



O ENGAJAMENTO DE ESQUERDA NA EMERGÊNCIA DO CINEMA BRASILEIRO MODERNO (1954-1964)

DOI: 10.48075/ri.v27i2.34001

José Almir Santos Basílio Filho¹

RESUMO: O presente artigo problematiza a trajetória do engajamento de esquerda dos cineastas associados à emergência do cinema brasileiro moderno, contemplando um recorte temporal que vai de 1954 (ano da realização de Rio, 40 Graus) até o Golpe de 1964. Em um movimento analítico que vai do geral ao específico, partimos da conjuntura mais geral das esquerdas brasileiras no período estudado para analisar o que há de comum e singular na atividade política dos cineastas de esquerda - que, a partir da virada da década de 1950 para a seguinte, associam-se em torno do movimento do Cinema Novo. A pesquisa demonstra como os cineastas se mobilizaram em torno de questões de caráter mais geral no âmbito da política nacional, questões relativas à arte engajada como um todo e também questões exclusivas ao cinema, como a necessidade de desenvolver a indústria cinematográfica nacional para dar continuidade à produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros. Tomando como fonte escritos de críticos e cineastas, interpretados à luz das orientações metodológicas de Tânia Regina de Luca e do materialismo de Raymond Williams, buscamos aplicar as formulações gerais de Ridenti e Napolitano sobre a arte engajada e militância de esquerda para detalhar as especificidades do cinema engajado - de modo a levar adiante e ampliar as análises desses autores.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; arte engajada; Revista Civilização Brasileira; Cinema Novo.

LEFT-WING ENGAGEMENT IN THE EMERGENCE OF MODERN BRAZILIAN CINEMA (1954-1964)

ABSTRACT: The aim of this paper is to problematize the path of left-wing engagement by filmmakers related to the emergence of modern Brazilian cinema, covering a time frame that goes from 1954 (year in which Rio, 40 Graus was produced) to the 1964 Coup. In an analytical procedure that progresses from the general to the particular, we start with the general scenario of Brazilian left-wing activism in such time frame to analyze the common aspects and the particularities of the left-wing filmmakers' political activism - which, from the turn of the 1950s to the next decade, is associated around the film movement of Cinema Novo. This research shows how the filmmakers mobilized around general issues

¹ Licenciado em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e atualmente mestrando em História pela mesma instituição. E-mail: jose.almir@estudante.ufcg.edu.br

concerning national politics, issues concerning the committed art in general and also issues exclusively related to cinema, such as the need to develop the national cinematographic industry to continue Brazilian film's production, distribution and exhibition. Using writings made by critics and directors as source of research, which were regarded according to Tânia Regina de Luca's methodological guidelines and to Raymond Williams' materialism, we aimed to apply the general formulations by Ridenti and Napolitano concerning committed art and left-wing activism to detail the particularities of committed cinema - in a way that takes further these authors' analyses.

Keywords: Brazilian cinema; committed art; Revista Civilização Brasileira; Cinema Novo.

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente artigo é problematizar a trajetória do engajamento de esquerda dos cineastas associados à emergência do cinema brasileiro moderno, analisando um período que abrange os anos que antecedem a consolidação do Cinema Novo até o Golpe de 1964. Através de um diálogo interdisciplinar entre obras de historiadores, sociólogos e teóricos cinematográficos, levamos a cabo uma pesquisa documental com escritos dos próprios cineastas para detalhar como a mobilização artística no cinema configurou-se como uma das dimensões mais expressivas do engajamento de esquerda no período em questão.²

A relação próxima entre o cinema brasileiro e a militância de esquerda inicia-se antes mesmo da emergência do Cinema Novo enquanto movimento artístico: desde 1954, com a realização de *Rio, 40 Graus* por Nelson Pereira dos Santos, o cinema moderno começa no Brasil com a proposta de trazer para as telas reflexões sobre os problemas sociais por meio de uma estética também inovadora e, por diversas vezes, revolucionária. Assim, os filmes engajados traziam questões tidas como mais urgentes do momento em que foram produzidos e remetem, cada um à sua maneira de acordo com o posicionamento e filiação política do cineasta, aos debates que se encontravam na “ordem do dia” entre as esquerdas. Sejam questões de caráter mais geral no âmbito da política nacional, como a defesa de reformas dentro da democracia burguesa como estratégia imediata para superar o subdesenvolvimento e o imperialismo (característica do projeto nacional-reformista, setor dominante neste recorte); questões relativas à arte engajada como um todo, como as estratégias para se comunicar com as classes subalternas através de uma estética popular e brasileira; ou questões exclusivas ao cinema, como a necessidade de desenvolver a indústria

² Os resultados apresentados neste artigo são baseados em parte da pesquisa realizada para o trabalho de conclusão de curso do autor, defendido em 2024.

cinematográfica nacional para dar continuidade à produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros.

A partir desse procedimento que vai do geral ao específico, detalhamos o que há de comum e singular na atividade política de alguns cineastas que viriam a compor o Cinema Novo. Avaliamos que uma pesquisa desenvolvida nesses termos é também um meio de aplicar de forma mais voltada para o cinema o instrumental conceitual formulado por outros pesquisadores, sobretudo Marcelo Ridenti e Marcos Napolitano. Os trabalhos destes, nossas principais referências, enfatizam tanto a militância de esquerda a nível geral quanto sua dimensão artística no recorte temporal selecionado, mas não se propõem a analisar detalhadamente as especificidades do cinema e suas características singulares (a nível estético e político) em comparação com outras artes que estudaram.

Seguindo tais caminhos abertos por Ridenti e Napolitano, ampliamos suas análises a partir dos resultados da pesquisa documental feita com escritos de cineastas e críticos contemporâneos ao período estudado: livros (como as obras de Jean-Claude Bernardet e Alex Vianny) e periódicos da época, entre os quais destacamos artigos de Glauber Rocha organizados em seu livro *Revolução do Cinema Novo* e textos de outros cineastas publicados na *Revista Civilização Brasileira* - sendo esta última nossa principal fonte, uma vez que traz o balanço crítico de diversos diretores sobre a atividade do Cinema Novo até então. Analisamos este periódico segundo as orientações de Tânia Regina de Luca, que enfatiza a necessidade de compreender aspectos “externos” ao texto (o lugar social dos colaboradores e do público alvo, suas condições de produção e reprodução, etc) para entender os possíveis impactos daquela publicação (Luca, 2008, p. 142). Assim, a *Revista Civilização Brasileira* se configurou como um centro de debates das esquerdas entre 1965 e 1968 e um espaço de articulação da resistência contra a Ditadura. Ela agregou textos sobre diferentes temas relevantes para a militância da época, como política e artes, sempre vistos por diversas perspectivas alinhadas à esquerda (Czajka, 2010, p. 96) e foi bem aceita entre o público acadêmico (Czajka, 2010, p. 107). Sob essa ótica, podemos entender que as seções de cinema da *Revista* nas quais encontramos as fontes aqui analisadas ilustram alguns debates que, para as esquerdas de então, e mais especificamente suas camadas intelectualizadas, eram centrais.

