

Aspectos do Nacionalismo no Cinema Brasileiro

Cid Vasconcelos de Carvalho¹

Resumo

O artigo discute o nacionalismo no cinema brasileiro, sobretudo aquele que se inicia no pensamento cinematográfico brasileiro a partir da década de 1950 e ganha contornos nas telas na segunda metade da década e que se aprofunda no início da década de 1960 até o golpe militar, que provoca uma reviravolta nas idéias então estabelecidas. Pretende-se cotejar tais idéias com as divulgadas pelas correntes sociológicas mais influentes do período representadas pelos teóricos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e dos Centros Populares de Cultura (CPCs). Quando é feita menção às idéias nacionalistas presentes no cinema brasileiro, toma-se como material de análise tanto alguns dos filmes produzidos naquele período quanto o discurso escrito fomentado no mesmo período sobre tais questões, no que diz respeito ao campo do cinema.

Palavras-Chaves: Nacionalismo; Cinema Brasileiro; ISEB; CPC.

Abstract

The article makes a commentary about the nationalism in brazilian cinema with emphasis in the cinematographic thought since 1950s and, some time after, on the screen. That movement turns wider in the sixties until the military dictatorship. That historical fact provoked a strong change in the ideas about nationalism. It is exciting compare that ideas with some ideas produced at same period by most influential sociological streams like from Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) and Centros Populares de Cultura (CPCs). The material analyzed isn't only some movies but including papers, articles and interviews made by people linked with film discussion of the same period and reprinted in books.

Key Words: Nationalism; Brazilian Cinema; ISEB; CPC.

Não pretendo apresentar uma definição fechada para o conceito de nacionalismo e nem é objetivo do presente artigo uma investigação teórica sobre o mesmo. De todo modo Hobsbawn (2002), ao comentar a questão, prefere apontar algumas indicações a serem levadas em conta, sempre tendo em mente as exceções que a complexidade do tema reivindica. Entre essas pistas ele segue a definição de Gellner, que procura compreender o nacionalismo como princípio que exige uma certa congruência na unidade política e nacional.

¹ (Ms em Sociologia) é doutorando em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: nickmovie@yahoo.com.br

Passo agora a discutir a relação entre nacionalismo e cinema, me detendo particularmente na experiência brasileira.

Há cabimento em se falar em “cinemas nacionais” ou “nacionalismo” em um meio tão intrinsecamente cosmopolita quanto o cinema? Aumont & Marie (2003: 207), em um pequeno verbete para um dicionário crítico de cinema, afirmam que tal definição pode ser pensada, sobretudo, em termos econômicos e políticos. Quanto a um caráter projetivo de preocupações nacionais no âmbito de uma cinematografia, aspecto que nos interessa mais proximamente, os autores são mais comedidos, acreditando que possa existir apenas em conjunturas específicas.

De qualquer forma, não há como não se pensar a emergência e os primeiros anos do cinema, até por volta mais ou menos de 1912, quando o modelo internacionalista americano protagonizado logo mais pelo fenômeno de Hollywood se tornará hegemônico, como nitidamente marcados por uma mais forte presença do elemento nacional em cada cinematografia. O que não deixa de ser paradoxal, no sentido de que se vivencia a plena era do cinema mudo e que, portanto, as películas deixavam marcas de suas origens lingüísticas somente nas cartelas que ajudavam à compreensão das narrativas.

Pode-se pensar uma concepção de “cinema nacional” na mesma trilha que a “literatura nacional” ou “arte nacional” passam a ser avaliadas no século XIX, enquanto transmissoras de uma cultura peculiar de uma determinada nação? Voltando-se para o caso particular brasileiro, Bernardet (1979) evidencia que, embora as discussões nacionalistas estivessem vivenciando um período de grande efervescência no Brasil, nas últimas décadas do século XIX, tais discussões ficavam restritas, no campo cultural, à literatura. Quanto ao cinema, a exemplo do que ocorria no resto do mundo, pouco era considerado pelos intelectuais desde o seu surgimento até duas décadas subseqüentes. O autor chega mesmo a colocar em questão a conscientização da platéia do adjetivo “nacional” com relação aos filmes produzidos no Brasil, que poderiam ser mero indicador de nacionalidade, sem maiores reflexos culturais e/ou identitários.

Somente a partir da década de 1950, quando filmes brasileiros pretendem uma maior aproximação com a realidade nacional é que estudos sobre a história do cinema realizam uma correspondente discussão sobre o tema. Portanto, o amplo movimento de repercussão cultural anterior que foi o I Congresso Brasileiro de Escritores, de 1945, embora tenha provocado uma forte influência no direcionamento dos debates culturais

da década seguinte, que afetariam profundamente a geração de produtores culturais dos anos 1960 e 1970, não inclui o cinema em sua muito diversificada pauta².

Na década de 1950, tal situação se transformará. Como um reflexo do I Congresso Nacional de Escritores, Mauro de Alencar afirma no I Congresso Nacional da Classe Cinematográfica, em 1952, que entre as indagações a serem respondidas por um cinema realista brasileiro se encontram “o que é o povo do Brasil, como vive, o que faz, o que espera e como tem de trabalhar em seu próprio benefício?” (Bernardet; Galvão, 1982: 82). Assim como Alencar, Néelson Pereira dos Santos, Rodolfo Nanni e Alex Vianny seriam figuras que iriam impulsionar a discussão nessa vertente.

Glauber Rocha (2003; primeira edição 1963) e Paulo Emílio Salles Gomes (1996; primeira edição 1966) seriam autores referenciais de historiografias do cinema brasileiro norteadas pela ideologia nacional-popular, configurando juntamente com os cineastas do Cinema Novo, notadamente Gustavo Dahl e os teóricos do CPC, eixos da discussão sobre identidade nacional na década de 1960.

Do mesmo modo que no final da década de 1950 os cineastas franceses que são identificados com o movimento que ficou conhecido como *Nouvelle Vague* não separam teoria da prática, escrevendo e dirigindo filmes, boa parte das reflexões que surgem sobre a necessidade de se criar um cinema “com a cara do Brasil”, será de autores que igualmente fazem cinema.

Para tais autores, críticos e realizadores o cinema produzido até o momento não consegue realizar uma “problematização da vida”, limitando-se ao campo do “entretenimento”³. Acreditavam que poucas e esparsas reflexões em imagens haviam sido produzidas com a pretensão de dimensionar o país como um todo, sua identidade, as aspirações das camadas populares ou de suas elites, seus conflitos sociais, etc. As duas principais correntes do cinema brasileiro que eram destaque nesse momento são criticadas. As chanchadas, mesmo que elogiadas por terem conquistado um contato com um grande público, eram consideradas espetáculos escapistas que, na maior parte dos

² Inclui, por outro lado, o teatro, com as teses *Teatro do Povo*, de Joracy Camargo e *Pela Criação de um Teatro Nacional*, de Pompeu de Souza, com indicações para uma perspectiva de teatro nacional que só iriam realmente se efetivar na década de 1960. Quanto ao cinema, sequer pensa-se uma plataforma para um “cinema nacional”, compartilhadora da mesma ideologia nacional-popular que permeava a mais absoluta maioria das teses. Para uma lista completa das teses, assim como de escritores e intelectuais eminentes participantes do congresso cf. Mota (1998:140-1)

³ Utilizo aqui categorias que Merquior (1979) usou com referência à literatura, mas que podem ser perfeitamente válidas para o cinema, deixando de lado uma terceira dimensão – edificação moral – tanto por ser de mais difícil precisão como por, a meu ver, permear as duas outras dimensões.

casos, ao parodiarem com mitos e situações dos países industrializados, apenas evidenciavam o nosso próprio caráter subdesenvolvido e marginal, chancelando o parodiado como a “face séria” da moeda. Mais duras críticas ainda eram efetivadas contra a produção que se pretendia “séria”, realizada pela curta experiência dos Estúdios Vera Cruz. Importando técnicos e cineastas e voltando-se às costas para as experiências nacionais anteriores, acabavam efetivando um cinema completamente dissonante com a nossa realidade, “macaqueando” modelos estéticos norte-americanos e europeus. Um alvo fácil para essa geração de cineastas que começa a produzir no final da década de 1950 é o internacionalmente aclamado *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, com seu folclorismo ingênuo e transposição dos cacoetes do *western* americano para a realidade nordestina, reproduzida nos estúdios paulistas:

