

# CINEMA NOVO: A CULTURA POPULAR REVISITADA

## *The New Cinema: revisiting popular culture*

Miliandre Garcia de Souza\*

### RESUMO

Nos anos 80, em particular, pesquisadores e críticos analisaram o “manifesto do CPC” como síntese da produção artística e intelectual dos primeiros anos da década de 60. Na contramão dessa tendência, procurou-se neste artigo evidenciar a pluralidade do debate sobre o engajamento da arte e como isso interferiu na produção artística do período. Para compor essa relação, tomam-se como parâmetro os conflitos e divergências entre os cineastas e críticos do Cinema Novo e Carlos Estevam Martins.

*Palavras-chave:* Cinema Novo, Centro Popular de Cultura, arte, cultura, engajamento.

### ABSTRACT

In years 80, in special, researches and critics they analyzed the “CPC manifesto” as a synthesis of the artistic and intellectual production of the first years of 60s. Against this trend, this article seeks to emphasize the plurality of the debate on the engagement of the art and this interference with the artistic production of the period. In order to establish this relation, the conflicts and divergences between moviemakers and critics of the Cinema Novo and Carlos Estevam Martins is taken as a parameter.

*Key-words:* Cinema Novo, Centro Popular de Cultura, art, culture, engagement.

\* Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná.

No final da década de 50 e início da década de 60, constituiu-se no Brasil um processo singular de discussão e debate, no âmbito da esfera pública democrática,<sup>1</sup> que permite o contato da *intelligentsia* com as idéias e intenções do “movimento nacionalista brasileiro”. A adesão da intelectualidade oriunda de classe média às causas nacionalistas se deu, sobretudo, pela participação de artistas, estudantes e intelectuais na formação de uma conjuntura ainda nova para a cultura e a política nacionais. No terreno da produção artística, essa movimentação se traduziu na fundamentação de uma pedagogia estética voltada para a classe média intelectualizada e na sua organização política.

Nesse contexto, instituições, partidos políticos e entidades estudantis contribuíram para a fomentação de uma série de discussões e debates sobre a função social da arte, da nacionalização e popularização de sua linguagem e de seu engajamento. Para tanto, a criação do Centro Popular de Cultura – CPC da União Nacional dos Estudantes – UNE<sup>2</sup> em dezembro de 1961, vinha contribuir para a constituição de um espaço público de formulação e prática de políticas culturais<sup>3</sup> que se situava fora ou à margem do Estado.

No ano seguinte à criação do CPC, um de seus fundadores se encarregou ou foi encarregado (não se sabe ao certo) de escrever um texto que expressasse, de forma direta e clara, a essência da entidade. O artigo “Por

1 Sobre o conceito de esfera pública ver: HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Trad.: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984; PROKOP, D. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

2 Mesmo vinculado à UNE, o CPC era uma organização administrativa e financeiramente autônoma de acordo com o seu regimento interno. Portanto, independente das posições políticas e ideológicas da UNE. Na medida em que o movimento estudantil era relativamente coeso, essa independência administrativa e financeira não era um problema. Mas, entre 61 e 64, a disputa pela hegemonia do movimento estudantil favoreceu o surgimento de organizações político-partidárias divergentes no interior da UNE. Em decorrência disso, a entidade procurou submeter o CPC às decisões da sua diretoria. Os conflitos entre os dois organismos se agravaram por ocasião da realização da segunda UNE-Volante, pois a direção da UNE precisou contratar artistas que não pertenciam aos quadros do CPC, já que estes se recusaram a participar. Cf. BERLINCK, M. T. *O centro popular de cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984. p. 23-24.

3 Sobre o conceito de políticas culturais ver: BRUNNER, J. J. La mano visible y la mano invisible. In: [AUTOR??] *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijaldo, 1992.

uma arte popular revolucionária”, de Carlos Estevam Martins,<sup>4</sup> que foi redigido com a intenção de organizar o pensamento disperso de uma centena de artistas, estudantes e intelectuais participantes – direta ou indiretamente – do CPC, acabou por gerar uma série de dissidências e controvérsias que iam desde a contestação das categorias “arte do povo”, “arte popular” e “arte popular revolucionária” elaboradas por Carlos Estevam Martins até a refutação da idéia de que o artista do CPC deveria – senão por natureza, pelo menos por espírito – ser parte integrante do povo.<sup>5</sup>

A partir daí, as oposições e dissidências foram se acentuando cada vez mais. O estudo em particular de cada cineasta, compositor ou ator que participou das atividades do CPC, revela-nos como o debate em torno da arte e das políticas culturais foi diverso e variado.<sup>6</sup> Aliás, o maior mérito do “manifesto do CPC”, como o artigo é popularmente conhecido,<sup>7</sup> talvez seja este: o de promover, com maior intensidade, a sua própria contestação e, a partir disso, colaborar para o surgimento de novas concepções e idéias sobre o engajamento artístico.

Uma dessas dissidências se situa entre os cineastas que produziram, sob o patrocínio do CPC, os episódios do filme *Cinco Vezes Favela*.<sup>8</sup> Contrários às coordenadas do “manifesto do CPC”, esses cineastas – entre os quais Carlos Diegues – aproximaram-se do núcleo do Cinema Novo que

4 Este artigo foi publicado pela primeira vez num encarte da revista *Movimento*, da UNE, em maio de 1962. Cf. ESTEVAM, C. Por uma arte popular revolucionária. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 2, maio 1962. Encarte.

5 Ibid.

6 Um dos objetivos da dissertação de mestrado apresentada recentemente ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná foi mostrar como Carlos Lyra se posicionou frente aos debates sobre o engajamento da arte e como isso influenciou a composição de sua obra. Cf. SOUZA, M. G. de. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

7 Apresentado normalmente como síntese do pensamento do CPC, este artigo foi reproduzido, com o título “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962”, no periódico *Arte em Revista* e no livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, de Heloísa Buarque de Hollanda. As alterações das duas transcrições, em especial a modificação do título, revela-nos que o estatuto de manifesto atribuído ao artigo é antes uma construção da historiografia dos anos 70 e 80, sobretudo. Ver: MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 121-144.

acenava, naquele momento, para a possibilidade de realizar uma arte com liberdade e sem limites rígidos e excludentes de criação.

Por isso, a implosão do “manifesto do CPC” pelo Cinema Novo desempenhou a função de (re)organizar as questões estéticas e ideológicas em torno da nacionalização e popularização das artes brasileiras. É preciso considerar que os cineastas iniciaram um debate em torno da arte e da cultura popular necessário para se revisar o caráter sectário e dogmático acerca das concepções de “arte do povo”, da “arte popular” e da “arte popular revolucionária” definidas por Carlos Estevam Martins, contribuindo para o encaminhamento das políticas culturais em discussão e prática na década de 60. De fato, dado o curso dos acontecimentos, era de se compreender que artistas, intelectuais e estudantes levantassem a bandeira da realidade brasileira e da conscientização das classes populares. Mas para os cineastas isso não deveria acarretar em cerceamento da liberdade do artista e dos recursos técnicos e formais por ele utilizados.