Não nos propomos aqui a desenvolver análise fílmica das obras audiovisuais realizadas pelos diretores estudados, por entender que as fontes escritas já apresentam uma riqueza de dados suficiente para os objetivos desta pesquisa. Ainda assim, selecionamos alguns filmes

para serem utilizados como exemplos neste trabalho - não a fim de explicar os filmes em si, mas sim visando delinear melhor os contornos do cinema brasileiro moderno. Esse procedimento metodológico foi denominado por Vanoye e Goliot-Leté como *utilização* de filmes na pesquisa acadêmica: tiramos “informações parciais, isoladas do filme para relacioná-las com informações extratextuais” a fim de construir uma descrição (Goliot-Leté; Vanoye, 1994, p. 53). Desse modo, em momentos que tocam em questões estéticas mais diretamente, nos embasamos nas análises elaboradas por Ismail Xavier, as quais revisamos à luz das coordenadas teóricas estabelecidas por Ridenti e Napolitano - novamente, como um meio de ampliar a análise destes últimos sobre a dimensão artística da militância de esquerda.

Teoricamente, esta pesquisa se baseia na perspectiva materialista de Raymond Williams (2005) aplicada aos estudos culturais, que permite compreender a relação entre as práticas culturais e a materialidade sob a qual elas se desenvolvem sem inferir que tais práticas são um mero reflexo necessário de sua base econômica. Consequentemente, entendemos que a relação entre estruturas sociais e produção artística é dinâmica: ela expressa o caráter classista da sociedade (marcada pela hegemonia de certos sistemas de valores) (Williams, 2005, p. 217) ao mesmo tempo em que engloba contradições, variações de força e transformações - possibilitando, assim, a agência dos indivíduos para além de determinismos. No caso do período em que estudamos, “a hegemonia política, econômica e cultural nunca deixou de ser burguesa na sociedade brasileira” (Ridenti, 2023, p. 4), mas, seguindo tal perspectiva teórica, podemos investigar como, mesmo sob tal condição, o engajamento de esquerda dos cineastas e sua tentativa de construir uma “hegemonia alternativa” foi possível.

OS PRECEDENTES DO CINEMA NOVO E AS FORMULAÇÕES POLÍTICAS INICIAIS DO CINEMA BRASILEIRO MODERNO

Antes mesmo da emergência do Cinema Novo enquanto movimento artístico no começo dos anos 1960, a relação entre cinema brasileiro e engajamento de esquerda já começou a assumir contornos inéditos no país: antes que fosse possível uma produção numerosa de curtas e longas-metragens realizados sob uma perspectiva crítica em relação aos problemas sociais do país (e com uma estética desvinculada das convenções e padrões estabelecidos pelo cinema estrangeiro importado), cineastas e críticos já se mobilizavam em

congressos, cineclubes, jornais e outros espaços de associação para discutir como levar a cabo uma arte nacional e popular segundo seus próprios termos.

O primeiro grupo de cineastas que trouxe essa nova perspectiva para as telas na década de 1950 contou com nomes do cinema independente³ como Nelson Pereira dos Santos (Autran, 2008, p. 85), que lançou os longas-metragens *Rio, 40 Graus* em 1955 e *Rio Zona Norte* em 1957. Nesse contexto de efervescência cultural e política associada ao cinema, no fim da década de 1950 e início dos anos 60, mais cineastas iniciaram suas atividades sob uma perspectiva engajada e consolidou-se o Cinema Novo enquanto movimento, com um grupo maior de artistas que, segundo Glauber Rocha, “(...) foi sendo formado nos clubes de cinema, no GEC [Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes], no suplemento do Jornal do Brasil, no Metropolitano (...)” (Santos et. al, 1965, p. 186). Helena Solberg, apesar de não se ver como parte do movimento, teve grande proximidade com o Cinema Novo, e, assim como os demais cineastas, participava dos meios intelectuais e de militância política da época: antes de estreiar em 1966, ela foi repórter para o jornal O Metropolitano, da UNE (União Nacional dos Estudantes) (Veiga, 2013, p. 297). Essa geração (alguns mais cedo, outros depois), começou a se reunir “depois de 1958, ou, mais precisamente, em 1959 e 1960” (Santos et. al, 1965, p. 187) - ou seja, artistas envolvidos nos meios intelectuais e, portanto, próximos da militância e dos debates políticos da época. Tal proximidade apresenta particularidades a depender do cineasta, mas quase todos aqueles diretamente ligados ao Cinema Novo defendiam posições de esquerda (Ridenti, 2014, p. 70-71).

Sobre o envolvimento dos cineastas com esse meio e como este os motivou a adotarem uma postura engajada, Glauber Rocha, que antes de estreiar como diretor foi crítico cinematográfico em jornais, relata o seguinte:

Muitos são os fatos, instituições, tendências e pessoas que contribuíram para nossa tomada de consciência: a própria revolução da imprensa carioca, com a reforma do diário carioca, as inovações de Última Hora, a nova fase do Jornal do Brasil, ajudou a arejar muita coisa e foi influenciar diretamente o pessoal do cinema. E o Cinema

³ Ao utilizarmos a nomenclatura “cinema independente” dos anos 1950 nos referimos, de maneira geral, à produção que emerge na esteira dos Congresso de Cinema e reverbera os debates neles propostos. Como o propósito do artigo não é analisar o conjunto do cinema independente (e as fontes utilizadas não seriam suficientes para tal proposta) mas sim o processo de emergência do cinema moderno que culmina com a ascensão do Cinema Novo, restringimos a argumentação sobre a produção teórica e fílmica da primeira metade da década de 1950 a dois nomes que julgamos centrais para nossos objetivos: Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany. Tal limitação justifica-se, por um lado, pela relevância que esses dois cineastas vieram a ter na consolidação do Cinema Novo e, por outro, por sua presença nas fontes primárias encontradas para esta pesquisa.