Lima Barreto (...) buscava uma ideologia a partir das possibilidades do espetáculo; nisso se assemelha com Anselmo Duarte em *O Pagador de Promessas*, de certa forma um filho de *O Cangaceiro* que desenvolve a mais perigosa tendência do cinema brasileiro (...): premiados e rendáveis, estes filmes *divulgam idéias nacionalistas com soluções evasivas*, impõem um espírito de produção, envolvem as massas com estes temas, dominam as elites indecisas, prendem inocentes úteis e são facilmente utilizados pelas forças reacionárias que encontram, *neste tipo de nacionalismo pseudo-revolucionário*, uma boa válvula de escape. (Rocha, 2003: 95, os grifos são meus)

Fica evidente que a construção de um “cinema autêntico” é identificada com a construção de um nacionalismo igualmente “autêntico”, crítico, transformador e descolonizado. Portanto, o nacionalismo reivindicado por Lima Barreto, em trechos como o seguinte, só pode ser considerado pelos novos cineastas como ingênuo e não amadurecido, além de irrealizado nos aspectos que comunga com o Cinema Novo, como a pretensão de apresentar a verdadeira realidade brasileira:

Vou fazer o retrato sincero do Brasil em matéria de cinema (...). O mal do cinema brasileiro tem sido a pretensão de estrangeiros que nada conhecem de nossos costumes (...). Comigo não, porque eu sou brasileiro até debaixo d'água. Eu sou o primeiro a saber o que há de bonito e original no Brasil que está da *Bahia pra lá*. O Sul já se contaminou de hábitos, da mentalidade e da feição humana alienígenas. No meu próximo filme eu vou colocar sociologicamente a família brasileira na sua verdadeira realidade (...). Vou definir na película, todas as características físicas, sociais, morais, espirituais e sociológicas do povo genuinamente brasileiro (apud Bernardet; Galvão, 1982: 85)

O período que compreende do final da década de 1950 até os princípios da década de 1970 poderia ser enquadrado dentro dessa conjuntura eventual afirmada por Aumont & Marie (2003), como propícia à tematização de questões nacionais pelo cinema. O surgimento das primeiras produções do Cinema Novo coincide com todo um contexto em que o nacionalismo e o desenvolvimentismo eram palavras de ordem tanto na

política do governo Kubitschek quanto nos teóricos do ISEB, que assumiam uma postura abertamente ideológica na seara das ciências sociais.

Porém tal geração irá destacar, *a posteriori*, um mito fundador desse cinema “autenticamente brasileiro”: Humberto Mauro. Esse mineiro que, dotado de um grande senso intuitivo, sobre quem Gláuber (2003: 46) afirma:

A explosão de Humberto Mauro, em 1933, lembrando que estes anos são os mesmos do romance nordestino – é tão importante que, se procurarmos um traço de identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e de Villa-Lobos, de quem se tornou amigo e com quem realizou *O descobrimento do Brasil*.

Curioso se faz perceber que a exaltação do senso de brasilidade de Mauro é efetivada em completo isolamento de propostas semelhantes no campo cinematográfico, fazendo com que todas alusões comparativas sejam efetivadas com artistas da literatura, artes plásticas e música. Tal visão idealizada e esquemática do cineasta mineiro não resiste a uma análise mais sofisticada como a empreendida por Schvarzman (2001), que afirma que para que Mauro sirva aos interesses programáticos da construção de uma tradição nacionalista faz-se necessário o esquecimento de sua primeira fase no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), procurando desvincular qualquer associação do cineasta com o viés autoritário de Roquette Pinto, diretor do INCE e mesmo da figura ditatorial de Vargas. Portanto, ao considerar o cineasta como um lírico nacionalista, identificado às raízes autênticas de uma brasilidade rural, Mauro se ajusta com a corrente “correta” de nacionalismo, libertária e avessa às perversões e preconceitos de um cinema mais cosmopolita. O Mauro conscientemente esquecido é aquele que colaborou com o nacionalismo “inautêntico” do período varguista, reproduzindo a ideologia oficialista do regime autoritário. Cria-se uma polaridade perigosa e ideologicamente questionável, identificando o nacional com o autóctone, livre das contaminações estrangeiras, beirando o xenofobismo e, nesse sentido, não muito distante da percepção defendida por Lima Barreto. Questionável em sentido mais amplo, por reproduzir alguns dos equívocos de autores como Freyre (2001), pensando um nacionalismo autêntico, erigido a partir das três raças formadoras que é vilipendiado pelo cosmopolitismo trazido pelos colonos europeus que emigram para o sul e sudeste do país. Como igualmente em relação específica à própria obra do cineasta mineiro, que demonstra abranger uma diversidade de temas e proposta, como lembra Schvarzman,

que não condiz com a proposta teórica redutora com que passou a ser discutido, a partir de Paulo Emílio Salles Gomes.

Certamente podemos ampliar o interesse conjuntural do cinema pelo nacionalismo referido por Aumont & Marie para a intelectualidade de maneira mais ampla. Assim fazendo podemos perceber dois momentos históricos em que o nacionalismo possuiu um apelo particular no Brasil: as últimas décadas do século XIX e a década de 1950 do século seguinte. O interesse aqui presente vai de encontro à análise desse segundo momento que, grosso modo, se interrompe com o golpe militar de 1964, que propiciará uma releitura aguda de problematizações sociais tanto por parte de sociólogos e historiadores quanto dos cineastas.

O Nacional-Desenvolvimentismo dos anos 1950 e o Cinema Novo

Os autores do ISEB, principais propagadores da ideologia nacional-desenvolvimentista, tiveram ampla influência sobre os realizadores artísticos, principalmente através dos projetos que surgem com os Centros Populares de Cultura (CPCs). Porém, cumpre igualmente deixar claro que não existe uma total concordância de pontos de vista nesses projetos. Ao secundarizar a problemática dos conflitos entre classes sociais em detrimento de setores de cada classe que eram conscientes de um projeto emancipador nacional contra setores das mesmas classes em que inexistia tal consciência, os isebianos se afastam da leitura clássica marxista onde a questão nacional ganha papel coadjuvante frente aos conflitos entre classes sociais. Porém as concordâncias serão maiores. O nacionalismo também terá grande enfoque na postura dos CPCs, que se aproximam de uma releitura do marxismo que, possui o nacionalismo como eixo, embora com um viés mais à esquerda e revolucionário que o presente no ISEB. Outro ponto em comum, será o caráter autocentrado do processo emancipador. Da mesma maneira que os isebianos acreditavam que a vanguarda do pensamento transformador será a burguesia esclarecida, de quem obviamente fazem parte, os cepecistas constroem uma concepção de “cultura popular” em que os próprios artistas, conscientes dos valores transformadores, intrínsecos a essa cultura, conseguem superar os impasses do “folclorismo”, arte ingênua produzida pelo próprio povo. É central, como eixo teórico para ambos os discursos, portanto, o conceito de “alienação cultural”. Uma alienação que tende a ser superada, a partir do momento em que ocorrer o processo de uma “tomada de consciência” que reverta tal processo. Não há como

negar a influência da ideologia isebiana sobre o CPC, sem contar que Carlos Estevam Martins, um dos dirigentes mais significativos do CPC, foi secretário de Álvaro Vieira Pinto, como bem lembra Ortiz (2001: 54) Como fica a postura dos cineastas diante de tais configurações ideológicas?

Em seu referencial livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, comentando uma afirmação de Leon Hirszman, Gláuber Rocha (2003: 150-1) afirma que a construção de uma cinematografia nacional é um elemento fundamental para o processo de afirmação da própria identidade nacional:

Como observou Leon Hirszman em um dos muitos debates do cinema novo, o filme brasileiro marcha para ser um reflexo da alma nacional: mais do que o filme em si, interessa é saber que o país em progresso terá no cinema sua expressão por excelência. Na medida em que este cinema for a verdade, o país terá em seu próprio conhecimento a sua expressão.