Portanto, o desentendimento teórico entre os cineastas e Carlos Estevam Martins conduziu aqueles na busca por alternativas para a realização de uma arte política e esteticamente revolucionária, ainda que fundamentada no “nacional-popular”.<sup>9</sup> As polêmicas que emergiram do debate estético e ideológico da época poderiam, por si mesmas, ser transformadas em objetos de profundas pesquisas acadêmicas. Por hora, faz-se necessário esboçar um quadro das principais discussões acerca do cinema brasileiro do período, especialmente o Cinema Novo.

Vale ressaltar que a divergência teórica e metodológica entre Carlos Estevam Martins e os cineastas não era tão clara no início da formação do

8 Realizados com o apoio da primeira verba adquirida pelo CPC do governo federal em 1961 (Cr\$ 3.000.000), os episódios do longa-metragem “Cinco vezes favela” são: *Um favelado*, de Marcos Faria; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola de samba, alegria de viver*, de Carlos Diegues; e *A pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Cf. RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura. In: BARCELOS, J. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 441-456.

9 O conceito de “nacional-popular” empregado pelos protagonistas no fim dos anos 50 e início dos anos 60 não era inspirado diretamente na concepção desenvolvida por Antonio Gramsci. Porém, com algumas ressalvas, as idéias sobre a nacionalização e popularização das linguagens artísticas se aproximaram, em alguns momentos, das teses do marxista italiano sobre o “nacional-popular”. Ver: GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CPC e da consolidação do Cinema Novo. A princípio, é possível identificar nos depoimentos de Glauber Rocha uma certa cumplicidade em relação à única produção cinematográfica do CPC: o filme *Cinco Vezes Favela*. Segundo Glauber Rocha, no início de 1962, “os rapazes do CPC editam o mais importante filme da história do cinema brasileiro tão decisivo como foi há dez anos *Rio, 40 graus*.”<sup>10</sup> Os impasses entre o Cinema Novo e Carlos Estevam Martins e com ele o CPC só vieram à tona a partir do momento em que passaram a importar para os cineastas não somente a nacionalização do conteúdo como defendia Carlos Estevam Martins, mas também a nacionalização da forma e da técnica, fato ignorado e principalmente combatido por Estevam na medida em que considerava as classes populares incapazes de desfrutar ou se interessar por uma obra de qualidade técnica e formal.

A partir de determinado momento, foi unânime entre os cineastas a negação de uma “arte popular revolucionária” segundo as formulações de Carlos Estevam Martins. Qualquer tentativa de dirigismo político, ideológico e estético era rejeitado por Carlos Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman e Glauber Rocha, chegando ao ponto deste se manifestar em artigo sobre o filme *Barravento* da seguinte forma:

não tenho preconceitos de forma e hoje não prefiro nenhum cineasta como modelo. Acho esquisito, inclusive, se falar em estética de uma arte popular no Brasil: a posição fundamental, creio, deve ser apenas política. A estética varia no complexo. A coragem para falar a verdade determina uma posição de câmara muito mais eficiente. A exigência de uma complicação intelectual pode me considerar primário, mas defendo até agora esta posição e creio que continuarei a praticá-la em filmes futuros.<sup>11</sup>

Um fragmento do debate entre os cineastas Ruy Guerra, Marcos Faria, Fernando Campos, Eduardo Coutinho, Miguel Borges, Leon Hirszman

10 Apud RAMOS, F. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 346.

11 ROCHA, G. Miséria em paisagem de sol. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 9-13, jun. 1962. p. 13.

e Glauber Rocha acerca da definição do Cinema Novo<sup>12</sup> localiza esses artistas em relação às proposições do “manifesto do CPC”. Caracterizado como cinema de autor e produção independentes,<sup>13</sup> o Cinema Novo não legitimava a produção do espetáculo comercial realizado até então.<sup>14</sup> Para Carlos Diegues,

Cinema Nôvo deve-se caracterizar hoje, basicamente como aquele cinema que por ser independente, tanto do ponto de vista industrial como estético ou político é o único que pode ser realmente um cinema livre. Creio que o CN não pode ter regras pré-estabelecidas, dogmas a priori e imutáveis desde o ponto de vista estético ou ideológico. A única ideologia possível, a que une a todos, é a da emancipação nacional, visto, é lógico, do ponto de vista cultural e, mais particularmente, do cinema. Mas esta ideologia, em cada um, poderá ter raízes diferentes e ser entendida das mais diversas formas. Essas é que vão colorir as posições particulares dos diversos cineastas do CN. Assim, será um cinema, acima de tudo, de denúncia; e, como tal, não poderá ser nunca um cinema vendido ao espetáculo comercial (no sentido convencional do termo), embora tenha que ser necessariamente um cinema de público, isto é, um cinema popular.<sup>15</sup>

Definido como cinema independente em oposição ao esquema industrial de produção desenvolvida pelos estúdios paulistas no início da década de 50, como, por exemplo, as companhias cinematográficas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, é possível identificar nos debates dos Congressos de Cinema realizados em São Paulo entre 1952 e 1953, os preceden-

12 Este artigo, publicado na revista *Movimento*, é apenas um fragmento de um livro a ser publicado pela Editora Universitária sobre o cinema brasileiro. Cf. CINEMA Novo em discussão. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-8, nov. 1962. p. 4.

13 Sobre a questão do cinema de autor e produção independente, Glauber Rocha argumentou: “acrescento que, em primeiro lugar, de agora em diante o CN não é uma particularidade do Brasil, mas um movimento que vem desde a Índia, passando pela Europa até o Brasil, Cuba, Argentina. O CN significa a libertação da mecânica industrial do Cinema. Daí se faz o que se chama cinema de autor. O Cinema de Autor é dentro da história dos últimos dez anos de Cinema, ou a partir de 1945 esta atitude inconformista diante da máquina industrial (sic)” (CINEMA Novo..., op. cit., p. 8).

14 Por exemplo, as chanchadas, como evidenciou Ruy Guerra ao declarar: “Cinema Nôvo só passará a existir na medida em que exista um público para seus filmes; isto já implica então num estudo, uma posição crítica em face do público. De início existe **para** [C/ AUTOR: **para que?**] este público assista a este cinema nôvo não em termos de chanchada, mas com funções críticas”. (CINEMA Novo..., op. cit., p. 5).

15 Ibid., p. 4-5.

tes para a formação do que posteriormente seria denominado Cinema Novo. Segundo Fernão Ramos, “se a concepção de um cinema ‘popular’, cara ao Cinema Novo, não aparece ainda delineada (assim como a possibilidade de um esquema alternativo à produção industrial), são nítidas em determinadas teses preocupações que, adquirindo fortes tonalidades marxistas, se aproximam das concepções caras à geração que surgiria em 1959-1960”.<sup>16</sup> Nas teses apresentadas nos congressos de cinema, ainda eram pouco demarcadas as fronteiras entre a concepção marxista e a indústria cinematográfica, pedra de toque para o Cinema Novo.

Assíduo frequentador dos congressos de cinema, Nelson Pereira dos Santos, que apresentou suas idéias sobre “O problema do conteúdo no cinema brasileiro” no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, realizado em abril de 1952, foi – e ainda é – apontado como um dos precursores do Cinema Novo, principalmente a partir da produção cinematográfica de longas-metragens como o *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957). Um dos motivos da associação de Nelson Pereira dos Santos com o Cinema Novo se deve ao fato do seu distanciamento, desde a produção de seus primeiros filmes, do tipo de exposição que se fazia dos temas populares pelas companhias paulistas. Para os cinemanovistas, a abordagem de tais temas inserida no circuito comercial acarretava, salvo raras exceções, em ridicularização e estigmatização do cotidiano popular.