Novo surgiu como consequência disso tudo: O Cinema Novo veio, assim, no momento exato: está ligado não só às próprias tendências do cinema como também a todo esse paralelismo da cultura, os movimentos da cultura popular, tudo isso.” (Santos et. al, 1965, p. 193-4)

Essa geração de cineastas, entre os quais alguns viriam a compor o Cinema Novo e, anos antes, tivera papel decisivo no início do cinema moderno no Brasil, marcou a primeira vez em que houve uma produção contínua no país de obras de viés progressista, engajado e de esquerda. Tal afirmação, por si só, já indica o quão singular era a situação do cinema brasileiro quando comparado a outras artes: neste mesmo período, a literatura, por exemplo, se encontrava em sua terceira geração modernista e contava com um amplo leque de autores engajados como Jorge Amado e Graciliano Ramos, cujas obras já possuíam um lastro de décadas. O cinema, por sua vez, até então nunca havia alcançado qualquer tipo de continuidade comparável à literatura, e a produção nacional (como um todo, não apenas aquela de viés engajado) por décadas se restringiu a ciclos isolados.⁴

Sem entrar em detalhes deste amplo retrospecto (uma vez que não é este o objetivo deste trabalho), para fins de contextualização cabe indicar que a situação começa a mudar na década de 1950, ainda que não tenha saído de cena o tradicional domínio do cinema comercial estrangeiro, tido há tempos como um obstáculo para a indústria nacional e que começa a ser combatido através de medidas práticas a partir deste período. Evidentemente, este é um obstáculo que afeta a produção fílmica nacional como um todo (e já havia sido constatado por gerações anteriores de cineastas, que tentaram, sem o mesmo sucesso do Cinema Novo, propor soluções), mas ele se torna especialmente relevante para os artistas engajados a partir da década de 1950 porque eles entendem tal domínio estrangeiro no mercado cinematográfico nacional como um reflexo do imperialismo e, de modo mais geral, dos domínios econômico e cultural exercidos pelas potências estrangeiras sobre um país subdesenvolvido como o Brasil - noção esta que era compartilhada por diversos setores das esquerdas no período, como vamos expor adiante.

Os cineastas engajados, a partir dos anos 1950, tomaram tal perspectiva como base para seus projetos de como, enfim, desenvolver efetivamente a indústria cinematográfica nacional sem depender dos moldes hollywoodianos de produção. Em síntese, a geração que inicia o cinema moderno no Brasil passa a direcionar sua formação política de esquerda e sua

⁴ Cf. GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: _____. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

correspondente compreensão sobre as causas dos problemas nacionais para explicar os problemas do cinema brasileiro e buscar soluções.

Um marco importante desses debates e das medidas práticas que foram propostas a partir deles foram os congressos de cinema realizados no início da década. Em sua obra pioneira *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Viany, crítico cinematográfico, cineasta e militante do PCB que foi um nome muito atuante nesse contexto, afirma a respeito dos congressos em questão (dos quais ele próprio participou):

Na primeira fase de suas campanhas reivindicativas, os homens de cinema do Brasil haviam lançado as bases de uma legislação protecionista. [...] Ao término do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, efetuado em São Paulo em 1953, não havia nos estúdios e laboratórios, bem como no seio da crítica, quem desconhecesse os principais problemas da nossa cinematografia - e os remédios mais viáveis para solucioná-los. (Viany, 2009, p. 111-112)

Os tais “principais problemas de nossa cinematografia” tem uma origem clara segundo o autor, como ele aponta enfaticamente nas páginas seguintes: “a raiz de todos os males (...) é encontrada na crescente penetração dos monopólios estrangeiros, direta ou indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil” (Viany, 2009, p. 115). Essa fala de Viany, enquanto um dos principais “homens de cinema” ligados à militância de esquerda de sua época, é extremamente representativa para entender as coordenadas políticas do cinema engajado que foi feito nos anos 1950.

Mesmo que, em termos de produção fílmica de fato, essa década tenha sido pouco prolífica para o cinema engajado (com poucos longas-metragens e com curtas-metragens que só começaram a ser realizados após 1957) em comparação à seguinte, esse momento inicial não pode ser menosprezado. Como afirma Nelson Pereira dos Santos a respeito, “em nosso tempo de congressos, tínhamos uma posição crítica muito semelhante à do Cinema Novo, mas não tínhamos uma produção nesse sentido.” (Santos et. al, 1965, p. 190). Ainda sobre tal continuidade, Nelson Pereira dos Santos reitera a posição de Glauber Rocha de que “Cinema Novo é um prolongamento, uma manifestação mais completa, de todo um desejo, de toda uma aspiração de vários momentos de cineastas no Brasil.” (Santos et. al, 1965, p. 189-90). Maurício Cardoso destaca dois aspectos das resoluções do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, que também podem ser percebidos através da citação de Viany e mostram que a posição deste não lhe era exclusiva, mas sim compartilhada por diversos outros profissionais ligados ao cinema:

Primeiro, as resoluções do congresso identificaram no filme estrangeiro o principal inimigo da cinematografia nacional; segundo, as resoluções dialogam com o Estado, propondo medidas que dependeriam de uma política cinematográfica mais ampla, na qual o poder público deveria garantir o desenvolvimento do cinema brasileiro. (Cardoso, 2017, p. 50)

O imperialismo como principal obstáculo do desenvolvimento nacional e a intervenção do Estado como meio de superá-lo: esses pontos abrangem um projeto amplo para lidar com os problemas nacionais que não se restringiam à militância de esquerda dentro do cinema brasileiro. Trata-se de proposições de um projeto político que começa a ser divulgado na década de 50 e foi dominante entre as esquerdas no período da chamada democracia populista⁵: o projeto nacional-popular (ou nacional-reformista) (Gomes, 2001, p. 22-23; Czajka, 2010, p. 98).

Entre correntes diferentes como “o chamado populismo de esquerda” e o PCB, havia “(...) muitos pontos de contato, ambos reivindicando a libertação do povo para a construção de uma nação brasileira, independente do imperialismo e livre do atraso feudal remanescente no campo” (Ridenti, 2010, p. 28). Isso nos leva a concluir que o projeto nacional-popular constituía uma tendência dominante na esquerda em torno da qual diferentes organizações e correntes, que constam entre as mais influentes do período, concordavam. Isso ocorria de maneira mais difusa nos anos 50 e com uma formulação mais clara a partir do início dos anos 60, época em que o Cinema Novo se consolidou.