As semelhanças com o discurso isebiano não são poucas, como a busca de expressão de uma “alma nacional”, construção que se encontra em toda a tradição de intérpretes do Brasil⁴. Assim como sua referência a um “país em progresso” e a “verdade” que o cinema poderá ser. Também para os isebianos ocorre toda uma discussão em torno do que seria verdadeiro em termos de ciência. Chega-se a defender que a verdade presente na ciência dos países metropolitanos só a eles caberia, posto que quando aplicada às nações subdesenvolvidas demonstraria ser uma “falsa consciência” (Toledo, 1997: 99). Portanto, a verdade tanto na ciência como no cinema, deve ser uma construção que se encontre intimamente associada ao “caráter nacional” de seu povo. Para Gláuber, por exemplo, qualquer realizador estrangeiro tenderia a ter uma visão folclorizada e superficial de nossa realidade e um dos insultos que dirige a um dos líderes da burocracia vinculada ao cinema de então foi de ter financiado orçamentos “a amigos incapazes que, às vezes, nem são brasileiros” (Rocha, 2003: 148). A exceção, que confirma a regra, é o moçambicano Ruy Guerra, não só por ter ficado tempo o suficiente no país para compreender com um certo grau de maturidade sua realidade, mesmo que perceba mal alguma de suas querelas sociais, como por continuar aprofundando a análise da realidade brasileira para que sua conscientização o exima de certos deslizes cometidos em seu primeiro filme no Brasil, *Os Cafajestes* (1962).

⁴ Uma esquematização que procura dar conta da trajetória dessa tradição se encontra na clássica obra de Leite (1983), que investiga desde o período colonial até a década de 1950, chegando a redigir umas breves páginas sobre o ISEB.

Sem dúvida alguma um outro diferencial, além da reivindicação do elemento nacional, será decisivo nesse momento da construção do discurso cinema-novista e de estreita ligação com o CPC: a valorização do “popular”. Bernardet e Galvão (1982) acentuam que, embora a preocupação, pelo menos no nível do discurso, com a criação de uma cinematografia nacional vez por outra irrompa, mesmo que desarticuladamente, no período anterior aos anos 1950, a valorização do conceito de popular inevitavelmente acontece nesse período, no sentido de que popular, anteriormente, era sempre visto como algo depreciativo e pouco sofisticado. Para ficar em um único exemplo, basta evocar duas críticas positivas recebidas por um filme do chamado Ciclo de Recife, efetivado na década de 1920, chamado *A Filha do Advogado* (1926), onde uma delas acentua que “a história é passada em Recife no seio da sociedade e foge por completo ao abuso de costumes do morro”. Já a outra indaga, satisfeita com o filme: “Quando deixaremos de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um desses filmes vá passar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo ou coisa que o valha” (Cinearte apud Ramos, 1987: 81-2). Popular, nessa concepção, portanto, é identificado como algo pobre, vagabundo, sem sofisticação, proveniente de uma cultura iletrada.

Sem dúvida alguma, não é tarefa fácil efetivar uma análise mais minuciosa das tendências ideológicas presentes nos filmes do Cinema Novo com relação aos projetos de grupos como o ISEB e o CPC, quando poucas vezes tais posições se encontram claramente definidas no discurso dos representantes do movimento ou mesmo em seus filmes. Outro agravante seria pôr sob a chancela da denominação de Cinema Novo uma quantidade de realizadores que, embora comungassem de ideais semelhantes, igualmente possuíam especificidades ou acreditar que uma postura ideológica parecida tenha acompanhado toda a trajetória do movimento, quando os três exemplos que trabalho, de momentos distintos, vão contra tal prerrogativa. Cumpre salientar, além do mais, que aqui entramos no campo da arte e discussões políticas ou ideológicas quase nunca são reproduzidas com a mesma clareza do discurso científico, embora o último filme que pretendo me deter seja exemplar enquanto exceção de tal parâmetro. Mesmo que os artistas do Cinema Novo possuam um perfil mais próximo do CPC que do ISEB, no sentido de que seu nacionalismo possui um viés mais à esquerda, existem nuances que complexificam tal relação. Tanto a maior parte dos heróis presentes na primeira

metade da década de 1960 nos filmes do Cinema Novo são representações conscientes ou não de uma burguesia esclarecida que se torna farol para os alienados provenientes geralmente dos setores menos favorecidos da população⁵, aproximando-se, nesse sentido, do idealismo isebiano, quanto as relações entre os teóricos do CPC e os cineastas do Cinema Novo estavam longe de ser pacíficas. Bernardet (1985: 39), acredita, por exemplo, no que diz respeito à primeira consideração, que é graças a influência isebiana que a relação entre burguesia industrial e operariado não é tocada na primeira metade dos anos 1960, sendo o foco centrado em um Nordeste resistente à modernização capitalista:

Esse projeto [do ISEB] descreve as zonas rurais, o Nordeste principalmente e o latifúndio, como feudais, pois faz obstáculo à industrialização capitalista. Como parte da produção cinematográfica apóia-se nesse projeto ideológico – certamente não se pode falar de um envolvimento programático e preciso com as teses do ISEB, mas de uma espécie de pacto ideológico implícito e tácito – ele não toca na burguesia, na indústria, na cidade, sede dessa burguesia, nem toca no proletariado urbano. Há como que um entendimento implícito e tácito que fez com que os temas que poderiam ser tidos como delicados por essa burguesia fossem afastados da temática cinematográfica.

Na tentativa de buscar uma maior clareza quanto a problemática acima apresentada, faço uma análise de três relevantes obras do movimento: *Cinco Vezes Favela* (1962); *O Desafio* (1965) e *Terra em Transe* (1967).

Cinco Vezes Favela

Embora questões como burguesia nacional e nacionalismo não sejam tematizadas com a mesma transparência das duas obras posteriores, a escolha desse filme se deve tanto a ser considerado uma obra inaugural do movimento, como ter sido produzido pelo próprio CPC, com participação direta de alguns de seus líderes, a exemplo de Carlos Estevam, o que torna-o um filme-chave para se pensar identidades e contrapontos entre as propostas dos cineastas e do CPC.

O filme é uma reunião de cinco curta-metragens de realizadores distintos. Como o próprio nome sugere, todas as narrativas são ambientadas em favelas e possuem como protagonistas personagens do “povo”. O didatismo da mensagem proposta, característica pelo qual Estevam se batia contra os cineastas e viria a polemizar com alguns deles, típica da estética cepecista e presente igualmente na sua produção teatral,

⁵ Tese defendida por Bernardet (1978) em clássico, pioneiro e polêmico estudo sobre o Cinema Novo, editado em 1966.

acaba prevalecendo, em maior ou menor grau, à exceção do curta *Couro de Gato* que, não coincidentemente, já havia sido produzido e participado de alguns festivais anteriormente e veio juntar-se ao conjunto.

O primeiro curta se chama *Um Favelado*, e acompanha as desventuras do morador de um barraco, ao qual divide com sua família, que subitamente se vê ameaçada de despejo. Realizando um longo périplo que se torna uma verdadeira *via crucis*, ele inicia pela busca formal de um emprego, que acaba demonstrando-se infrutífera. Tenta então uma saída desesperada, embora resista inicialmente às tentações da carne (observa frangos sendo assados) e do roubo de um jornaleiro para acabar se envolvendo com uma quadrilha que o abandona na hora da fuga. O protagonista, imagem idealizada do favelado, acaba ganhando uma verdadeira aura de bom mocismo, herdeira da escola neo-realista italiana (a quem, aliás, o filme muito deve em sua estrutura, calcada na deambulação de seu protagonista, tal e qual o clássico *Ladrões de Bicicleta*, de motivação e final semelhantes). Nesse sentido, sua dignidade é vislumbrada na modesta, porém digna, casa em que vive e no caráter firme de sua integridade moral, que o deixa escandalizado diante das liberdades eróticas da amante do seu oposto, o malandro que o leva ao roubo fracassado.