Produzido pelo sistema de cotas,<sup>17</sup> tanto *Rio, 40 graus* como *Rio, zona norte* lançaram as bases para a produção independente, uma das principais bandeiras do Cinema Novo. Dois motivos, diretamente relacionados, foram indispensáveis para os cinemanovistas na defesa da produção independente: 1) a independência ideológica e 2) a independência financeira. Acreditavam os cineastas que dificilmente uma produtora preocupada com a bilheteria do filme poderia se abster de intervir na produção cinematográfica. Para Miguel Borges, “para que este cinema possa surgir, é preciso que exista determinado tipo de produção, pois é muito difícil que exista uma indústria ou um grupo ligado à classe dominante que aceite financiar um tipo de cinema que vise denunciar isto”.<sup>18</sup>

16 RAMOS, op. cit., p. 302-303.

17 Embora inovador para o cinema brasileiro da época, o sistema de cotas já havia sido utilizado no começo do cinema e na Itália do pós-guerra.

18 CINEMA Novo..., op. cit., p. 8.

Aqui, o cineasta tocou numa questão fundamental para se entender o impasse gerado entre os cinemanovistas e Carlos Estevam Martins. Ao considerar os longas-metragens *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, e *O assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, como representantes legítimos do Cinema Novo, Carlos Estevam Martins não compreendia, segundo Carlos Diegues, as sutilezas da indústria cinematográfica. Ou seja, para Martins, o que importava eram os fins, o resultado final do produto filme, e não necessariamente os meios e as formas aos quais uma superprodução necessitava sujeitar-se para a sua realização final.<sup>19</sup>

Até hoje, Anselmo Duarte nutre um certo ressentimento em relação às declarações de Glauber Rocha sobre o seu filme *O pagador de promessas*, que se baseou na peça homônima de Dias Gomes. A peça, que já tinha sido criticada como representante, segundo os integrantes do Teatro de Arena de São Paulo, do caráter mercadológico do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, vai suscitar crítica semelhante quando adaptada para o cinema. Glauber Rocha não questionava a qualidade estética da obra,<sup>20</sup> mas o seu comprometimento com a indústria cinematográfica que, para ele, inibia ou interferia na liberdade do autor, principalmente quando uma das intenções dessas produções se voltava para a evidência da realidade brasileira. Nesse sentido, é ilustrativa a citação de Octávio de Faria sobre a posição dos cinemanovistas em relação aos dois maiores sucessos (de público e de crítica) do ano de 1962: o *Assalto ao Trem Pagador* e *O Pagador de Promessas*. Segundo o autor,

podemos dizer que os dois maiores sucessos do ano – não só de bilheteria, mas artísticos ou, digamos melhor, de crítica: “O Assalto Ao Trem Pagador” de Roberto Farias e “O Pagador de Promessas” de Anselmo Duarte, são mais ou menos “recusados”

19 Para acompanhar o debate promovido pelo Jornal *O Metropolitano* entre Glauber Rocha, Carlos Diegues e Carlos Estevam Martins, ver: ROCHA, G. Cinema Novo, face morta e crítica. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 set. 1962; DIEGUES, C. Cultura popular e Cinema Novo. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962; MARTINS, C. E. Artigo vulgar sobre aristocratas. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

20 “O Pagador de Promessas” foi premiado como Melhor Filme Longa-Metragem da Palma de Ouro do Festival Internacional de Cinema de Cannes, na França – 1962 –, como Melhor Filme do Festival Internacional de São Francisco, nos Estados Unidos – 1962 – e Diploma de Mérito do Festival Internacional de Cinema de Edimburgo, na Alemanha – 1963.



pelos mais avançados do “cinema nôvo”. Mesmo reconhecendo-lhes qualidades – quase sempre puramente “formais” – não os “aceitam”, não os incorporam ao ativo do “movimento”, pois representariam se aceitos, uma espécie de “compromisso” com a produção comum, estandardizada, – equivalente ao “cinema de qualité” do mundo francês, e cujos anteriores exemplos típicos, entre nós, teriam sido os filmes de Walter Hugo Khoury ou “Ravina”, de Rubem Biáfara.<sup>21</sup>

A realização do cinema de público (ou cinema popular, como denominou Carlos Diegues) não foi uma preocupação exclusiva do Cinema Novo. A questão do público também perturbava outros setores artísticos como o teatro e a música. Qualquer dramaturgo, ator, diretor, compositor, intérprete ou cineasta, preocupado de alguma maneira com a introdução do “nacional-popular” na produção artística e intelectual da época, colocava a questão do público como um problema a ser levado em consideração no momento de composição da obra. Para Ruy Guerra,

Este público deve ser atraído por um filme, através do tema que ele expõe. A partir daí, penso que a liberdade de expressão do cineasta deve ser possibilitada por uma produção independente, se independente significa dar a possibilidade do cineasta dizer o que quer, da maneira que quizer (sic). Então evidentemente não podemos pensar em filmes de grande custo e devemos pensar num cinema de autor, sem direção política, ideológica ou estética, de cada cineasta, mas a partir de uma opção pessoal de cada um deles. A partir desta opção ideológica, a linha ideológica ou estética do cinema nôvo aparecerá posteriormente e será passível de análise. A priori acho que não há necessidade de um dirigismo.<sup>22</sup>

Em outro artigo destinado à discussão sobre o Cinema Novo, também não houve economia nas palavras de Glauber Rocha ao enfatizar a relação entre teoria e prática na obra de arte. Ao abolir imediatamente qual-

21 FARIA, O. de. Pôrto das Caixas e o Cinema Nôvo. *Cadernos Brasileiros*, ano 5, n. 2, p. 77-83, mar./abr. 1963. p. 78-79.

22 CINEMA Novo..., op. cit., p. 5.

quer tentativa de transformar a criação artística num protótipo amparado em leis rígidas e padronizadas, momento em que o cineasta dá uma “alfinetada” em Carlos Estevam Martins, Glauber Rocha se declarou contrário ao tipo de que se colocava em esquema e teoria: “daí eu ser contra um cinema colocado em esquema e teoria. O problema enquanto realização e criação artística é um problema de inteligência, violência, sensibilidade e não um problema de raciocínio, porque cinema não é sociologia ou filosofia ou qualquer outra coisa similar”.<sup>23</sup>

Mesmo contrário aos termos do “manifesto do CPC”, o Cinema Novo preservou a polaridade entre forças nacionalistas e progressistas *versus* forças reacionárias e entreguistas. A primeira considerada símbolo do progresso e a segunda, do atraso brasileiro. Segundo Miguel Borges,

qualquer cinema é nôvo se tiver uma consciência clara de que os problemas humanos neste momento são resultado de a sociedade estar baseada na exploração do homem pelo homem. E no choque de dois tipos de sociedade: a que procura eliminar esta exploração e a que está baseada sobre ela. Não quer dizer isto que o cinema nôvo deva ser sectário, porque a solução para este problemaê (sic) talvez não seja matéria de cinema, mas é indispensável que reflita esta consciência.<sup>24</sup>