Apesar das citadas continuidades entre o cinema independente dos anos 50 e o Cinema Novo, devemos, para fins de rigor historiográfico, esclarecer algumas rupturas que fazem com que este momento inicial não seja considerado pela historiografia como parte do citado movimento. Napolitano (2001, p. 112), por exemplo, enfatiza o distanciamento claro entre os dois momentos; Ismail Xavier (2001, p. 16) define o primeiro momento como proto-Cinema Novo, o que ilustra uma continuidade sem descartar certa diferença, como percebemos nas citações de Nelson Pereira dos Santos anteriormente indicadas.

Nessa transição do chamado proto-Cinema Novo para o movimento em si, Napolitano afirma que as rupturas promovidas pelos cineastas (o que não inclui aqui diferenças conjunturais) são sobretudo estéticas e em sua relação com o público. Para o historiador, os

⁵ Neste trabalho, utilizamos a definição de “democracia populista” de acordo com o trabalho de Dreifuss (1981), mas entendemos que o uso do termo para se referir aos governos que antecedem o Golpe de 1964 é objeto de controvérsias na historiografia. Cf. DEMIER, Felipe Abranches. Populismo e historiografia na atualidade: lutas operárias, cidadania e nostalgia do varguismo. In: MELO, Demian Bezerra de (Org.). A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos não negam os princípios do cinema comercial vigente, e se apropriam deles para aproximar-se dos “gostos” do público como estratégia de comunicação. O Cinema Novo, por sua vez, nega o cinema comercial em função de uma abordagem mais vanguardista, dialogando com tendências europeias e elaborando uma estética que assimila o subdesenvolvimento do país como pressuposto criativo ao invés de evitá-lo, embora, até 1964, o movimento mantenha em comum com a fase anterior o ideal nacional-popular com algumas variações (Napolitano, 2001, p. 113-4).

Após buscar mais indícios nas pesquisas de outros autores e buscar dados das reflexões posteriores elaboradas pelos próprios cineastas, podemos concluir que a ruptura estética promovida pelo Cinema Novo entre o fim dos anos 1950 e 1964 estava atrelada a uma radicalização do projeto nacional-popular, sem que tenha havido um rompimento claro com este (que só viria a ocorrer com o Golpe de 1964). A partir deste episódio, o Cinema Novo passa a problematizar o Brasil de forma mais radical que seus precedentes. Como em vanguardas estrangeiras, o experimentalismo estético foi visto como um meio de levar a cabo a radicalização política, mas levando em conta as particularidades do Brasil que tornava necessária a criação de uma nova estética vanguardista e não simplesmente a importação do que era feito na Europa.

REDEFINIÇÃO DO ENGAJAMENTO ARTÍSTICO DE ESQUERDA NOS ANOS 1960 E SUAS ESPECIFICIDADES NO CINEMA

Como demonstrado pela discussão da seção anterior, o cinema moderno emerge no Brasil com profundo envolvimento com a militância de esquerda - de modo que entender como os ideais das esquerdas foram compreendidos e incorporados pelos artistas engajados desde essa época “inicial” é um fator fundamental para entender tanto suas práticas quanto as críticas que lhe foram feitas posteriormente e levaram a “correções de rota”. Nesta seção, abordamos tal envolvimento (marcado pela repercussão do chamado projeto nacional-popular ou nacional-reformista) como um aspecto da redefinição do engajamento de esquerda que ocorre durante o período em questão, como formulado por Napolitano.

Com a consagração da expressão “nacional-popular” em meados dos anos 1950, um novo projeto parecia se afirmar na política e na cultura, fazendo com que comunistas e trabalhistas convergissem em vários pontos, esboçando um projeto global de mudanças para o Brasil. Esse projeto ganhou corpo no final dos anos 1950 e fez com que, paulatinamente, os temas da reforma e da revolução - debate caro às esquerdas

Como o autor enfatiza, não podemos falar de uma esquerda homogênea que compartilhava dos mesmos ideais de forma absoluta, mas é possível destacar tendências e pontos de acordo entre diversos setores que, de forma mais incipiente em meados dos anos 50 e de forma mais amplamente teorizada a partir do final dessa década, aglutinam-se em torno do ideal nacional-popular. Ainda que, nessa convergência de correntes distintas, alguns termos, conceitos e propostas ficassem “embaralhados” ou fossem definidos com certa imprecisão, interessa-nos saber que nesse momento havia uma linha de maior influência (apesar de não ser a única) que repercutiu de forma mais decisiva sobre a cultura - linha esta que aqui é caracterizada de forma propositalmente ampla para englobar posições mais e menos radicais dentro da esquerda. Como reforçado por Ridenti, esse ideário nacionalista e trabalhista da época, bem como o projeto político do PCB e de correntes marxistas que concordavam quanto à necessidade de combater o imperialismo e promover o desenvolvimento nacional, influenciou os movimentos culturais anteriores a 1964 (Ridenti, 2014, p. 58-9). No caso do cinema, podemos associar tal influência às novas agências de artistas militantes de esquerda, concebidas desde os anteriormente citados congressos dos anos 1950 através de nomes como Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny.⁶

Alguns fatores convergem para que a influência do ideário nacional-popular no cinema tenha se tornado significativa desde meados dos anos 50 e, em especial, nos anos 60, momento em que ocorre a redefinição do engajamento artístico. Esse recorte temporal foi marcado por um contexto de intensa efervescência cultural e política no mundo. Outras sociedades nas quais emergiram movimentos similares na década de 60 compartilhavam com o Brasil certas condições materiais ligadas, por exemplo, a um processo de acelerada e crescente urbanização. Se, por um lado, essa “transformação tão acelerada viria a gerar problemas sociais, políticos, econômicos e culturais”, ela também “abria portas para uma onda significativa de criatividade em todos os campos” (Ridenti, 2007, p. 187). A partir dessa base, os artistas engajados tematizaram em suas obras, de forma heterogênea, as contradições que percebiam na sociedade e apontavam mecanismos para superá-las - e o

⁶ Para uma perspectiva mais aprofundada sobre a relação entre PCB e artistas ligados ao Cinema Novo, cabe a leitura do artigo de Arthur Autran (2012), *Cineastas comunistas no Brasil*, o qual corrobora com a abordagem aqui apresentada de que, para o cinema, o período entre os anos 1950 a 1963 foi marcado sobretudo pela articulação com o viés nacional-popular.

fizeram com tal preponderância que a militância artística passou a ser vista com atenção inédita dentro da esquerda:

(...) o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir do final dos anos 50, deve ser pensado a partir dessas mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo, processo que diluiu a “república das letras” em outras áreas artísticas, vocacionadas para o “efeito”, para a performance, para o “lazer” (Napolitano, 2001, p. 104)

Essa diluição provoca um fenômeno em que a “voz” de artistas engajados assume um papel de destaque entre as diversas dimensões da militância de esquerda, sobretudo no que se refere a uma nova “estrutura de recepção” e formação de um novo público que seria atingido pelas obras.