O segundo curta se chama *Zé da Cachorra*. Não coincidentemente segue o primeiro, pois se trata de uma família sem moradia que decide morar em uma favela que se encontra controlada por um rico e devasso especulador imobiliário. Portanto, pode ser visto como uma continuação da saga do favelado despejado do curta anterior. O especulador possui seu intermediário, que é o personagem-título. Uma comissão de favelados decide ir de encontro ao magnata, em sua mansão. Seu estilo de vida libertino, compartilhando prostitutas com o próprio filho, parece algo como metáfora de uma herança natural burguesa perversa e é bastante comum nos filmes do Cinema Novo, de quem Gláuber (2003) perspicazmente percebeu que possuía um bom olho clínico para a discrição de ambientes proletários mais que burgueses⁶. A comissão sai com as mãos abanando e a mera oferta de cigarros americanos, numa muito sutil alusão ao fato de nossa burguesia se encontrar menos associada aos interesses nacionais que aos estrangeiros⁷. *Zé da Cachorra*, logo consegue expulsar a família da favela. Ainda mais

⁶ Embora o próprio Gláuber não escape dessa associação entre a corrupção burguesa que se estende ao campo da moral sexual, como veremos mais adiante em *Terra em Transe*.

⁷ Dimensão que o afasta da ideologia isebiana, embora só vá ser pensada de forma sólida, e com uma coerência assustadora, por Gláuber em *Terra em Transe*.

que no primeiro episódio, os pobres que vivenciam o drama são expressão da vitimização e resignação de sua condição social.

O terceiro episódio, *Couro de Gato*, o que mais se distancia do esquematismo das idéias propugnadas pelo CPC como observado, apresenta um grupo de crianças que realiza pequenos serviços na cidade, que é vista como uma realidade completamente outra da do morro, onde vivem. Com a proximidade do carnaval, entretanto, todos param suas atividades cotidianas para caçarem gatos, cujas peles servirão para a feitura dos tamborins que animarão os desfiles das escolas de samba. Menos que o diálogo, são a montagem e a trilha sonora que estruturam essa narrativa. Assim, acompanhamos, através da montagem paralela, cada uma das aproximações dos felinos e, para cada situação, a trilha musical dá o tom: sofisticado, para o garoto que se aproxima do gato de uma grã-fina; chapliniano para outro que se aproxima de uma velha que distribui comida aos gatos em um parque; de sutil ironia com as marchas militares para o que busca apanhar o gato próximo de um guarda. O “bote” dos meninos sobre os gatos se dá num entrelaçamento rápido da montagem, acompanhado de tambores que marcam o suspense que segue a perseguição dos mesmos. Após já se encontrarem a salvo do mundo da cidade – todos os perseguidores, inclusive o policial, se detém na divisa com o morro, o que demonstra que o radical *apartheid* social presenciado hoje já vem de muito tempo – o garoto que roubou o gato da madame, vive um momento lúdico com seu novo “amigo”, alimentando-o e brincando com ele, acompanhado por uma trilha de singela melancolia. O tom da trilha procura expressar o sentimento do garoto que, diante da situação, embora sofrendo percebe desde cedo que não pode deixar que os sentimentos interfiram nas exigências pragmáticas da necessidade do dinheiro. Após entregar o gato ao curtidor das peles, o garoto desce o morro limpando as lágrimas contra um amplo painel urbano da cidade. E a trilha, imediatamente após a entrega, rompe com a melancolia e volta a se tornar ativa, ressaltando a continuidade do fluxo da vida. Com relação aos anteriores, esse esquete se destaca por apresentar personagens marginalizados econômica e socialmente que conseguem criar mecanismos de sobrevivência que subvertem com a lógica paternalista comumente então associada à pobreza e muito presente no discurso cepecista, que tende a observar seus personagens como meras vítimas de um processo social perverso. Tampouco inexistente, como exceção frente aos outros curtas, qualquer discurso, seja à nível diegético ou extra-diegético, que se encaminhe para uma esperada “tomada de consciência” do espectador, mais ou menos didática.

Escola de Samba Alegria de Viver, o curta seguinte, nesse sentido, é o seu antípoda, no sentido de mais afinado com a ideologia cepecista. Apresenta a história de um relacionamento em uma favela que se rompe devido às posturas ideológicas distintas. O presidente do grêmio recreativo acaba sendo expulso de casa por sua namorada, já que ela, trabalhadora e sindicalizada, acredita que ele perde tempo e energia com a organização para o desfile anual da escola de samba, envolvida em processo de corrupção. Um jovem favelado observa todas as cenas e sua perspectiva pretende ser a de se dirigir para um duplo, na recepção do filme, na figura de um pretense espectador igualmente “alienado” e que possa vivenciar um processo de “tomada de consciência” semelhante. Defrontando-se, ao final, com um líder completamente degradado, após um conflito que resultou em seu espancamento e com a dignidade serena de sua ex-namorada, que igualmente observa a situação, o jovem literalmente irá “despir a camisa” de carnavalesco e, obviamente, se engajar no sindicato. A pobreza da situação dual e esquemática é exemplar da ideologia do CPC, para quem a cultura do povo é mera alienação e resignação, nem sequer esboçando qualquer tipo de análise que perceba na manifestação da escola, para além do processo de corrupção presente em sua estrutura (e não poderia se encontrar igualmente na estrutura sindical?), um desejo de auto-afirmação da comunidade, de forte carga simbólica. O que de mais rico pode ser apreendido nessa narrativa se encontra menos na intenção original da mensagem que nas suas entrelinhas, como na seqüência em que o líder gremista ultrapassa o arame farpado que o separa, enquanto malandro, do mundo do trabalho formal, juntamente com algumas crianças sambistas. Sua ex-namorada, ao observar brevemente eles, é logo repreendida pela voz *off* do patrão, reclamando por ela ter se afastado do trabalho. Portanto, mais vale a utopia do lúdico prazer efêmero proporcionado pelo samba ou a tentativa de se enquadrar no mundo do trabalho formal com seu patronato espoliador, sistema ao qual a garota nunca aparece se contrapondo?⁸ Gláuber, mesmo em um livro programático que pretende, acima de tudo, defender o novo movimento cinematográfico, não se escusa em criticar, entre muitos elogios ao episódio, afirmando que Carlos Diegues, o cineasta, “não conseguiu realizar uma expressão de cinema livre” (Rocha, 2003: 140).

⁸ Nesse sentido corroborando com a tese defendida por Bernardet (1980) do pacto implícito de confiança dos realizadores no empresariado nacional já aludida. Indo além, poderia ser pensada uma representação no modelo proposto por isebianos como Hélio Jaguaribe, para quem toda classe social possui setores dinâmicos e estáticos. Nessa esquematização, sua visão coincide com a do filme, sendo a moça integrante do setor dinâmico e seu ex-namorado do setor parasitário da classe proletária.

O episódio, de uma maneira geral, reflete também sua herança das teorias isebianas que, por sua vez, eram devedoras de Frantz Fanon. Da mesma forma que Fanon cria uma teoria que irá libertar o negro de sua “consciência alienada”, partindo da dialética entre o senhor e o escravo hegelianas, os isebianos irão pensar tal processo no que diz respeito às nações subdesenvolvidas e os cepecistas no que diz respeito a uma tomada de consciência que liberte as massas de sua alienação folclórica. Deve-se salientar o caráter programático, militante e mesmo paternalista da empreitada seja quando Fanon acredita que revelará “ao negro sua imagem real” (Ortiz, 2001:54) ou quando Diegues pensa o mesmo sobre os moradores da favela.