Considerado por Leon Hirszman como um problema fundamental, era necessário que o Cinema Novo trouxesse consigo esta definição:

se êle está com uma classe ou se está com outra. Se êle está com a burguesia ou com a classe operária. No nosso caso mais particular, se êle não (sic) com o imperialismo e seus aliados da burguesia. Ou se está com a classe operária e seu avanço para o poder. O problema de comunicação, por exemplo. Para mim não se trata apenas de quem não a tem. Usar o cinema visando eficácia de levar ao poder a classe pela qual lutamos. Êste é o problema.<sup>25</sup>

23 Ibid., p. 8.

24 Id., p. 8.

25 Id., p. 8.

É interessante observar, entre os principais filmes denominados Cinema Novo, a polaridade colocada pelos cineastas entre o povo e a burguesia. A princípio, a intenção da maioria dos cineastas era despertar no seu público, grande parte de classe média, a compaixão e misericórdia que emanava da representação de um povo sofrido e oprimido por uma burguesia que se mostrava fútil e insensível, a exemplo de seu precursor: *Rio, 40 graus*. O universo popular colocado em contrapartida ao universo da classe média era constantemente retratado pelos cineastas, cujos problemas e privações lhes eram exteriores. Mesmo alheios ao cotidiano e ao modo de vida das classes populares, alguns de seus elementos e características exerceram demasiado fascínio nos cineastas durante boa parte da década de 60.

Por isso, no início da década, a cultura popular nas telas foi, de modo geral, caracterizada como sinônimo de alienação. Essa tendência pode ser percebida nos filmes *Cinco Vezes Favela*, do CPC; *Bahia de todos os santos*, de Trigueirinho Neto; *Barravento*, de Glauber Rocha; e *A grande feira*, de Roberto Pires. A convicção do povo em suas crenças e costumes o impedia de tomar consciência da realidade em que vivia e, conseqüentemente, de transformá-la. Segundo Fernão Ramos,

a crítica à cultura popular como fator de ‘alienação’ coloca o filme em sintonia com o ambiente ideológico do início da década de 1960. A representação do universo do popular reflete a emergência de toda uma ideologia em torno das classes ‘populares’, que irá permear o cinema brasileiro principalmente em 1960-1962, mas que terá seus reflexos até o golpe militar de 1964.<sup>26</sup>

Ao mesmo tempo, a crítica à cultura popular como fator de alienação vai ao poucos abrindo passagem para o seu inverso: do “desprezo inicial” pela cultura popular, os cineastas passaram à “elegia laudatória”<sup>27</sup>, tendência que se acentuou por meio de filmes e manifestos da década de 70. Portanto,

26 RAMOS, op. cit., p. 329.

27 Ibid., p. 329-330.

a partir de final de 1962 e do início de 1963 que o Cinema Novo adquire sua feição definitiva, não só ao nível de sua constituição enquanto grupo, mas também como portador de um discurso ideológico próprio. Abandona progressivamente o radicalismo em torno dos vários significados atribuídos então ao termo ‘alienação’ e avança em direção a uma forte autocrítica, que o coloca como elemento integrante do condenável universo burguês.<sup>28</sup>

Na realidade, como em toda forma de manifestação artística realizada durante a década de 60, a identidade nacional e o povo brasileiro foram transformados em duas “entidades” que eram constantemente referenciadas. No cinema não poderia ser diferente. Entretanto, a questão do público, tendo em vista o seu alcance e extensão, parece-nos ser uma preocupação maior para o teatro e para o cinema do que para a música propriamente. Nesse contexto, algumas questões merecem destaque. Por exemplo, como harmonizar a politização das artes pautada pelo “nacional-popular” se o público alvo não era atingido? Mas quem era o público alvo? O povo? Mas quem era o povo? Para responder a essas questões, faz-se necessário uma breve exposição de pelo menos uma das inúmeras hipóteses que surgiram na década de 60 sobre o que viria a ser o povo brasileiro.

Podemos indicar pelo menos três versões diferenciadas sobre o que ou quem era o povo brasileiro para a época.<sup>29</sup> Mas uma das versões mais populares no período se relaciona à edição de bolso do livro *Quem é o povo no Brasil?* da coleção Cadernos do Povo Brasileiro. Escrito por Nelson Werneck Sodré, integrante do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB e colaborador do CPC, o livro em questão se popularizou rapidamente no meio artístico e intelectual da época. Essa definição de povo era uma das

<sup>28</sup> Ibid., p. 346.

<sup>29</sup> Segundo Marilena Chauí, “‘Quem é o Povo no Brasil?’, de Nelson Werneck Sodré, será contraditado por ‘Quem são os inimigos do Povo?’, de Theotônio dos Santos, e por ‘Quem pode fazer a revolução no Brasil?’, de Bolívar Costa – este diria que o primeiro participa de uma concepção equivocada sobre o processo político brasileiro, prejudicial às massas, enquanto Theotônio talvez o colocasse entre os “inimigos do povo no seio do povo”, isto é, como intelectual que “trai” o povo porque aceita determinadas alianças de classes prejudiciais à revolução.” Cf. CHAUI, M. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 73-74.

mais referenciadas no âmbito de atuação do CPC, o que não quer dizer que era seguida ou colocada efetivamente em prática. Segundo Marcos Konder Reis, “quanto ao povo a que se propõe levar a cultura, trata-se daquele definido pelo Sr. Nelson Werneck Sodré”.<sup>30</sup>

Sua popularização se deve a dois motivos: 1) a intensa participação do seu autor nos meios intelectualizados e 2) o fácil acesso, pelo menos entre a classe média, às edições de bolso da Editora Civilização Brasileira. Ainda que a iniciativa de publicar inúmeros títulos numa coleção como os *Cadernos do Povo Brasileiro*<sup>31</sup> deva ser creditada à Editora Civilização Brasileira, sob a direção do editor Ênio Silveira e do diretor do ISEB Álvaro Vieira Pinto, foi marcante, nesse período em particular, a presença dos intelectuais, estudantes e artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro – PCB, ao CPC e ao ISEB, entre outros, como produtores, divulgadores e receptores dessa coleção.<sup>32</sup>

O formato de bolso e o lema<sup>33</sup> dessa coleção expressavam os objetivos do editor Ênio Silveira: “informar a fundo e com objetividade, sobre os

30 REIS, M. K. Centro Popular de Cultura. *Cadernos Brasileiros*, ano 5, n. 1, p. 78-82, jan./fev. 1963. p. 79.

31 Para Marilena Chauí, os livros de bolso, ao impor uma pedagogia autoritária como metodologia, apresentam uma semelhança: “nenhum deles traz um único documento, um único depoimento (salvo o de Julião sobre as Ligas) onde o próprio povo fale, nem mesmo um único texto que pudesse ser considerado uma fala nacional. Desejos, idéias, modos de ser, práticas, ações, aspirações, tudo é imputado ao povo e à nação, sem que nenhum deles apareça de viva voz.” (CHAUÍ, op. cit., p. 34)