Com tal renovação, a arte torna-se um espaço aglutinador onde se intercalam expressão política e artística, em uma “ligação íntima entre expressão política, artística e científica voltadas para a revolução brasileira”, o que atraía em especial as classes intelectualizadas interessadas em pensar meios de superar os problemas nacionais (Ridenti, 2014, p. 72). Concomitante à citada preocupação entre os cineastas ligados ao Cinema Novo a respeito do desenvolvimento da estrutura de produção das obras, a estrutura de recepção, ligada às maneiras de atingir o público e divulgar posições críticas sobre a realidade social, também se torna um objeto central de reflexões. Nesse momento, tanto quanto criar as condições materiais para que os artistas do cinema conseguissem trabalhar, interessava também que o resultado deste trabalho tivesse um impacto político sobre a sociedade. Podemos confirmar essas motivações através de relatos da época: o crítico Jean-Claude Bernardet, em seu ensaio *Brasil em tempo de cinema* publicado em 1967 (ou seja, contemporâneo do Cinema Novo), afirma o seguinte ao referir-se à justificativa política dos filmes: “Discutia-se se o autor devia abdicar totalmente de suas inquietações pessoais, renunciar a fazer uma obra que o expressasse como artista, para dedicar-se a filmes sobre a realidade exterior - sacrificar o artista ao líder social” (Bernardet, 2007, p. 44). Importante frisarmos que Bernardet não insinua, neste trecho, que o debate estético era ignorado nos primeiros anos da década de 60, mas sim que ele era pensado sem perder de vista sua essencial função política - função esta que, por sua vez, era planejada tendo em vista um projeto coletivo que ia além de interesses individuais.

Trata-se de um momento em que os cineastas passam a entender de forma indissociável a expressão política e artística, como apontou Napolitano: a forma de filmar, a

elaboração dos roteiros, as inovadoras técnicas de realização dos filmes, a relação com o público... tudo isso articulava-se com perspectivas mais amplas a respeito da política nacional, de modo que, em diversos filmes do início da década em questão, “falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema” (Xavier, 2001, p. 62). Nesse momento de redefinição do engajamento de esquerda, os cinemanovistas se mobilizam para a construção de um cinema que encare de frente a realidade de um país subdesenvolvido ao invés de ocultá-la. Glauber Rocha reitera esse ponto em diversos momentos, destacando que não basta fazer qualquer tipo de cinema, é preciso ir em direção a um cinema engajado, que, enquanto veículo de ideias necessárias, seja uma dimensão da militância de esquerda lutando por meios de superar as mazelas sociais (Rocha, 2004, p. 48-9). Avançando em suas ideias previamente colocadas, Glauber reforça e elabora mais profundamente sua posição em defesa de um tipo específico de cinema em um texto de 1962 intitulado *Cinema Novo*, o qual reforça nossas colocações:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil em si é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferente dos cinema da Europa.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (Rocha, 2004., p. 52)

Essa enumeração de objetivos não é por acaso e, quando vistos em conjunto, notamos que existe aí um projeto de cinema político em que articulam-se novas maneiras de filmar (filmes anti-industriais e de autor⁷) com o engajamento político (um artista comprometido com os problemas de seu tempo, que filma na hora do combate); um projeto no qual o

⁷ Importante destacar que o termo “cinema de autor” utilizado pelos cineastas tem um sentido preciso. Ele remete a uma proposta inaugurada pela Nouvelle Vague francesa que enfatizava o papel do diretor na realização dos filmes e atacava imposições que limitassem seu trabalho, na tentativa de “dignificar” esse ofício. (Cf. TRUFFAUT, F. Uma certa tendência do cinema francês. In: O Prazer dos Olhos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 257-276). Entretanto, o termo é reformulado por diretores do Cinema Novo como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, que enfatizam que a chamada “política dos autores” dos franceses não poderia simplesmente ser importada para um país subdesenvolvido cuja realidade era outra. Ainda assim, a noção de “cinema de autor”, quando adaptada e reformulada para a realidade brasileira, é tida como central para a construção de um cinema independente como defendido pelo Cinema Novo. A esse respeito, Nelson Pereira dos Santos afirma: “Essa política, como se sabe, foi lançada na França. Mas não há qualquer semelhança ou mesmo possibilidade de comparação entre a situação do cinema na França com a situação do cinema brasileiro. Na França, a aplicação da política dos autores foi justíssima (...) O importante é o sujeito saber o que quer. (...) Aqui, a aplicação da política dos autores, onde não havia obstáculo da estagnação da indústria, nem o das imposições corporativas, foi muito justa, muito bem lançada, do ponto de vista da manifestação individual. Isso serviu para colocar o diretor de cinema (...) numa posição igual à do escritor, do pintor, do músico.” (Santos et al., 1965, p. 194-5).

cineasta traz para as telas os problemas nacionais visando intervir sobre eles de alguma maneira neste momento em que “o filme brasileiro se incorporou à política e tende, neste processo, a influenciar o processo dialético da História.” (Rocha, 2004, p. 60).

Voltando à reformulação conceitual referente à redefinição do engajamento de esquerda proposta por Napolitano, o marco temporal a partir do qual o autor a faz, coincide com um período que Ismail Xavier caracteriza pela aproximação entre ciências sociais e cinema. Essa caracterização corrobora a tese do historiador e permite estabelecer uma síntese que embasa as próximas discussões deste trabalho sobre o tema. Segundo Ismail Xavier, há notável repercussão do debate teórico das ciências sociais na produção fílmica do Cinema Novo, ligados à identidade e formação nacional (Xavier, 2001, p. 19), o que pode ser notado através da mudança nos temas e abordagens dos filmes.