O último episódio, *Pedreira de São Diogo*, narra uma manifestação de trabalhadores que decide não cumprir as ordens do patrão de aumentar a carga de dinamite que porá em risco uma comunidade que vive à beira de um precipício. O líder do movimento conta a notícia para uma moradora da comunidade que logo transmite para o restante da mesma. Na hora em que a implosão está para acontecer os moradores surgem e a ação não ocorre. Como em *Couro de Gato*, os diálogos possuem menor papel que a montagem, influenciada pelo cinema soviético clássico, alternando planos grandiosos em que a figura humana mal é percebida com planos bem fechados nos rostos dos trabalhadores e moradores. Seu final, com o encontro de dois grupos que festejam o objetivo comum alcançado evoca *O Encouraçado Potemkin* (1925), clássico de Eisenstein. Um único plano desse que, juntamente com *Couro de Gato*, é o mais bem sucedido dos curtas, indiretamente torna-se uma metáfora para a ausência de contato entre os filmes produzidos pela classe média e as camadas menos favorecidas da população. Glauce Rocha, uma das atrizes mais importantes do Cinema Novo (também intérprete de *Terra em Transe*), no papel de favelada, começa a divulgar a idéia de todos irem ao barranco para uma senhora de idade avançada, provavelmente figurante da própria comunidade. A falta de conexão entre a expressão impassível da mulher em relação ao discurso agitado de Rocha bem poderia servir como metáfora para a própria virtual impossibilidade de comunicação com as camadas populares, tal o abismo de referências sócio-culturais se interpondo entre as últimas e a classe média.

Portanto, embora as intenções didáticas de filmes como *Cinco Vezes Favela* fossem, por exemplo, de conscientização das massas alienadas, na melhor tradição marxista, torna-se claro que são filmes que apenas reforçam os valores de uma classe média “engajada” como o público universitário, sendo o filme recebido com reservas pelos proletários, desmistificando a ingênua identidade *a priori* que poderia haver entre

a classe média intelectualizada, portadora do discurso da emancipação nacional e as camadas populares, tal como idealizada pelo ISEB ou reivindicada pelo CPC.

E como fica a posição da defesa de um nacionalismo não só em termos de conteúdo, como também de forma – o que acabaria gerando o principal ponto de atrito com o CPC, como apresentarei em seguida – com as nítidas influências de escolas estrangeiras como a neo-realista e soviética? Tal influência, defendem os cineastas, sempre se encontra a serviço e subsumida pela cultura nacional. A defesa de um nacionalismo não é a de um xenofobismo provinciano mas, pelo contrário, admite-se o conhecimento de uma cultura cinematográfica universal que, no entanto, somente pode ser positiva quando não é mera cópia, mas soma-se ao esforço de investigação da realidade nacional. Mais um traço, portanto, da ideologia iseiana, que acreditava que não existe uma ciência social universal, como observado. Transplantada para a cultura, tal noção terá extrema influência nas discussões culturais até os dias de hoje. O reflexo de tal discussão no campo do cinema levará a conclusões idênticas, ou seja, se lutava para criar uma estética marcadamente nacional, em contraposição há uma forte teoria que defende até hoje a universalidade da linguagem cinematográfica.

Portanto a polêmica em que se envolverão de frente o líder do CPC, Carlos Estevam Martins e o líder do Cinema Novo, Gláuber Rocha tem como cerne a própria concepção do que seja nacional e popular. A estética do CPC prega até mesmo um “auto-patrolhamento” dos artistas para que resistam a pesquisa e ao experimentalismo da construção formal em detrimento de uma comunicação mais ampla com as massas. Nesse sentido é exemplar esse depoimento de Carlos Estevam Martins:

Os rapazes do [Cinema Novo], ao contrário, estão empenhados em derrotar uma linguagem chinfrim. Para eles é como se ela fosse mais inimiga que o imperialismo, o latifúndio, a burguesia. Querem criar uma linguagem e, por isso mesmo, o que conseguem é ficar falando sozinhos, enquanto a platéia solta piadas (...) desinteressada daquela linguagem que, de tão nova e diferente, até parece estrangeira.” (Martins apud Bernardet; Galvão, 1982: 156)

A ironia de Martins quando acredita que os cineastas deixaram para segundo plano a discussão ideológica e anti-imperialista para se baterem pela construção de uma nova forma, que “até parece estrangeira”, embora limitada e policialesca, terá ao menos um argumento a ser levado em conta, o desinteresse das platéias, sobretudo populares, por tais inovações. Assim, teoricamente construindo uma linguagem a partir do povo e para o povo, os cineastas acabaram por perceber apenas tardiamente que a segunda sentença da equação não se concretizava e que a primeira era uma relação bem mais complexa com o elemento popular do que o suposto.

Por outro lado, os cineastas defendiam a necessidade de se trabalhar com formas diferentes como fundamental para marcar sua diferenciação diante do modelo convencional de fazer cinematográfico, que era contestado como estruturalmente viciado em seu compromisso maior com a ilusão que com a realidade. Assim *O Pagador de Promessas*, filme de Anselmo Duarte, que era considerado como modelar para o CPC, por discutir questões nacionais e ao mesmo tempo ser acessível ao grande público é desqualificado, como vimos, pelo mesmo viés com que é desqualificada a obra de Lima Barreto: um exotismo equivocadamente que não consegue ir além da superfície no trato da realidade cultural brasileira. E quanto à dificuldade de contato com o público?

Entre as diversas explicações que são suscitadas, uma que chama particularmente a atenção é que Luiz Carlos Maciel formula em debate sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando faz uso da expressão popular menos vinculada ao conceito utilizado pelo CPC, e mais ao conceito da indústria cultural cada vez mais emergente, perdendo, portanto, sua conotação positiva:

Um filme popular, um filme de público, para o público urbano, seria o filme que mais se aproximasse de um esquema comercial já conhecido, já manjado, um esquema que encampa uma estrutura toda alienante ela própria. Isso é que é o popular: o que consegue alienar de maneira mais fácil. E este filme é totalmente o oposto. (...) Então, o filme não pode de maneira alguma, ser popular segundo esses pontos de referência. O filme só pode ser popular de outra maneira. Que maneira é essa? Bem, essa maneira não está estabelecida, não existem ainda pontos de referência, não existe um novo cinema popular já totalmente cristalizado, que nos forneça tais pontos de referência. (Viany, 1999: 82)

Também interessante se faz notar que sua definição de cultura popular não faz menção a concepção cepecista, então hegemônica, referindo-se não a uma construção passada do conceito, quando se refere a uma concepção diversa da sua, mas a uma futura, tão incerta e inovadora como o próprio filme de Gláuber.

A forte presença do idealismo e da cultura, particularmente o cinema, enquanto elemento de transformação do mundo é repensada, principalmente após o golpe de 1964, percepção que se demonstrará mais visível nos dois outros filmes, produzidos já após o golpe. Hirszman que dirigiu *Pedreira de São Diogo* e, dentre os realizadores, o mais próximo do CPC, reavalia a experiência do seu episódio em *Cinco Vezes Favela*, com uma certa amargura pelo choque entre ficção e realidade:

Acho que o *Pedreira de São Diogo* é um filme juvenil. De uma grande esperança sim, mas falsa. Anos depois, no jornal *O Dia*...Eu saio à rua e vejo uma manchete no jornal *O Dia* sobre o local em que eu tinha filmado o *Pedreira de São Diogo*: haviam dinamitado, feito aquilo que o filme pretendia impedir, denunciar para impedir. Dinamitaram, os barracos caíram, morreram

dezesesseis pessoas. Senti a distância. Tive o sentimento amargo da distância entre a realidade social e a possibilidade de transformá-la, senão de uma forma mais abrangente, pelo menos a prática política. A prática militante. E não somente aquela idealização da juventude que acredita que a obra de arte é revolucionária e incapaz de impedir o erro, de fazer as coisas certas.(8) (Viany, 1999: 293)

O Desafio

O filme narra a história de um jovem intelectual brasileiro, Marcelo, que vivencia traumáticamente suas ilusões perdidas e o sentimento de impotência que se espalha seja na redação do jornal que trabalha, seja na não realização da escrita do livro que anseia ou na relação condenada com a esposa de um burguês reacionário, Ada. Sua comparação com *Cinco Vezes Favela*, chega a ser extremamente didática, em termos de refletir as utopias e impasses diferenciados que permeiam momentos históricos distintos de nossa intelectualidade.