32 Compõem a coleção “*Cadernos do Povo Brasileiro*” os seguintes títulos: *Que são as Ligas Camponesas?*, de Francisco Julião; *Quem é o povo no Brasil?*, de Nelson Werneck Sodré; *Quem faz as leis no Brasil?*, de Osny Duarte Pereira; *Porque os ricos não fazem greve?*, de Álvaro Vieira Pinto; *Quem dará o golpe no Brasil?*, de Wanderley Guilherme; *Quais são os inimigos do povo?*, de Theotônio Junior; *Quem pode fazer a revolução no Brasil?*, de Bolívar Costa; *Como seria o Brasil socialista?*, de Nestor de Holanda; *O que é a revolução brasileira?*, de Franklin de Oliveira; *O que é a reforma agrária?*, de Paulo R. Schilling; *Vamos nacionalizar a indústria farmacêutica?*, de Maria Augusta Tibirica Miranda; *Como atua o imperialismo ianque?*, de Sylvio Monteiro; *Como são feitas as greves no Brasil?*, de Jorge Miglioli; *Como planejar nosso desenvolvimento?*, de Helena Hoffman; *A Igreja está com o povo?*, de Padre Aloísio Guerra; *De que morre nosso povo?*, de Aguinaldo N. Marques; *Que é imperialismo?*, de Edward Bailey; *Porque existem analfabetos no Brasil?*, de Sérgio Guerra Duarte; *Salário é causa de inflação?*, de João Pinheiro Neto; *Como agem os grupos de pressão?*, de Plínio de Abreu Ramos; *Qual a política externa conveniente ao Brasil?*, de Vamireh Chacon; *Que foi o tenentismo?*, de Virgínio Santa Rosa; *Que é a constituição?*, de Osny Duarte Pereira; *Desde quando somos nacionalistas?*, de Barbosa Lima Sobrinho; *Violão de rua I, II e III*, de vários autores; e *Revolução e contra-revolução no Brasil?*, de Franklin de Oliveira. Cf. BERLINCK, op. cit., p. 36-37.

33 “Sómente quando bem informado é que um povo consegue emancipar-se”. In: DANTAS, P. Uma festa de cultura popular. *Brasiliense*, São Paulo, n. 44, p. 33-35, nov./dez. 1962. p. 34.

grandes problemas nacionais, estudando-os por um prisma ideológico ‘claramente antagônico à formulação do pensamento direitista’, em ensaios que, face a essa radicalização, não encontrariam outro meio de ser divulgados”.<sup>34</sup> A coleção pretendia ser o “veículo do pensamento progressista nacional e recrutar autores capazes de formulá-lo, seja qual for a posição político-partidária não ‘direitista’ de cada um”.<sup>35</sup>

Realizado na sede da UNE do Rio de Janeiro, o lançamento da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro* no I Festival do CPC da Guanabara contava com a participação estudantes, intelectuais, artistas, soldados, sindicalistas e políticos. A iniciativa visava a integrar a luta libertária em prol da construção de um novo país. Durante a realização do I Festival de Cultura Popular do CPC ocorreram: apresentação de palestras e conferências, declamação de poemas, projeção de filmes e encenação de peças teatrais.<sup>36</sup>

Ao contrário do caráter teórico da maioria das publicações do Iseb, a edição de bolso do livro *Quem é o povo no Brasil?* tinha como objetivo ser educativa e, para isso, deveria ser objetiva. Segundo Nelson Werneck Sodré, a sua concepção de povo não era estática e nem intransponível, pois as condições reais de tempo e lugar interferiam na própria definição do conceito. As variações provocadas pela contingência histórica também não eram arbitrárias ou acidentais, mas definidas por critérios objetivos que estavam intimamente ligados ao conceito de sociedade dividida em classes sociais. Portanto, “em tôdas as situações, povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive”.<sup>37</sup> Pela interferência desses fatores, foi destinado a esse povo – definido por Nelson Werneck Sodré como “conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos como interesse nacional e lutam por êste” –<sup>38</sup> a tarefa progressista e revolucionária de realizar

34 Ibid., p. 35.

35 Id., p. 35.

36 Ibid., p. 33-35.

37 SODRÉ, N. W. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*). p. 14 e 22.

38 Ibid., p. 37.

no Brasil uma revolução democrático-burguesa, totalmente livre das amarras do imperialismo e do latifúndio, palavras de ordem na época. Portanto, realizar uma transformação efetiva da sociedade brasileira significava para Nelson Werneck Sodré,

afastar os poderosos entraves que se opõem violentamente ao progresso do país, permitindo o livre desenvolvimento de suas forças produtivas, já consideráveis, e o estabelecimento de novas relações de produção, compatíveis com os interesses do povo brasileiro; significa derrotar o imperialismo, alijando sua espoliação econômica e ingerência política, e integrar o latifúndio na economia de mercado, ampliando as relações capitalistas; significa, politicamente, assegurar a manutenção das liberdades democráticas, como meio que permite a tomada de consciência e a organização das classes populares; significa impedir que a reação conflague o País, jugulando rigorosamente as tentativas libertadoras; significa, concretamente, nacionalizar as empresas monopolistas estrangeiras, que drenam para o exterior a acumulação interna, as de serviços públicos, as de energia e transportes, as de mineração, as de comercialização dos produtos nacionais exportáveis, as de arrecadação da poupança nacional; significa a execução de uma ampla reforma agrária que assegure ao campesinato a propriedade privada da terra e lhe dê condições para organizar-se econômica e politicamente e para produzir e vender a produção; significa, conseqüentemente, destruir os meios materiais que permitem ao imperialismo exportar a contra-revolução e influir na opinião pública e na orientação política interna; significa desligamento total de compromissos militares externos; significa relações amistosas com todos os povos.<sup>39</sup>

Apesar de extensa, a citação é uma possibilidade, entre tantas outras, para se entender o imaginário de artistas, estudantes e intelectuais que aderiram ao “movimento nacionalista brasileiro”.<sup>40</sup> Ainda se faz necessária

39 Ibid., p. 36-37.

40 Publicado ainda na década de 50, outro documento importante para evidenciar o engajamento dos estudantes ao “movimento nacionalista brasileiro” é o artigo: *ESBOÇO de programa do movimento nacionalista brasileiro*. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 20 e 21, jul. 1957.

uma última observação para situar a posição de Nelson Werneck Sodré sobre a participação do povo no processo revolucionário brasileiro. Como na “Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro”,<sup>41</sup> o povo era dividido em vanguarda e massa: “massa é parte integrante do povo que tem pouca ou nenhuma consciência de seus próprios interesses, que não se organizou ainda para defendê-los, que não foi mobilizada ainda para tal fim. Faz parte das tarefas da vanguarda do povo, conseqüentemente, educar e dirigir as massas do povo.”<sup>42</sup>

Portanto, estava destinada à intelectualidade a função de educar e orientar essas massas. Assim, adaptada à contingência histórica, a categoria povo agregaria diferentes classes sociais e grupos ideológicos em função de um último objetivo: a revolução brasileira. Logo, o povo em constante referência não era exatamente sinônimo de classes populares como tenderíamos a pensar, mas um conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais comprometido com o “movimento nacionalista brasileiro”, no qual somente a formação de uma “frente única”<sup>43</sup> seria capaz de interferir na estrutura da sociedade. Estrutura esta, considerada na época, herdeira do ranço e da submissão que se processou com a escravidão e, posteriormente, com o imperialismo norte-americano, entendido no período como outra forma de subserviência.