Entre 1954 (ano de realização de *Rio, 40 Graus*) e 1964 (ano de lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que Glauber Rocha realizou pouco antes do Golpe de 64) há uma evolução temática que coincide com os debates centrais da militância contemporâneos a cada filme. *Rio, 40 Graus* expõe, através de uma narrativa urbana inspirada na cultura popular, uma perspectiva reformista e relaciona-se ao que seria definido como o projeto nacional-popular; já *Deus e o Diabo* coloca em pauta a questão camponesa e defende um projeto político mais radical e revolucionário que coloca em dúvida o alcance das reformas realizadas dentro dos limites da democracia burguesa. Ismail Xavier sintetiza tal radicalismo político de Glauber Rocha, que se distancia do reformismo de filmes anteriores do Cinema Novo, ao tratar de seus filmes realizados desde 1964, incluindo *Deus e o Diabo*. O autor afirma que, para o citado diretor,

o cinema político do Terceiro Mundo deve ser uma recusa radical do cinema industrial dominante; é preciso negar a universalidade de uma técnica para afirmar um estilo em conflito com as convenções vigentes; é preciso assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que, no plano da cultura, seja uma negação revolucionária tão legítima quanto a violência do oprimido na práxis histórica (Xavier, 2001, p. 131)

Neste artigo sempre nos referimos a perspectivas ou projetos no plural justamente por algo que é possível perceber pela comparação entre os dois filmes citados anteriormente: a heterogeneidade do cinema engajado e as metamorfoses pelas quais os projetos políticos e estéticos associados ao Cinema Novo passaram no decorrer dos anos. Embora as metamorfoses mais drásticas tenham ocorrido em virtude do Golpe de 1964 (que colocou “em xeque” o projeto nacional-popular que fora dominante entre as esquerdas até então), nos

interessa nos limites desta pesquisa apontar quais mudanças e revisões já vinham sendo feitas mesmo antes de abril de 1964.

AS METAMORFOSES DO CINEMA NOVO ATÉ O GOLPE DE 1964: ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO E MOBILIZAÇÃO

Em alguns sentidos, certas noções e práticas que viriam a sofrer fortes críticas após o Golpe já vinham sendo reavaliadas por alguns cineastas antes desse evento, de modo que este teve um efeito ambíguo: ao mesmo tempo em que ele motivou revisões mais duras, a Ditadura instaurada também restringiu, através de medidas repressivas e autoritárias, o campo de ação dos cineastas para colocar em prática de forma efetiva tais revisões. Nesta seção abordamos as primeiras revisões elaboradas antes de abril de 1964, a partir de um breve balanço traçado entre a consolidação do Cinema Novo e o Golpe.

Como já destacamos, os pontos em comum que agregaram os cineastas em torno de um mesmo movimento artístico não anulam a existência de discordâncias internas. A esse respeito, é esclarecedora uma fala do diretor Carlos Diegues ocorrida após um evento focado no cinema latino-americano realizado em Gênova, 1965, e publicada no Brasil pela *Revista Civilização Brasileira*: em um diálogo em que Diegues (que realizou, em 1962, um dos segmentos de *Cinco vezes favela* e, em 1964, o longa-metragem *Ganga Zumba*) e Saraceni (que viria a realizar *O Desafio* em 1965) discutem a ausência de “um” teórico no Cinema Novo. O primeiro afirma que “(...) cada diretor novo que estreia (...) é mais um dado desconcertante, é mais um *repensar* de tudo que a gente vem fazendo. Por isso, eu dizia em Gênova que achava muito lógico não haver um teórico” (Dahl et. al, 1965, p. 240-1). Sobre o tema, Gustavo Dahl complementa na mesma conversa: “Cada diretor é ao mesmo tempo um teórico. Houve um grande trabalho teórico em comum: o grande teórico do Cinema Novo é uma comunidade” (Dahl et. al, 1965, p. 245).

Ou seja, naquele momento, interessou mais aos cineastas dedicarem-se à construção de um projeto coletivo - não para estabelecer um modelo ideal de filme engajado, mas sim para desenvolver o cinema brasileiro em seu conjunto e utilizar-se disso para representar a um público mais amplo os problemas sociais tidos como mais urgentes. Como Malafaia sintetiza, a estruturação do movimento foi forjada em suas propostas políticas gerais e não na homogeneização estética (Malafaia, 2012, p. 41). Portanto, a heterogeneidade dos cineastas

se manifesta através de diferentes propostas estéticas e diferentes perspectivas políticas que, por estarem alinhadas dentro de uma proposta política geral associada à esquerda, não chegam a constituir pontos de ruptura. Consequentemente, é possível pautar o debate em termos de tendências dominantes (em relação a ambos os aspectos, políticos e estéticos, que agregaram os cineastas do movimento) sem impor aos cineastas uma suposta posição uniforme que teria permanecido constante durante todo o período - afinal, não foi isso que ocorreu.

Historicizando tal heterogeneidade, concluímos que a “dominância” ou maior recorrência nas produções dos cineastas desta ou daquela tendência também não permanece constante no decorrer dos anos, o que articula-se com o contexto em que as produções estão inseridas: entre 1960 e 1964, especialmente, o Brasil passa por agitações tão intensas a cada ano (ascensão das ligas camponesas, mobilização pelas reformas de base no governo João Goulart e a reação dos opositores, etc), que as questões tidas como urgentes pela militância bem como a inserção do cinema nesse meio mudaram de forma acentuada, sobretudo em relação a três aspectos que são mais relevantes para esta pesquisa. São eles: os meios de intervir sobre os problemas sociais do país; a relação do cinema engajado com o público e as estratégias para atingi-lo; a interpretação sobre o lugar social dos cineastas. Como já tratamos, ao descrever a redefinição de engajamento a partir de 1960 segundo Napolitano, esses três aspectos citados se confundem nesse momento singular da arte brasileira em que militância de esquerda e produção artística se articulam profundamente.

A justificativa política da arte engajada é um exemplo dessa articulação. Ela traz como implicação a necessidade de mobilizar o público em torno daquelas questões sociais que uma obra discute - o que constitui um desafio para os mais variados artistas:

Para o teatro, o cinema e a canção engajada, no início dos anos 60, o problema do público se colocava em dois níveis: num primeiro nível, colocava-se o desafio de consolidar um público próximo e imediato, que partilhasse com o artista espaços sociais comuns (movimento estudantil, campi universitários) e valores ideológicos e políticos. (...) Num segundo nível, o desafio era ampliar o circuito de público, abrir os espaços pelos quais a arte engajada circulava. (Napolitano, 2001, p. 106)

Além do “meio social imediato ao artista, futura liderança do processo político (grosso modo, meio estudantil)”, oriundos dos meios intelectualizados, era em função das “massas”, “meio social mais amplo”, que os filmes eram pensados, afinal eles seriam o “alvo da ‘pedagogia política’ que, de uma forma mais ou menos explícita, se enunciava na obra” (Napolitano, 2001, p. 106). Até 1964, entretanto, não houve preocupação em traçar uma

distinção entre os dois grupos: todos eram vistos dentro de uma mesma definição ampla e imprecisa de “povo”. Essa generalização tinha como efeito apagar qualquer contradição entre classe média intelectualizada (que constitui o lugar social dos cineastas), classes subalternas e burguesia industrial nacionalista, interpretadas naquele momento quase como um mesmo grupo através de uma “aliança de classes” contra o imperialismo que seria, teoricamente, pautada na experiência popular (Cardoso, 2017, p. 53).

