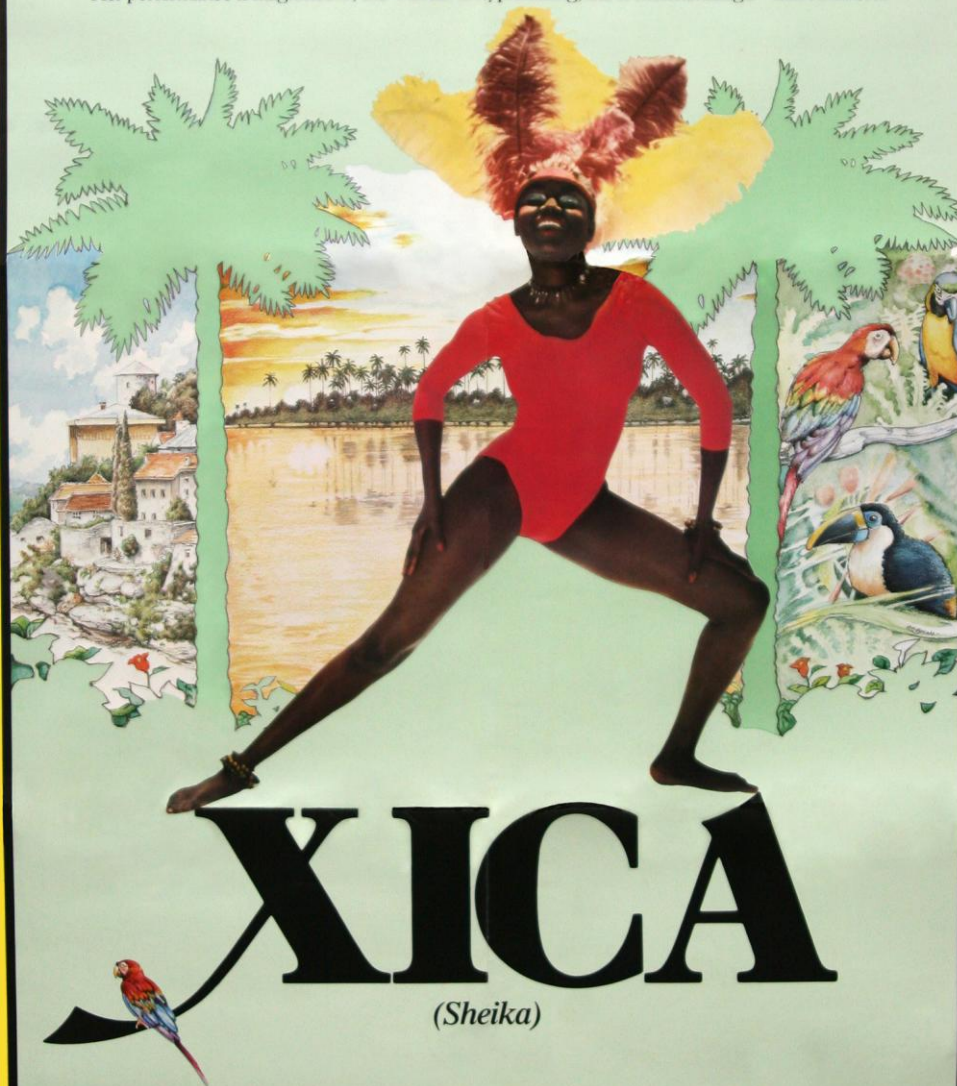
*¿Qué les hace Xica
a los hombres?*



"MOVE OVER EVITA, IT'S XICA'S TIME NOW"

Roger Ebert, CHICAGO SUN TIMES

"Her performance is magnificent, the woman is hypnotizing, she is mesmerizing..." Sinead O'Connell, PBS