Em relação aos principais críticos do Cinema Novo, podemos destacar dois nomes igualmente importantes durante a década de 60 que nos instigam com suas considerações: Maurice Capovilla e Jean Claude Bernardet. O primeiro, pela metodologia que empregou para analisar o engajamento do cineasta e de sua obra. O segundo, pela coerência analítica e pela leitura bastante representativa que fez do Cinema Novo, seus integrantes e suas antinomias.

A metodologia empregada por Maurice Capovilla para analisar os filmes *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro; *Cinco Vêzes Favela*, do CPC; *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte; e *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, é singular na medida em que constrói determina-

41 DECLARAÇÃO sobre a política do Partido Comunista Brasileiro. In: NOGUEIRA, M. A. (Org.). *PCB: vinte anos de política*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980. p. 3-27.

42 SODRÉ, op. cit., p. 38.



dos parâmetros a serem seguidos por aquele que desejasse expressar o seu engajamento e o de sua obra. O conjunto de artigos do autor avalia a importância da obra de arte conforme o grau de comprometimento com a revolução, com o socialismo e com a luta de classes no interior da sociedade brasileira. Apesar de considerar sempre a qualidade estética, e nesse ponto difere do “manifesto do CPC”, o crítico adotou como estratégia de análise a observação criteriosa das reais intenções do cineasta e do conteúdo de seu filme. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que *Arraial do Cabo*, *O Pagador de Promessas* e *Os cafajestes* apresentaram uma requintada qualidade estética, estes falharam – para Maurice Capovilla – no modo como apresentaram seus temas. E é justamente nesse aspecto que o autor justifica a precária qualidade estética em contrapartida à intenção ideológica do único filme produzido pelo CPC:

“Cinco Vezes Favela”, independente do seu valor artístico, mas simplesmente pelo seu caráter da produção e pela posição ideológica assumida, evidentemente se revestirá de importância. Como produção independente, o filme rompe com os esquemas tradicionais da produção corrente, submetida aos capitais opressores, que medem o gosto do público pelo critério do lucro comercial. Como posição ideológica êle assume a responsabilidade do realismo crítico, que nunca toma um fato particular desrelacionado da base social. A luta de classes, fato propulsor da história, em muitos episódios é o tema central, em outros é o pano de fundo, em torno do qual se desenvolvem os acontecimentos.<sup>44</sup>

43 Para empreender a revolução antifeudal, antiimperialista, nacional e democrática, o PCB considerava necessária a formação de uma “frente única”. Para tanto, as divergências e contradições internas entre setores da burguesia e do proletariado deveriam ser discutidas e superadas no intuito de não romper com a unidade dessa frente. Como representante da classe operária e dos setores nacionalistas, cabia ao PCB e aos comunistas incitar a ascensão de um governo nacionalista e democrático e combater as concepções dogmáticas e sectárias, remanescentes de uma interpretação autoritária das obras de Marx, Engels e Lênin, realizada principalmente pelos teóricos do stalinismo. In: DECLARAÇÃO sobre a política..., p. 20, 22 e 26.

44 CAPOVILLA, M. Cinema Novo. *Brasiliense*, São Paulo, n. 41, p. 182-186, maio/jun. 1962. p. 186.

Sobre os filmes citados, Maurice Capovilla considerou que, em *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, “o tratamento dado aos pescadores deixa transparecer um certo passadismo sentimental.”<sup>45</sup> Já a crítica em relação à caracterização do personagem central do filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, foi mais severa: “Zé do Burro é um herói por acaso e um personagem psicologicamente extático, pois não é a sua pessoa que importa, mas seu corpo, resultado de uma injustiça social usada como objeto de revolta.”<sup>46</sup> Sob essa perspectiva, os filmes em nada colaboraram, segundo o crítico, para os encaminhamentos da revolução brasileira. Ponto de partida para a implantação do socialismo no Brasil. Para Maurice Capovilla,

“O Pagador de Promessas” pode ser fruto de uma visão de mundo definível como “culto do herói messiânico”. Segundo essa visão de mundo, a principal força revolucionária é o “povo”, ainda como idéia abstrata, aglutinado em torno de um herói mítico, cuja ação não se desenvolve por impulsos irracionais e incontroláveis. Não são as classes, nem a luta de classes que resolvem as contradições, mas unicamente o “povo” unificado pelo sacrifício ou exemplo de um indivíduo, o “herói”, capaz de catalisar esta força popular, perigosa e explosiva, tendente por isso mesmo a transbordar os limites de planos racionais de ação. Com isso não se pensa em revolução, mas em simples revolta do povo unificado, não pela consciência das suas necessidades, mas pela admiração e crença no poder de uma personalidade fora do comum, que se apresenta, como o Messias da antiguidade, para a salvação.<sup>47</sup>

Quanto ao filme *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, o crítico fez lembrar a posição assumida por Gianfrancesco Guarnieri sobre a função do artista no processo de politização das manifestações artísticas:<sup>48</sup> “mas tudo isso

45 Ibid, p. 183.

46 CAPOVILLA, M. O culto do herói messiânico. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, p. 136-138, jul./ago. 1962. p. 137.

47 Ibid., p. 137.

48 Segundo Gianfrancesco Guarnieri, em artigo de época, “qualquer tentativa de ‘neutralismo’, de constituição de uma ‘terceira-força’ será vã, não representando na prática nenhuma alternativa nova, mas sim a forma mais abjeta de reacionarismo, pôsto que pusilânime.” Cf. GUARNIERI, G. O teatro como expressão da realidade nacional. *Brasiliense*, São Paulo, n. 25, p. 121-126, set./out. 1959. p. 124.

não teria importância, nem comprometeria o filme se em troca do desdém pelo psicologismo se assumisse uma atitude posicional ante o problema, isto é, se adotasse um ponto de vista crítico. Mas parece que Ruy Guerra não quis nem uma coisa, nem outra, quis o documento frio para ressaltar uma hipotética imparcialidade criadora.”<sup>49</sup>

Ora, para o crítico, a imparcialidade artística não tinha espaço na conjuntura brasileira da época, por isso “o artista, e principalmente o cineasta, não têm mais o direito de se deleitar ao testemunho, seja êle honesto, sincero, verdadeiro, até polêmico, não importa. Há uma atitude moral para o artista brasileiro que se impõe: a tomada de posição crítica face aos problemas.”<sup>50</sup> O filme de Ruy Guerra foi criticado por Maurice Capovilla, pois o “amoralismo” proposto pelo diretor estrangeiro, nitidamente marcado pela influência da *nouvelle vague* francesa, não era bem quisto – a princípio – pelos cineastas e críticos brasileiros em função do suposto comprometimento com a realidade nacional.<sup>51</sup> Portanto, não cabia aos cineastas durante a década de 60, como a qualquer “homem de bem” (leia-se, de esquerda), a “neutralidade” como critério de criação e produção.