Como Bernardet problematiza em 1967, a definição de povo que fundamentou a prática política dos cineastas no começo da década agregou todos os grupos sociais que poderiam opor-se ao imperialismo, desde trabalhadores rurais e grupos marginalizados até “a parte da alta, média e pequena burguesia que é desvinculada do imperialismo e que se outorga a função de líder” (Bernardet, 2007, p. 48). Nessa definição expressa nos filmes, há um diálogo explícito com a posição do PCB segundo a qual o “povo” seria composto por todas aquelas “forças opositoras da aliança entre o imperialismo e o latifúndio, empenhadas em romper o atraso nacional” (Ridenti, 2014, p. 47) - posição esta que passou a ser explicitamente defendida pelo partido como parte de sua política cultural em seu V Congresso.

Considerando que “quase todo o pessoal do Cinema Novo (...) era próximo de organizações de esquerda, em especial o Partido Comunista, no qual alguns militavam” (Ridenti, 2007, p. 193), que “a presença cultural do PCB era relevante nas principais capitais brasileiras, especialmente no início dos anos 1960” (Ridenti, 2014, p. 55) e que o ideal nacional-reformista influenciou até setores sociais que não militavam no Partido (Ridenti, 2010, p. 27), fica evidente que a interpretação dos cineastas engajados sobre quem é esse “povo”, que constitui o público alvo de suas obras, repercute o já citado ideal nacional-popular, dominante entre as esquerdas até 1964.

É preciso destacar que utilizamos termos como repercussão e diálogo porque o impacto do PCB e de seu projeto político sobre o cinema não se deu em termos de uma aplicação rígida de ideais partidários, mas sim de influências e reformulações propostas pelos próprios cineastas: nos anos 1960 já não existia, ao menos no caso do PCB, um projeto rígido e definido para a cultura. Isso dava mais liberdade criativa aos artistas, que, mesmo influenciados pelos ideais do partido e pelo projeto nacional-popular, não elaboravam suas obras segundo qualquer diretriz “externa” (Ridenti, 2014, p. 53-56). Como exposto por Autran (2012, p. 313-314), mesmo que diversos nomes envolvidos com o cinema (além dos mais citados, Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny) tivessem algum grau de filiação com o PCB, a

consolidação do Cinema Novo se deu priorizando a noção de autoria - ainda que, como apontamos até então, a influência do ideário nacional-popular tenha persistido, com variações e ambiguidades, no recorte temporal aqui analisado.

Exemplo da natureza dessa proximidade entre partido e cinema engajado é a trajetória de Nelson Pereira dos Santos: o diretor, que em 1963 lançaria *Vidas Secas*, militou no partido nos anos 1950. Na década seguinte, porém, já estava afastado do partido para dedicar-se a ser um “militante da ‘política de cinema’, dos ‘movimentos de defesa do cinema brasileiro, com uma visão nacionalista’” (Ridenti, 2014, p. 51). Ou seja, o diretor priorizou questões próprias do cinema nacional sem deixar de lado sua formação teórica enquanto quadro do partido, tanto que após sua saída ele mantém a perspectiva nacionalista como estratégia de engajamento e aquela já descrita definição de povo se manifesta em suas obras anteriores a 1964. Sob essa condição em que os cineastas “formulam na prática” o projeto cultural do Partido ou daqueles próximos ao partido, o cinema e outras artes se tornam “linguagens privilegiadas da esquerda comunista”, e “mais que meros veículos de ideias políticas, (...) serão espaços de criação e de pesquisa estética” (Napolitano, 2014b, p. 43).

Nesses termos, aquilo que o Cinema Novo aponta como os meios de intervir sobre os problemas sociais segue linha similar: com o pressuposto de mobilizar o público politicamente, entram em cena termos como pedagogia política e conscientização - não necessariamente utilizados por cineastas, mas utilizados por pesquisadores para explicar seus objetivos e práticas. E a quem seria dirigida essa pedagogia ou, mais especificamente, quem seriam conscientizados?

Falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo: as variantes e os debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo (...). Essa busca do nacional e popular marcou os filmes dos anos 1960, particularmente os do Cinema Novo, cujos cineastas foram mudando ao longo do tempo (por exemplo, deixando de lado o projeto da revolução), mas sempre conservando algum aspecto de sua marca original: a vinculação, de algum modo, ao povo. (Ridenti, 2014, p. 83)

Os cineastas, influenciados pela perspectiva nacional-popular, até 1964 pouco problematizam a possibilidade de haver algum distanciamento entre seu lugar social enquanto intelectual de classe média e classes subalternas - tanto que apenas *Deus e o Diabo*, entre as obras do Cinema Novo realizadas antes do Golpe, problematiza, de forma incipiente,

o lugar da classe média nas lutas sociais através do personagem Antônio das Mortes.⁸ Após o Golpe, essa problematização incipiente se transforma em uma discussão direta e explícita, com diversos filmes que tem como protagonistas personagens da classe média intelectualizada.

Consequentemente, sob a homogeneização do conceito amplo de “povo”, os cinemanovistas não tematizaram até então as possíveis contradições que poderiam dificultar a comunicação da mensagem política dos filmes, bem como sua aceitação por parte do público. Como estratégia de comunicação com o “autêntico homem do povo”, foi uma constante o apelo à representação da “cultura popular” conforme compreendida pelos cineastas, intelectuais de esquerda. A religião aparece em filmes como *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); as festas e música populares aparecem em *Rio, 40 Graus*, *Rio, Zona Norte*, *Cinco Vezes Favela* (1962) (antologia com curtas de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges), *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues. Mas, tais representações eram ambíguas: aquilo que era considerado “cultura do povo”, o que inclui a religião e as festas e música populares, não raramente foi mostrado como uma forma de alienação (Xavier, 2001, p. 21-22) ou mesmo como um obstáculo à mobilização política, o que se torna objeto de debates e críticas posteriormente em relação ao viés “popular” das obras.