Refletindo, de modo cristalino, o fim da utopia de um setor da classe média que acreditou na erradicação de boa parte das contradições sociais brasileiras através da utopia surgida com o ISEB e continuada com o projeto do CPC, o filme apresenta igualmente particularidades em sua abordagem do intelectual que merecem ser destacadas. Mais que qualquer outro filme até então, e do que a maior parte dos filmes realizados depois dele, *O Desafio*, deixa de lado as comuns investigações sobre “outros” como o nordestino, o migrante, o favelado, para se aproximar do próprio universo de quem o realizou. Ou seja, aquela transfiguração das problemáticas e anseios vivenciados pela classe média para esses “outros”, segundo a interpretação de Bernardet, como já frisado, é desnudada após o fim desse ciclo de euforia nacionalista. Agora, trata-se não só de um personagem intelectual, como amante do cinema – as indicações são muitas, desde o cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* dividindo o mesmo plano com o rosto de Ada pela metade, tal e qual o Corisco do filme de Gláuber, e na trilha sonora a presença da mesma bachiana utilizada no filme; livro de entrevistas de Hitchcock por Truffaut na mesa, etc. Como se após apontar a câmera-dedo que indicava os alienados do processo político brasileiro às mais diversas figuras, finalmente esse câmera-dedo desse mostras de voltar-se para a própria intelectualidade burguesa, que só então passa a ser focada pelo Cinema Novo, mesmo que tal processo só seja vivenciado com plena autoconsciência em *Terra em Transe*.

Ismail Xavier (2001: 29) traça um panorama de uma meia dúzia de filmes, ao qual *O Desafio* e *Terra em Transe* se encontram inseridos:

Foram filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-64 é de crítica acerba ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota.

O mais curioso de *O Desafio* é que, embora marcado pelo constante pessimismo do trauma do fim de uma utopia de construção nacional – “a fase de otimismo leviano acabou mesmo” afirma um colega de trabalho de Marcelo, ao mesmo tempo evidências de uma resistência ao fim desse sonho se confundem a esse amargo realismo, provocando a confusão paralisante do protagonista. Como se a excessiva proximidade ainda não possibilitasse de todo a compreensão das limitações da própria utopia. Vivenciando ainda um período de relativa liberdade apresenta, por exemplo, um trecho do espetáculo *Opinião*, que lançou Maria Bethânia como cantora, com letras de um engajamento social semelhante à proposta cepecista. Ada, tal e qual uma consciência trágica, vem a todo o momento lembrar que o momento agora é outro e que os anseios libertários de Marcelo – “não basta mais crítica à sociedade, é preciso mudar tudo. Eu decidi que não posso mais ficar esperando. A utopia que você vive cantando pode se transformar em realidade se você tenta trabalhar pra chegar lá” - não são mais que infantis em sua irrealidade, completamente deslocados dentro da nova conjuntura.

Não fica muito clara a postura do filme com relação à própria esquerda que sonhava com a revolução – “eu, como os outros, estava acreditando no processo revolucionário brasileiro (...) você também acreditava numa visão coletiva, segura, linda” diz Marcelo à Ada na primeira seqüência do filme. O insucesso do projeto utópico se deve, em grande parte, a uma classe média que não é uma classe média com que o protagonista se identifica. O marido de Ada representa uma classe média que a utopia libertária não pôde ou não quis perceber. Seu retrato é o extremo oposto do de Marcelo. Personifica o próprio conformismo e mediocridade da boa situação profissional, limitação de horizonte e uma sexualidade morna e comedida, que transparece na própria caracterização do personagem, antiquado, de óculos e com um tom de voz monocórdio em completa oposição a construção do amante como charmoso, inteligente e sexualmente atraente. Seu discurso é regulador, mais que explicitamente autoritário, lembrando a mulher que, apesar da importância dela cultivar uma vida

cultural independente, não deve esquecer os seus deveres de esposa, esses sim prioritários. Afirma, a certo momento: “Saímos recentemente de uma crise que poderia ter levado tudo por água abaixo. Se não tivesse havido a união de nossa gente, provavelmente nem eu nem você estaríamos aqui.” Porém, o marido de Ada, além de não ser um intelectual, é caracterizado praticamente como de uma outra classe social, enquanto Marcelo seria representante de uma pequena burguesia.

Em alguns poucos momentos o filme deixa evidente, sem maiores ambigüidades, a responsabilidade também dessa pequena burguesia esclarecida. Talvez o que melhor explicita tal compreensão seja o que o colega de redação de Marcelo afirma para o próprio: “Se você tentar fazer uma análise dos erros do passado, você vai ver que a coisa não mudou muito. Apenas passamos da fase de euforia para a fase de depressão.” Fazendo um trocadilho com as características da psicose maníaco-depressiva, pretende-se evidenciar aqui que o contato com o chão real onde acontecem as contradições sociais e sua possibilidade de efetivação concreta de uma sólida transformação social nunca ocorrerá. Se o contato com o real é prejudicado pela psicose, da mesma forma se poderia, portanto, pensar a relação entre intelectuais e a realidade do país. Apenas inverte-se o pólo, mas sua participação enquanto sinônima de uma participação efetiva na transformação da realidade social continua praticamente nula.

Embora também credite uma sexualidade perversa aos personagens antipáticos aos ideais que o protagonista/realizador comungam, o filme não o apresenta como o burguês devasso típico, presente em *Cinco Vezes Favela*. Aqui a perversão se democratiza para um ser oriundo do mesmo universo pequeno burguês ao qual Marcelo faz parte. Portanto, aqui a antinomia se faz menos por uma posição de classe que geracional e – como nos dois outros casos – ideológica. Trata-se do patrão de Marcelo, que já abdicou de qualquer esperança e cedeu ao conformismo mais derrotista. Ele acaba convidando Marcelo, para uma noite de bebedeira onde, enquanto vocifera sua angústia e azedume, indaga de Marcelo o que ele pretende, ouvindo como resposta nada menos que “mudar o mundo”. Depois do bar, o patrão o convida para sua residência e lá estimula-o, sem sucesso, a manter um contato sexual com sua própria esposa. Mais uma vez fica patente que, apesar de se encontrar em plena depressão e falta de ânimo para tomar uma atitude, as idéias de Marcelo (como as do cineasta de quem o personagem certamente é alter-ego) ainda se encontram intensamente divididas entre o idealismo anterior ao golpe (o desejo de mudar o mundo, o samba final que

ingenuamente exalta valores de um humanismo abrangente demais para pertencer a alguma facção política específica, cantando loas ao dia em que o homem ajudará outro homem sem qualquer interesse) e o seu reverso (*Eu não verei esse dia* exclama o cantor do samba, sobrepondo-se a última imagem do filme, em que Marcelo, apesar de olhar com extrema culpa para uma garotinha de rua, acaba descendo uma ladeira e desaparecendo). Somente com *Terra em Transe* a consciência da disparidade entre o sonho populista dos intelectuais de esquerda e a complexidade da realidade, que transcende, pela primeira vez, os limites da mera conjuntura nacional, irá se afirmar na figura de outro jornalista.

Terra em Transe

Deus e o Diabo na Terra do Sol, a ficção de Gláuber que o precedeu, termina com um casal correndo em direção ao mar, como se só agora finalmente libertos da opressão do latifúndio, da Igreja e do cangaço, pudessem se aproximar da grandeza utópica da liberdade, refletindo muitos dos traços similares à ideologia nacionalista então onipresente. *Terra em Transe* parte desse mesmo mar para a agonia e o desfalecimento desse sonho, de forma literal, com um casal fugindo de qualquer possibilidade de utopia que não seja o conflito armado, desesperado e suicida.

Centrado na figura de Paulo Martins, um jornalista idealista como o Marcelo de *O Desafio*, o filme refletirá, mais que qualquer outro, a ruptura com a representação de uma transformação nacional baseada seja na burguesia industrial (tal como pensada pelos intelectuais isebianos) seja na conscientização do povo através da arte (tal como pensada pela proposta do CPC).