Em outro plano de análise se situa Jean Claude Bernardet. O crítico de cinema apresentou considerações importantes sobre o aparecimento das classes populares nos filmes brasileiros da época. Ao situar o filme *Barravento*, de Glauber Rocha, em oposição às referências que se faziam do povo até então, este foi considerado por Bernardet, em virtude da posição realista assumida pelo seu diretor, estranho à produção de filmes como *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro; *Rampa*, de Luís Paulino dos Santos; *Aruanda*, de Linduarte Noronha; *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte; *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Faria; *A Grande Feira* e *Tocaia no Asfalto*, de Roberto Pires. Para o crítico, esses filmes se situavam no campo do naturalismo e do populismo e não do realismo. Entretanto, essa vantagem de *Barravento* em relação a outras obras não lhe garantia, na opinião de Jean Claude Bernardet, imunidade frente às contradições e deficiências que prejudicaram a narração, a exposição e o conteúdo do filme. Mas, de acordo com o crítico,

49CAPOVILLA, M. Testemunho não é acusação. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, p. 138-140, jul./ago. 1962. p. 139.

50 Ibid., p. 140.

51 RAMOS, op. cit., p. 339.

a maior das contradições é certamente de ser um filme realista, que se enquadra na perspectiva popular, e que o ‘povo’ deveria ver e compreender, e que, no entanto, permanecerá provavelmente hermético ao público ao qual se dirige. Não por ser um filme ‘intelectual’, mas devido a suas fraquezas de linguagem que não impedirá completamente, mas prejudicará seriamente a sua comunicação com o público.<sup>52</sup>

A observação sobre o aparecimento do povo no cinema brasileiro nos parece pertinente, na medida em que Jean Claude Bernardet considerou o fenômeno como parte de um movimento mais amplo no campo das artes brasileiras dos anos 60. Segundo o autor, “o aparecimento do ‘povo’ no cinema brasileiro não é um fenômeno estranho, mas ao contrário um fato que acompanha a evolução da sociedade brasileira, e não é isolado no campo das artes. O ‘povo’ apareceu antes no teatro, e o movimento atingirá outras artes”.<sup>53</sup> O fato evidencia a ascensão do “nacional-popular” nas manifestações artísticas que se deram em concomitância com o processo de revisão da atuação do PCB frente às denúncias de Nikita Krushev durante XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética – PCUS. Entretanto, e essa é uma das principais contradições atribuídas à produção artística dos anos 60 que ecoa até hoje entre nós, Jean Claude Bernardet considerou que

a valorização do ‘povo’ não impediu que o cinema continue sendo produzido e realizado pela burguesia, fazendo com que os problemas populares sejam focalizados de um ponto-de-vista burguês e não de um ponto-de-vista popular. (...) Essa forma de aproximação dos problemas populares corresponde a um momento em que a solução de alguns problemas é de próprio interesse da burguesia, ficando a visão daqueles logicamente limitada por esse interesse.<sup>54</sup>

52 BERNARDET, J. C. “Barravento” e o recente cinema brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 44, p. 135-137, nov./dez. 1962. p. 137.

53 Ibid., p. 136.

54 Id., p. 136.

Sobre a produção artística realizada pela classe média em torno da representação das classes populares nas telas, nas peças teatrais e nas músicas, outra perspectiva intrigante foi apresentada por Maurice Capovilla. Ao considerar as especificidades de cada núcleo caracterizado como parte do Cinema Novo no país (Bahia, Paraíba e Rio de Janeiro),<sup>55</sup> o autor avaliou que no Rio de Janeiro o grupo constituído por jovens cineclubistas fundou e integrou os quadros do CPC.<sup>56</sup>

Segundo Maurice Capovilla, “levantando um exíguo capital, e tomando como tema as favelas cariocas, o grupo escreve e planifica cinco episódios que são reunidos num filme de longa - metragem que recebe o título de ‘Cinco Vêzes Favela’.”<sup>57</sup> Entretanto, ao considerar em outro artigo a situação política, econômica e social do país como fator predominante no processo de criação artística, Maurice Capovilla associou – como tantos outros – o conceito alienação ao subdesenvolvimento/dependência/colonialismo, afinal “o clima de subdesenvolvimento gera no cinema, e na arte em geral, saídas falsas, seja a imitação pura e simples da metrópole, seja, o populismo regionalista sincero mas inócuo.”<sup>58</sup>

O conceito de alienação, empregado normalmente como sinônimo de subdesenvolvimento, como se evidenciou acima, foi abordado sob outra perspectiva por Paulo Emílio Salles Gomes. Para o cineasta, o subdesenvolvimento não pode ser analisado como um “estágio”, mas como um “estado” do cinema brasileiro. Ao contrário do cinema produzido pelos países orientais como Índia ou a Arábia – também caracterizados pelo subdesenvolvimento –, o Brasil como resultado do processo de colonização (europeu e norte-americano) encontrava no campo da cultura uma situação dramática. Afinal, não éramos “europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser

55 Sobre os núcleos do Cinema Novo no país, Maurice Capovilla considerou que, “‘Cinema Novo’ (...) é um ‘slogan’, e como tal tem mais validade promocional do que real (...). O mais certo seria estudar os três núcleos isoladamente.” In: CAPOVILLA, Cinema Novo, op. cit., p. 185-186.

56 Integrava o departamento de cinema do CPC os seguintes nomes: Leon Hirszman, Carlos Diegues, Marcos Faria, Miguel Borges, Teresa Aragão e Arnaldo Jabor.

57 CAPOVILLA, Cinema Novo, op. cit., p. 185.

58 CAPOVILLA, M. Um cinema entre a burguesia e o proletariado. *Brasiliense*, São Paulo, n. 43, p. 191-195, set./out. 1962. p. 193.

outro”.<sup>59</sup> Entretanto, o subdesenvolvimento no cinema brasileiro não era caracterizado por Paulo Emílio como imitação da metrópole ou como populismo regionalista, como argumentou Maurice Capovilla, mas participava do mecanismo e o alterava, segundo o cineasta, pela incompetência criativa do brasileiro em copiar.<sup>60</sup>

Portanto, inserido no quadro de ocupação, o Cinema Novo era, para Paulo Emílio, “parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura”.<sup>61</sup> Segundo o autor, intelectuais, artistas e estudantes distanciados da própria origem “ocupante” (estrangeiro/colonizador) assumiram a função mediadora entre o “ocupado” (nativo/colonizado) e o “ocupante” (estrangeiro/colonizador). No cinema brasileiro, essa função mediadora se deu pela criação de um universo uno e mítico que adotou alguns elementos com a intenção de representar o “ocupado”. Essa atitude deu espaço para a retratação do sertão, da favela, do subúrbio, dos vilarejos do interior e do litoral, da gafeira, do futebol, entre outros. Isso, entretanto, não alterou o quadro do público do Cinema Novo que, segundo Paulo Emílio,

esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. Os espectadores da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir.<sup>62</sup>

De fato, o Cinema Novo não pôde alcançar a proposição ambiciosa (cinema de público ou cinema popular), mas, como sugeriu Paulo Emílio, “foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado.”<sup>63</sup>

59 GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 58.

60 Ibid., p. 58.

61 Ibid., p. 62.

62 Ibid., p. 63.

63 Ibid., p. 63-64.

A preparação do público, voltado para a recepção da obra de arte comprometida com a realidade brasileira, também foi percebida por Jean Claude Bernardet ao verificar que

as dubiedades ideológicas, não só do filme baiano, mas do cinema brasileiro realizado por cineastas interessados no nosso processo social, são resultados da posição ingênua de uma classe naturalmente instável, sempre no meio do caminho da participação, indecisa quanto à finalidade da sua arte. Sem saber se devem ou não servir ao proletariado, estão na verdade preparando um novo público dentro da burguesia mais avançada.<sup>64</sup>