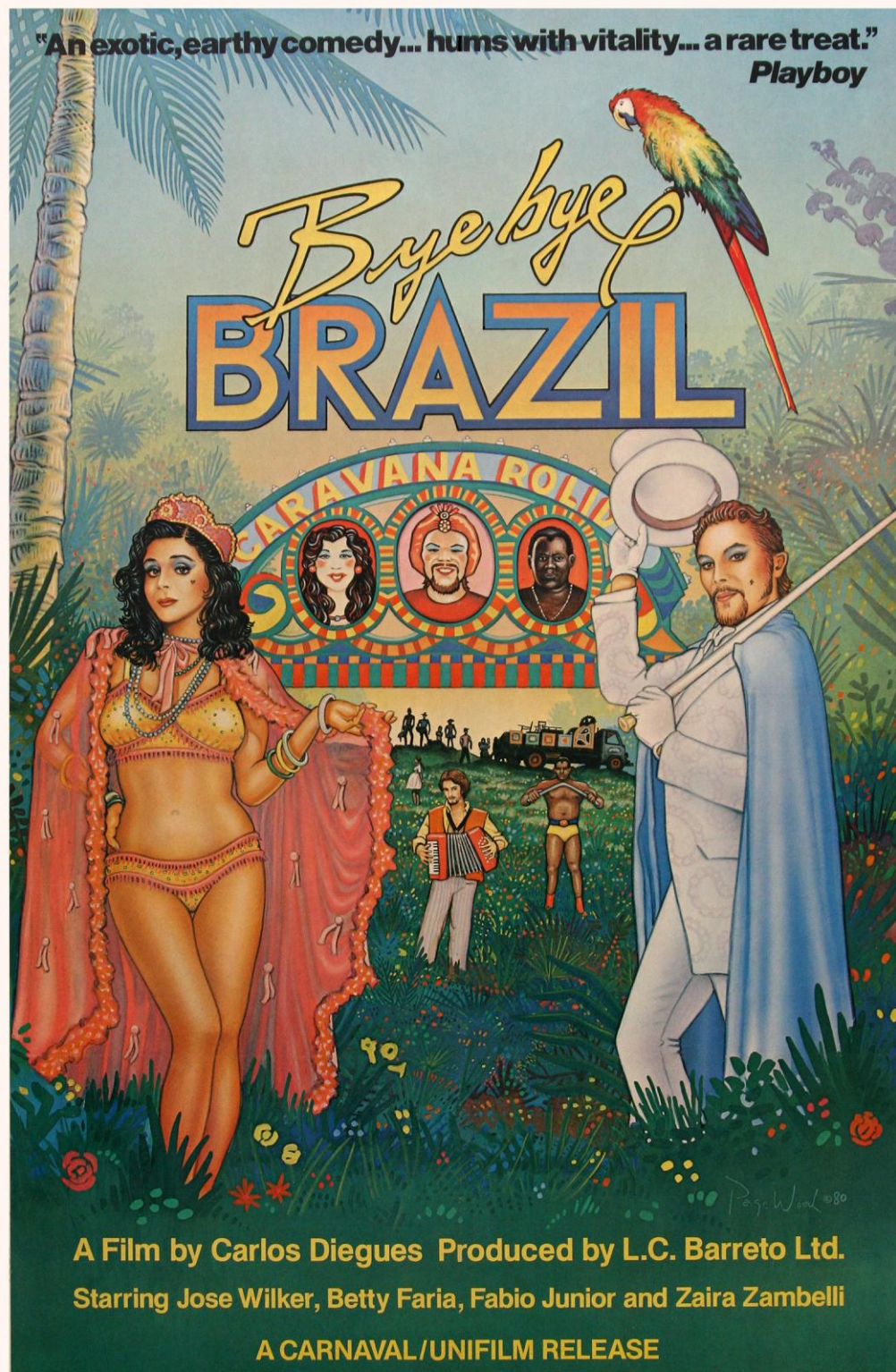


Unifilm presents "Xica" Starring Zeze Motta,
produced by Jarbas Barbosa, directed by Carlos Diegues,
screenplay by Joao Felicio dos Santos and Carlos Diegues,
set decoration by Luiz C. Ripper, choreography by Marlene Silva, Cinematography by Jose Medeiros,
original music performed by Roberto Menescal and Jorge Ben.
A UNIFILM/Embrafilme Release © 1981 Photo by THE LAB

Julia Santos Solomon, Art Director

Ron Bucalo, Illustration

Michael Brito, Photography







FROM THE DIRECTOR OF "BYE BYE BRAZIL"

SUBWAY TO THE STARS

AND THE STARS
SHINE LIKE CONFETTI
IN A BRILLIANT
NEON SKY...
TEN MILLION
BRAZILIAN MIRACLES
SAY HIS DREAMS
WILL NEVER DIE....