Embora Marcelo, no filme analisado anteriormente, já represente em boa medida o choque para a classe média progressista que representou o golpe militar de 1964, a confusão e o conflito mental vivenciado por Martins irão além daquele, no sentido tanto de expressarem com mais solidez o complexo contexto que o circunda, indo além, portanto, do reflexo da angústia existencial como em Marcelo, apresentando uma reação que transcende o plano das idéias, expressando-se igualmente em ações (mesmo que tais ações sejam desesperadas e premonitórias da luta armada empreendida pela esquerda após o enrijecimento do regime, a partir de 1968).

Cria intelectual de um político reacionário, Porfírio Diaz, que é a própria representação do peso da tradição de exclusão social e do conservadorismo temente a

Deus e zeloso pelos valores familiares de nossas lideranças, Martins acaba aproximando-se do político populista em franca ascensão, Vieira. Ambientado no fictício país de Eldorado, apresenta um retrato mordaz da política e cultura brasileiras, em que tanto direita como esquerda não são poupadas.

Vieira torna-se governador de uma província do país, Alecrim, partindo do mesmo discurso que possuem o nacional e o popular como pilares. Sua fragilidade se explicita por completo quando, diante do primeiro conflito em que se vê envolvido, uma reivindicação de terras por camponeses miseráveis, que resulta no assassinato de seu líder um Vieira, aparentando calma, explica para um Martins desapontado, que política é estratégia e ele possui suas alianças para zelar. Martins acaba afastando-se do grupo de Vieira e, conseqüentemente da mulher que mais ama, Sara, assessora direta do líder. Volta de novo a aproximar-se da redação do jornal, cujo proprietário é Júlio Fuentes, o mais influente e rico homem de Eldorado, devotado, segundo ele próprio, aos interesses nacionais.

Além da complexidade do quadro político-social que observa, praticamente ausente nas duas produções anteriormente discutidas, o filme escava mais fundo a relação da classe média com o poder e o povo. Martins está longe de ser um mero observador desencantado da realidade que o cerca, como ocorre em *O Desafio*. Para além de sua ação final, existe seu livre trânsito frente às instâncias diversas do poder, demonstrando um avanço de percepção que vem se sobrepor ao passo dado por Sarraceni ao focar o próprio meio social ao qual pertencia. Paulo Martins acaba cometendo algumas “heresias” inconcebíveis na produção anterior como, por exemplo, desmistificar a incensada coerência das massas, um dos eixos do pensamento populista, ao pedir que um representante do povo fale, em meio à multidão para, logo após seu discurso intimidado e subserviente, destacar a burrice do povo. Ou ainda quando Martins escorraça um antigo aliado, fazendo-o tombar ao chão, sendo esse o mesmo líder camponês que será morto posteriormente e motivo de sua ruptura com Vieira. Nada mais distante, portanto, da ideologia isebiana que, embora observasse uma parcela das “massas” como alienadas, acreditava que tal alienação se desfaria com a intensificação do processo industrial no país. Nada menos próximo, igualmente, do povo como um ignorante útil, a quem necessita uma educação, para que se torne um aliado no processo de transformação social do país. Martins clama, a certo momento, pela necessidade de mudança de nossas elites políticas, limitadas seja ao discurso inconseqüente de um populismo cooptado pelas elites agrária, clerical e jurídica seja ao

discurso delirante e visionário de um salvador da Pátria, que consegue se consagrar, sobretudo, graças a sua aliança com o poder econômico, como mais adiante será enfocado.

Outro ponto em que o filme se distancia dos anteriores é quanto à análise dos costumes. Enquanto em *O Desafio*, o intelectual é tentado, mas acaba se afastando da degradação moral de uma parte podre da classe média, aquela ao qual o cineasta não se identifica e *Cinco Vezes Favela* apresenta um burguês caricatamente devasso, no filme de Gláuber o próprio protagonista, após a desilusão com o projeto político de Vieira, se entrega as mais loucas orgias, onde também se encontra presente Júlio Fuentes. Portanto, pode ser pensado um percurso em que a devassidão sexual serve como metáfora inconsciente para a própria relação das classes médias com o que é identificado como negativo pelos cineastas (poder, riqueza, exploração, alienação) e que, progressivamente, aproxima-se cada vez mais da própria classe média: do distanciamento completo do povo (representação da classe média) em relação à devassidão do burguês explorador (*Cinco Vezes Favela*), passa-se à proximidade das relações de trabalho (*O Desafio*) e finalmente, ao próprio herói da classe média ilustrada (*Terra em Transe*)

Da mesma forma que o filme de Sarraceni e boa parte da crônica política que foi escrita sobre a década de 1960, Martins, não consegue dissociar suas utopias políticas das afetivas. A falta de um horizonte político impossibilita qualquer chance de um relacionamento afetivo sério. A antípoda de Sara é a devassa e alienada Sílvia, filha de Fuentes, que acaba se casando o melhor amigo de Martins.

Aparentemente, ao longo de quase todo o filme, permanece basicamente inalterado o retrato da burguesia industrial brasileira associada aos interesses nacionais, típica da primeira metade da década de 1960, aproximando-se fortemente da ideologia isebiana, em que “não se concebe, pois, a associação entre capital estrangeiro e o empresário industrial nacional” (Toledo, 1997: 139). Porém, próximo ao final, a burguesia industrial, personificada em Fuentes, ao sabor das necessidades da realidade econômica, deixará de lado qualquer reserva ética de cunho nacionalista, como peça de propaganda retórica datada, e se associará a Splint, poderoso conglomerado multinacional. Martins, ao saber de tudo, sente-se mais uma vez traído em seus ideais e afasta-se de Fuentes, para quem chegara a realizar um documentário biográfico extremamente crítico com relação ao seu ex-mentor, Porfírio Diaz. O golpe final virá quando Martins se torna consciente de que Diaz se associou ao capitalismo nacional

(Fuentes) e internacional (Splint) para dar um fim ao projeto de Vieira de se eleger presidente.

Apresentando uma estrutura narrativa complexa e moderna, com *flashbacks* dentro de *flashbacks*, o filme consegue demonstrar influência múltiplas do cinema internacional (Eisenstein, Welles, *Nouvelle Vague*), adicionando a sua linguagem moderna um conteúdo político de rara riqueza. Sua estrutura épica, anti-realista e, portanto, de forte conteúdo alegórico, irá ser radicalizada posteriormente por alguns cineastas do Cinema Novo. Representa para o cinema brasileiro uma ruptura tão grande quanto a provocada no pensamento social contemporâneo pelo livro *A Revolução Brasileira*, de Caio Prado Jr.

Entre as teses inovadoras levantadas por Prado Jr., a idéia de que o Brasil nunca vivenciou um processo de feudalismo semelhante ao europeu, afastando-se da matriz nacionalista isebiana, que acreditava ser o capitalismo nacional o principal agente para a superação dos resquícios feudais que emperravam o desenvolvimento do país:

O fato, contudo, é que o Brasil não apresenta nada que legitimamente se possa conceituar como “restos feudais”. Não fosse por outro motivo, pelo menos porque para haver “restos”, haveria por força de preexistir a eles um sistema “feudal” de que estes restos seriam as sobras remanescentes. Ora um tal sistema feudal, semifeudal, ou mesmo simplesmente aparentado ao feudalismo em sua acepção própria, nunca existiu entre nós, e por mais que se esquadrinhe a história brasileira, nela não é encontrado. (Prado Jr., 1966: 51)

Assim apresentado, o argumento transforma a relação entre, por exemplo, o campesinato nordestino e o capitalismo industrial do sudeste do país. Não se trata, como na clássica visão marxista, de uma superação de uma ordem feudal para a instauração de uma democracia capitalista burguesa. Trata-se, sobretudo, de uma outra ordem de capitalismo conjugada a um sistema escravocrata, em que a burguesia agrária e a industrial possuirão mais convergências que propriamente divergências.