A questão que se coloca é a seguinte: era preciso formar um público capaz de ser o receptor de tudo aquilo que estava sendo produzido em termos de arte e engajamento nos anos 60. Por isso, compactua-se com a idéia de que a produção artística e intelectual da época objetivava, entre outras intenções, a formação de uma intelectualidade engajada. Nesse sentido, as manifestações artísticas eram entendidas como uma prática estética e ideológica capaz de iluminar, sensibilizar ou conscientizar setores da classe média sobre a realidade brasileira.<sup>65</sup> Portanto, voltada para a formação dos próprios quadros, a consciência da intelectualidade acerca dos limites da obra de arte e do público que lhes foi atribuído como alvo (as classes populares) contraria o argumento que foi utilizado para determinar a inconsistência da produção artística e intelectual do CPC, analisada somente a partir do objetivo de chegar às massas.<sup>66</sup> Como foi apresentado, de acordo com Nelson Werneck Sodré, povo e massa eram duas categorias distintas na época.

64 Ibid., p. 194-195.

65 CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998. p. 31.

66 Analisar as políticas culturais do CPC como uma forma de educação estética voltada para formar extratos da classe média significa abdicar de uma tese cara à historiografia oficial que se dedicou, sobretudo na década de 80, a analisar a produção artística e intelectual do CPC: a de que não alcançaram o seu objetivo, que era, única e exclusivamente, alcançar as massas.

A introdução do povo nas telas, na música e no palco, sinalizou a emergência de uma nova classe média no âmbito da organização sociocultural da sociedade brasileira. A tentativa de interação entre a intelectualidade de classe média e as classes populares pode ser analisada, segundo Marcelo Ridenti, como uma super-representação de setores da classe média enquanto vanguarda ou representante dos interesses populares. Para o autor,

numa sociedade na qual os direitos de cidadania se generalizam para o conjunto da população, em que as classes não se reconhecem enquanto tais, não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular a própria voz, despontam setores “ventrículos” nas classes médias, dentre os quais alguns intelectuais, inclusive os artistas, que têm canais diretos para se expressar, na televisão, no rádio, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas, nos jornais etc.<sup>67</sup>

Considerando as especificidades de cada linguagem artística e seu alcance, a relação entre o artista e seu público nos anos 60 caminhou em compasso na música, no teatro e no cinema, entre outros setores. O que variou, nesse contexto, foram as estratégias assumidas por cada linguagem, artista ou intelectual na busca por novos espaços de atuação e por novas possibilidades de produção. E o exercício de pensar a função social da arte contribuiu para o posicionamento de cada protagonista em particular frente às questões que emergiram do debate estético e cultural travado no período. Nesse sentido, faz-se necessário ultrapassar os termos do “manifesto do CPC” e dar oportunidade de fala a outros interlocutores que viveram, com igual intensidade, o debate sobre a arte engajada da década de 60.

E essa foi uma das intenções que nos motivaram a compor esse artigo. As divergências entre o Cinema Novo e Carlos Estevam Martins favoreceram, entre outros pólos de debate, a (re)discussão sobre a arte e o seu engajamento. E isso interferiu numa reorganização das políticas culturais da época. A arte e a cultura popular desprezada e inferiorizada pelo

67 RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 54-55.



“manifesto do CPC” adquire, no decorrer do processo, um novo significado. O lema “levar cultura ao povo”,<sup>68</sup> expresso através de algumas das políticas culturais empreendidas no início das atividades do CPC, é revelador na medida em que apresenta cultura e povo como entidades distintas e afastadas, quando não opostas,<sup>69</sup> dá lugar a um novo sentido para a cultura popular, entendida como meio de expressão popular extremamente fecundo, passível – por parte dos estudantes, intelectuais e artistas da classe média – de apreensão e assimilação.

Nesse contexto de (re)definição de uma série de práticas, termos e conceitos, o Cinema Novo teve lugar de destaque, como outras linguagens artísticas, na medida em que propôs novas formas de produção de uma arte “nacional-popular”, ainda que revolucionária. Com isso, seus cineastas acabaram interferindo na própria elaboração de políticas culturais de uma série de entidades e instituições. Entre as quais o próprio CPC, que repensou, através dos seus colaboradores e ativistas, a própria produção artística e intelectual e o modo como deveriam ser encaminhadas suas políticas e ações culturais.

## Referências

BARCELOS, J. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BERLINCK, M. T. *O centro popular de cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

BERNARDET, J. C. “Barravento” e o recente cinema brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 44, p. 135-137, nov./dez. 1962.

BRUNNER, J. J. La mano visible y la mano invisible. In: BRUNNER, J. J. *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijaldo, 1992.

68 CULTURA popular: conceito e articulação. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 11-12, jul. 1962. p. 12.

69 COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 1997. p. 294.

CAPOVILLA, M. Cinema Novo. *Brasiliense*, São Paulo, n. 41, p. 182-186, maio/jun. 1962.

CAPOVILLA, M. O culto do herói messiânico. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, p. 136-138, jul./ago. 1962.

CAPOVILLA, M. Testemunho não é acusação. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, p. 138-140, jul./ago. 1962.

CAPOVILLA, M. Um cinema entre a burguesia e o proletariado. *Brasiliense*, São Paulo, n. 43, p. 191-195, set./out. 1962.

CHAUÍ, M. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CINEMA Novo em discussão. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-8, nov. 1962.

COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: Fapesp/Illuminuras, 1997.

CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

CULTURA popular: conceito e articulação. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 11-12, jul. 1962.

DANTAS, P. Uma festa de cultura popular. *Brasiliense*, São Paulo, n. 44, p. 33-35, nov./dez. 1962.

DECLARAÇÃO sobre a política do Partido Comunista Brasileiro. In: NOGUEIRA, M. A. (Org.). *PCB: vinte anos de política*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980.

DIEGUES, C. Cultura popular e Cinema Novo. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

ESBOÇO de programa do movimento nacionalista brasileiro. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 20-21, jul. 1957.

ESTEVAM, C. Por uma arte popular revolucionária. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 2, maio 1962. Encarte.

FARIA, O. de. Pôrto das Caixas e o Cinema Novo. *Cadernos Brasileiros*, ano 5, n. 2, p. 77-83, mar./abr. 1963.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Tradução de: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GUARNIERI, G. O teatro como expressão da realidade nacional. *Brasiliense*, São Paulo, n. 25, p. 121-126, set./out. 1959.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Tradução de: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MARTINS, C. E. Artigo vulgar sobre aristocratas. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

PROKOP, D. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

RAMOS, F. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

REIS, M. K. Centro Popular de Cultura. *Cadernos Brasileiros*, ano 5, n. 1, p. 78-82, jan./fev. 1963.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, G. Cinema Novo, face morta e crítica. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 set. 1962.

ROCHA, G. Miséria em paisagem de sol. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 9-13, jun. 1962.

SODRÉ, N. W. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção Cadernos do Povo Brasileiro).

SOUZA, M. G. de. *Do Arena ao CPC*: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). Curitiba, 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.