Ainda sob a chave da conscientização, é preciso esclarecer: conscientizar em relação a quê? Como já exposto, os primeiros anos da década de 60 foram marcados por uma convergência de comunistas e trabalhistas em torno do ideal nacional-reformista, que a partir de 1961 tomou forma na militância pelas reformas de base propostas pelo governo de João Goulart. Em síntese, a intervenção estatal foi tida por tais grupos como a solução imediata para os problemas sociais. Intervenção esta caracterizada por reformas restritas aos limites da democracia burguesa, as quais o PCB na época concebia como uma primeira etapa da revolução (focada no desenvolvimento do Brasil e superação do imperialismo através da associação com uma burguesia nacionalista) para, em uma etapa seguinte, levar a cabo a superação do capitalismo (Ridenti, 2010, p. 27). Vinculado a esse projeto político, surge o CPC,

⁸ Essa interpretação sobre o personagem Antônio das Mortes é elaborada por Bernardet em seu clássico ensaio (2007), mas a utilizamos aqui segundo outros termos. Para este trabalho, tal obra é essencialmente uma fonte primária, mas fazemos menção a ela como parte da argumentação por entender que a introdução incipiente de um personagem que representa a classe média ilustra, quando historicizada e inserida em um momento de esgotamento do pacto populista conforme apontado pela bibliografia selecionada, um exemplo da radicalização crescente nos momentos imediatamente anteriores ao Golpe de 1964.

Centro Popular de Cultura da UNE em 1962, que se dispunha “a desenvolver a consciência popular, considerada a base da libertação nacional.” (Napolitano, 2014a, p. 38). Na medida em que caracterizavam o subdesenvolvimento como problema mais urgente do país e não raro apelavam aos dirigentes do país por uma solução, os filmes do Cinema Novo desse período repercutiram esse projeto político.

Talvez o exemplo mais representativo desse momento do cinema engajado, intermediário entre o “proto-Cinema Novo” de *Rio, 40 Graus* e o radicalismo de *Deus e o Diabo*, seja um filme que foi realizado no meio do CPC: *Cinco Vezes Favela*, de 1962, uma antologia de cinco curta-metragens que não colocam em pauta a possibilidade de um processo revolucionário ou da luta armada, e sim apontam de forma mais ou menos explícita que a solução das mazelas sociais pode se dar através da intervenção dos governantes. Entre 1962 e 1964, há uma transformação no sentido de que as tensões do país já influenciavam uma revisão entre os cineastas, tanto a respeito da tal conscientização do público quanto do lugar social que aqueles ocupavam na militância. Após esse filme, por exemplo, alguns cineastas afastaram-se do CPC por discordarem da instrumentalização política da arte. Ainda assim, estes seguiram na perspectiva nacional-popular, passando a enfatizar a “autonomia estética da obra de arte” (Ridenti, 2014, p. 71). Em síntese, o reformismo delineado em *Cinco Vezes Favela* e sua estratégia de conscientização já são colocados em questão mesmo antes do Golpe de 1964.

A trajetória de Glauber exemplifica bem essa transformação anterior ao Golpe: se em *Barravento*, seu primeiro longa-metragem, realizado em 1961, as noções de conscientização e reformismo se davam em termos similares ao que é representado por *Cinco Vezes Favela*, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) há uma radicalização evidente - que, entretanto, mantém aspectos do nacional-popular. Em *Deus e o Diabo*, Glauber não chega a “romper” definitivamente com a tendência nacional-popular, pois o subdesenvolvimento permanece como um obstáculo central e a burguesia industrial continua ausente (tendo em vista a noção dominante entre as esquerdas até então de que uma burguesia nacionalista e antiimperialista poderia ser aliada da revolução em um primeiro momento), mas aparece com clareza uma apologia da violência popular revolucionária (Xavier, 2001, p. 129). A título de comparação, a ausência de uma postura tão radical nos filmes de anos anteriores ilustra as transformações pelas quais o cinema engajado brasileiro passou no decorrer dos anos até ter seu maior ponto

de ruptura com o Golpe de 1964, que coloca em “xeque” muitas das perspectivas até então dominantes entre as esquerdas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para nossos objetivos, é justamente nesse ponto, em 1 de abril de 1964, que encerramos o recorte temporal desta pesquisa. Se até 1964 tratamos da dominância do chamado projeto nacional-popular, cujas ideias gerais orientaram muito do que foi produzido e teorizado em termos de cinema engajado, o mesmo não pode ser dito a respeito dos anos seguintes. O período posterior ao Golpe foi marcado, pelo contrário, por críticas ao projeto nacional-popular e suas implicações, como a concepção globalizante de povo e a ênfase por reformas no interior da democracia burguesa. Essa nova conjuntura, marcada pela repressão das classes populares e consolidação da hegemonia burguesa, influencia diretamente nos posteriores rumos do Cinema Novo, em que os cineastas elaboram uma autocrítica em relação às suas práticas anteriores.

REFERÊNCIAS

- AUTRAN, Arthur. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. *Revista Famecos*, Porto Alegre, n. 36, p. 84-90, ago. 2008
- _____. Cineastas comunistas no Brasil. In: ROXO, Marco; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.
- CARDOSO, Maurício. *Uma história dramática do cinema brasileiro*. São Paulo: LiberArs, 2017.
- CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v.18, n.35, p. 95-117, fev. 2010.
- DEMIER, Felipe Abranches. Populismo e historiografia na atualidade: lutas operárias, cidadania e nostalgia do varguismo. In: MELO, Demian Bezerra de (Org.). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014
- DREIFUSS, René Armand. A crise do populismo. In: _____. *1964: a conquista do Estado*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

GOMES, Ângela de Castro. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge (org.). *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LUCA, Tânia Regina de. História nos, dos e por meio de periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

MALAFAIA, Wolney Vianna. Brasil, tempos modernos: construção e desconstrução do ideário cinemanovista (1955-1973). In: _____. *Imagens do Brasil: Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. Tese de Doutorado em História, Política e Bens Culturais. CPDOC, Rio de Janeiro, 2012. p. 32-78.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014a.

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014b.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: "entre a pena e o fuzil". *Artcultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. Na trilha de Raymond Williams: para pensar política cultura e política no Brasil.. *Sociologia & Antropologia*, v. 13, n. 1, p. e220050, 2023.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2 ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VEIGA, Ana Maria. No Brasil: cinema, feminismos e ditadura. In: VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese e Doutorado em História Cultural. UFSC, Florianópolis, 2013. p. 227-324

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio. 2005.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FONTES

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

DAHL, Gustavo. [et al]. “Vitória do Cinema Novo”. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, jul. 1965.

SANTOS, Nelson Pereira dos; ROCHA, Glauber; VIANY, Alex. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 01, 1965, pp. 185-196.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009

Recebido em 18 de agosto de 2024.

Aprovado em 21 de maio de 2025.