Outro ponto que os intelectuais isebianos não faziam menção, a das ligações do capitalismo nacional com o estrangeiro, que só será discutida por Wanderley Guilherme dos Santos posteriormente, também é enfatizada em *A Revolução Brasileira*. Aproximando-se muito do apresentado por *Terra em Transe*, Caio Prado (1966: 190-1) afirmará que:

A “burguesia nacional”, tal como é ordinariamente conceituada, isto é, como força essencialmente antiimperialista e por isso progressista, não tem realidade no Brasil, e não passa de mais de um desses mitos criados para justificar teorias preconcebidas; quando não pior, ou seja, para trazer,

com fins políticos imediatistas a um correlato e igualmente mítico “capitalismo progressista”, o apoio das forças populares de esquerda.

CONCLUSÃO

Cabe lembrar que, embora, sob pontos de vista bastante diversos, todas as produções analisadas são não só produto de uma época em que a “questão nacional” atingiu uma dimensão inédita na produção cinematográfica brasileira, tanto com relação ao que fora produzido antes e depois, como igualmente o fato de que todas as obras possuem uma dimensão grandemente nacionalista. Seja subsumida nos personagens populares que compõem os episódios de *Cinco Vezes Favela* ou explicitada como projeto abortado em *O Desafio* e *Terra em Transe*. Mesmo a crítica do projeto nacionalista não deixe de ter como matriz um nacionalismo utópico difuso, influenciado pelo marxismo⁹. Talvez a realidade tenha demonstrado ser mais complexa e perversa do que qualquer uma das diretivas apontadas nesses filmes com relação à “questão nacional”. Enquanto o regime militar instaurado em 1964, mesmo banindo as obras de autores do ISEB, adotará uma perspectiva muito semelhante, sob certos pontos, à defendida pelos ideólogos cariocas, em seu chauvinismo nacional, a mescla entre capital internacional e nacional, apontada no filme de Gláuber e contradição básica no projeto isebiano, que se referia a uma burguesia nacional “pura”, talvez tenha sido menos infenso à industrialização do país e sua cultura do que se supunha, gerando um parque industrial nacional provavelmente mais sólido que se o oposto tivesse ocorrido. Quanto aos efeitos de tal processo de industrialização com relação às disparidades sociais, certamente os diagnósticos são bem outros.

Curioso se faz igualmente observar que os dois filmes que lidam diretamente com a temática nacional possuem como protagonistas intelectuais¹⁰ (10), indo de encontro a tese defendida por Pécaut (1990:22) de que a intelectualidade brasileira se acredita uma categoria à parte na construção da sociedade. Projeto de intervenção e recriação institucional que o autor acredita que teve seus momentos mais fortes nas décadas de 1920 e 1960. No caso específico em questão seria, sem dúvida, interessante pensar como essa recriação se deu no próprio cinema, a partir do ingresso de intelectuais no

⁹ Aliás, cumpre lembrar as observações de Anderson (1983: 12), comentando um artigo de Hobsbawn, de que os movimentos marxistas tendem a se tornar nacionalistas tanto em forma como substância.

¹⁰ São igualmente intelectuais os protagonistas de *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl e *Os Herdeiros* (1969), de Cacá Diegues, filmes que igualmente refletem sobre a realidade nacional pós-1964

campo cinematográfico, característica incomum na produção anterior e que coincide com o momento de mais “aguda” preocupação com temáticas voltadas para a questão nacional.

O desejo por um cinema nacional pode se enquadrar dentro de motivações mais amplas de auto-afirmação do “ser nacional”. A criação de uma cultura local, com imprensa, universidade, literatura, teatro, cinema e, posteriormente, televisão demonstraria, de certo modo, ser aquela nação algo mais que uma construção artificial destituída de uma base concreta, como pensa Gellner (2000). No caso brasileiro, pode-se perceber que tal movimento se deu de forma mais intensa entre as décadas de 1930 e 1970, sendo as décadas de 1950 e 1960, pelo menos no que se refere ao teatro e ao cinema, particularmente notáveis nesse sentido

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities** – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Londres: Verso Editions, 1983.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo** – Uma Aventura Documentária no Brasil, 1960-1980. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional-Popular na Cultura Brasileira: Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CINEMATECA PORTUGUESA. **Frederick Wiseman** – Um Olhar sobre as Instituições Americanas. Lisboa: 1994.

FREYRE, Gilberto. **Intepretação do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

GELLNER, Ernest. O Advento do Nacionalismo e sua Interpretação: Os Mitos da Nação e da Classe in Balakrishnan, Gopal (org.). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOBSBAWN, Eric J. **Nações e Nacionalismo Desde 1780**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LEITE, Dante Moreira. **O Caráter Nacional Brasileiro**. São Paulo: Liv. Ed. Pioneira, 1976.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides – Breve História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1998.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PÉCAUD, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil: Entre o Povo e a Nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PRADO Jr., Caio. **A Revolução Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cossac & Naif, 2003.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e a Constituição da Memória do Cinema Brasileiro in: RAMOS, Fernão; MOURÃO, Maria Dora; CATANI, Afrânio; GATTI, José. **Estudos de Cinema – SOCINE 2000**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

TOLEDO, Caio Navarro. **ISEB: Fábrica de Ideologias**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA

Cinco vezes Favela (Brasil, 1962). Direção: Marcos Farias (Um Favelado), Miguel Borges (Zé da Cachorra), Joaquim Pedro de Andrade (Couro de Gato), Carlos Diegues (Escola de Samba Alegria de Viver) e Leon Hirzsmann (Pedreira de São Diogo). Rot. Original: Marcos Farias (Um Favelado), Carlos Diegues (Escola de Samba Alegria de Viver), Joaquim Pedro de Andrade e Domingos de Oliveira (Couro de Gato), Leon Hirzsmann (Pedreira de São Diogo). Fotografia: Ozen Sermet (Um Favelado, Escola de Samba Alegria de Viver, Pedreira São Diogo), Jiri Dusek (Zé da Cachorra), Mário Carneiro (Couro de Gato). Música: Mário Rocha (Um Favelado, Zé da Cachorra), Carlos Lira (Escola de Samba Alegria de Viver, Couro de Gato), Geraldo Vandré (Couro de Gato), Hélcio Milito (Pedreira de São Diogo). Montagem: Saul Lachtermacher (Um Favelado, Zé da Cachorra), Ruy Guerra (Escola de Samba Alegria de Viver), Jacqueline Aubrey (Couro de Gato), Nélsom Pereira dos Santos (Pedreira de São Diogo). Com: Flávio Migliaccio, Isabela, Waldir Fiori, Alex Viany (Um Favelado); Valdir Onofre, João Ângelo Labanca, Peggy Aubry, Cláudio Bueno Rocha (Zé da Cachorra); Abdias do Nascimento, Oduvaldo Viana Filho, Maria da Graça, Jorge

Coutinho (Escola de Samba Alegria de Viver); Cláudio Correia e Castro, Riva Nimitz, Henrique César, Napoleão Muniz Freira (Couro de Gato) e Francisco de Assis, Glauce Rocha, Sadi Cabral, Joel Barcellos (Pedreira de São Diogo). O Desafio (Brasil, 1965). Direção e Rot. Original: Paulo César Sarraceni. Fotografia: Guido Cosulich. Montagem: Ismar Porto. Cenografia: José H. Belo. Com: Isabella, Oduvaldo Vianna Filho, Gianina Singulani, Sérgio Britto, Luiz Linhares, Joel Barcellos, Hugo Carvana, Marilu Fiorani, Renata Graça, Couto Filho, Maria Bethânia, Zé Ketti, João do Valle, Elis Regina, Nara Leão. Terra em Transe (Brasil, 1967). Direção e Rot. Original: Gláuber Rocha. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Montagem: Eduardo Escorel. Cenografia e Figurinos: Paulo Gil Soares. Com: Jardel Filho, Glauce Rocha, Paulo Autran, José Lewgoy, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Paulo César Pereio, Danuza Leão, Modesto de Souza, Flávio Migliacio, Thelma Reston.