FILMDALLAS PICTURES IN ASSOCIATION WITH CDK PRODUCTIONS AND CHRYSALIDE FILMS
PRESENTS SUBWAY TO THE STARS • A FILM BY CARLOS DIEGUES
STARRING GUILHERME FONTES • MILTON GONCALVES • TATUMATURO FERREIRA
ANA BEATRIZ • WILTEEN • JOSE WILKER • BETTY FARIA • DANIEL FILHO
EXECUTIVE PRODUCER RODOLFO BRANDAO • ASSOCIATE PRODUCERS
GEORGE REINHART • CARLOS H. BRAGA • SKYLIGHT • ELIPSE
MUSIC BY GILBERTO GIL • DIRECTED BY CARLOS DIEGUES



©1998 FILMDALLAS PICTURES INC. ALL RIGHTS RESERVED

FILMDALLAS PICTURES







Toni Garrido *Patrícia Franca* *Murilo Benício*
um filme de Carlos Diegues

Orfeu

São demais os perigos desta vida para quem tem paixão...

WARNER BROS. APRESENTA
UMA PRODUÇÃO RIO VERMELHO FILMES CO-PRODUÇÃO GLOBO FILMES "ORFEU" UM FILME DE CARLOS DIEGUES BASEADO NA OBRA DE VINÍCIUS DE MORAES COM TONI GARRIDO
PATRÍCIA FRANÇA MURILO BENÍCIO ZEZE MOTTA MILTON GONÇALVES ISABEL FILLARDIS STEPAN NERCESSIAN MARIA CEIÇA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA AFFONSO BEATO
DIREÇÃO DE ARTE CLÓVIS BUENO MONTAGEM SÉRGIO MEHLER MÚSICA DE CAETANO VELOSO PRODUTOR DELEGADO FLÁVIO R. TAMBELLINI PRODUTOR ASSOCIADO DANIEL FILHO
PRODUZIDO POR RENATA DE ALMEIDA MAGALHÃES E PAULA LAVIGNE DIRIGIDO POR CARLOS DIEGUES

Patricinha
Agos TELEBRÁS
VOLKSWAGEN
WHITE MARTINS
Eletrobrás
BRASIL
Trilha Sonora em CD
CORREIOS
Fonética
BOM
WARNER BROS.
A TIME WARNER ENTERTAINMENT COMPANY
© 1999 Warner Bros. Todos os Direitos Reservados

Renata Almeida Magalhães, Columbia TriStar Films, Globo Filmes e Petrobras apresentam

Antonio
FAGUNDES

Paloma
DUARTE

Wagner
MOURA

Um filme de
Carlos Diegues

É DEUS BRASILEIRO

A missão seria séria, se não fosse engraçada.

Baseado em conto de João Ubaldo Ribeiro

ANTONIO FAGUNDES, WAGNER MOURA, PALOMA DUARTE, BRUCE GOMLEVSKY, STEPAN NERCESSIAN, HUGO CARVANA, CASTRINHO, CHICO DE ASSIS, PROPOSTA SUSANA WERNER, TONI GARRIDO, ROTEIRO JOÃO UBALDO RIBEIRO, CARLOS DIEGUES, COM COLABORAÇÃO DE JOÃO EMANUEL CARNEIRO, RENATA ALMEIDA MAGALHÃES, PETER VERA HAMBURGER, MONTEIRO SERGIO MEHLER, FIGURINHA AFFONSO BEATO, A.D.C. COSTUME TEREZA GONZALEZ, CO-PRODUTORA COLUMBIA TRISTAR FILMS, LUZ MÁGICA PRODUÇÕES, TELE IMAGE, GLOBO FILMES, PRODUTORES EXECUTIVOS FRANCISCO DIEGUES E QUANTA, PRODUTORA RENATA ALMEIDA MAGALHÃES, DIRETOR CARLOS DIEGUES

TRILHA SONORA DISPONÍVEL EM CD SONY MUSIC

www.columbiapictures.com.br

DCI DIGITAL

PG-13

PG-13

PG-13

