

Bruno Liberati

**Representações do Capitalismo no Cinema
Moderno Brasileiro:** Análise de filmes sob
influência da estrutura de sentimento que
animou o florescimento cultural dos anos
50/60

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Comunicação Social do Departamento
de Comunicação da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Miguel Serpa Pereira

Volume I

Rio de Janeiro,
Outubro de 2013

Bruno Liberati

**Representações do Capitalismo no Cinema
Moderno Brasileiro:** Análise de filmes sob
influência da estrutura de sentimento que
animou o florescimento cultural dos anos
50/60

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Comunicação Social do Departamento
de Comunicação da PUC-Rio.

Prof. Miguel Serpa Pereira

Orientador

Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Prof. José Carlos Monteiro

Departamento de Comunicação da UFF

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Prof.^a Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do CCS

Rio de Janeiro, 01 de outubro de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Bruno Liberati

Graduou-se em 1973, em Ciências Políticas e Sociais na Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Exerceu, durante cinco anos da década de 1970, os cargos de assessor comunitário e técnico em comunicação social numa fundação que operava em bairros periféricos e favelas. Na mesma época passou a desenhar na chamada “imprensa alternativa”. Publicou seus trabalhos também na Revista *Visão* e *Jornal da Tarde*. Em 1977 ingressou no *Jornal do Brasil* como jornalista ilustrador. Durante 33 anos exerceu cargos de subeditor de arte, ilustrador e chargista. Paralelamente escreveu diversas resenhas de livros, críticas de filmes e crônicas publicadas nos diversos cadernos do *JB*. Neste período, teve também ilustrações reproduzidas na revista *Veja*, no jornal *Le Monde* e charges em *O Estado de São Paulo*. Suas ilustrações foram expostas nas páginas de revistas especializadas em artes gráficas *Graphis* e *Print*. Elaborou projeto gráfico e ilustrações para capas de livros e CDs da Editora Lumiar. Também criou capas de livros para as editoras Ática, Record, Objetiva, Revan e José Olympio.” Em 1995, publicou o livro *Era uma vez um Brasil – história espremida de Cabral a FHC*. Durante o curso de mestrado produziu o texto “*Tropa de elite*, uma leitura errante – as artimanhas da ficção”, publicado na revista digital *Entre.Meios* (v.8, n.8).

Ficha Catalográfica

Liberati, Bruno

Representações do capitalismo no cinema moderno brasileiro: análise de filmes sob influência da estrutura de sentimento que animou o florescimento cultural dos anos 50/60 / Bruno Liberati ; orientador: Miguel Serpa Pereira. – 2013.

2 v. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2013.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Capitalismo. 3. Estrutura de sentimento. 4. Cinema moderno. 5. Representação. I. Pereira, Miguel Serpa. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para minha mãe, Mathilde Liberati,
e meu pai, Fausto Liberati (*in memoriam*).

Agradecimentos

Sem a generosidade, a compreensão, a liberdade e as indicações preciosas oferecidas pelo meu orientador, Prof. Dr. Miguel Serpa Pereira, creio que ainda estaria perdido no meio desse trabalho que me fez penetrar em territórios de grande complexidade, no qual se misturaram ideologia, história, estética, política, economia etc. A ele, confesso que não tenho palavras para expressar meu sentimento de gratidão, principalmente por sempre ter acreditado na minha capacidade de superar as adversidades que foram surgindo durante essa travessia.

Quero aqui também deixar registrado meu reconhecimento e agradecer especialmente a todos os professores doutores do Programa de Pós- Graduação da PUC-Rio, cujas aulas assisti com muito prazer. Cito os doutores do Departamento de Comunicação, como também os da área de Letras. Cada um desses mestres, no sentido amplo, contribuíram com conhecimentos indispensáveis para construir este trabalho. Devo afirmar que sou grato a eles também, pois, mais do que agregar seus saberes específicos, colaboraram de forma significativa para uma espécie de despertar, estimulando minha mente a enxergar para além das superfícies, incentivando a manter acesa a chama da curiosidade e a capacidade de pensar, e refletir de forma crítica sobre o mundo e os textos: ferramenta fundamental que se enraizou à minha vida, e me permitirá seguir adiante, espero, compartilhando essas preciosas aquisições.

Ao professor Alexandre Carauta e à professora Sandra Medeiros, pela disposição de ler e sugerir novos caminhos para a construção do meu texto.

À Marise Lira, que gentilmente sempre trouxe sua luz para iluminar os meandros dos corredores acadêmicos.

À Vanda Vieira de Sousa, por estar ao meu lado em todas as horas difíceis desta caminhada, de forma paciente e amorosa – sou grato e mesmo assim ficarei em dívida... que espero resgatar em suaves prestações.

Aos meus colegas de mestrado, especialmente Renata Máximo, Maiara Líbano, Jorge Tadeu Borges Leal, Seiji Nomura, Roberto Oto Loureiro de Oliveira e Guilherme Lima. Eles sabem o quanto foram importantes, tanto nos momentos nebulosos de indecisão, quando partilharam seus achados, opiniões, sugestões contribuindo para resolver questões complicadas que foram surgindo no decorrer dos estudos, como também pelo companheirismo que demonstraram, sem falar na simpatia e vontade de lutar para fazer do conhecimento uma ponte para chegar a um mundo melhor. A eles só posso dizer muito obrigado, e vamos em frente!

Quero agradecer aqui, finalmente, também à minha revisora, Sonia Cardoso, que me auxiliou de forma decisiva a tornar legíveis os períodos complicados que elaborei.

E também agradecer de coração aos meus filhos, Julia, Pedro e meu enteado Daniel. Os três me deram suporte afetivo e material, importantíssimo para levar a termo esta jornada intelectual. Agradeço pelo carinho com que sempre me acolhem.

Resumo

Liberati, Bruno; Pereira, Miguel Serpa. **Representações do Capitalismo no Cinema Moderno Brasileiro: Análise de filmes sob influência da estrutura de sentimento que animou o florescimento cultural dos anos 50/60.** Rio de Janeiro, 2013. 429 p. 2 v. Dissertação de Mestrado. Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo desta pesquisa é identificar e analisar as representações do capitalismo observadas em obras da fase moderna do cinema brasileiro. Inaugurada na década de 1950, tal etapa desdobra-se no Cinema Novo, cuja trajetória estende-se até o fim dos anos 1970. Compreende-se que os filmes analisados estão sob influência de um tipo de estrutura de sentimento romântico - de afirmação de uma brasilidade revolucionária - que vicejou e se reconfigurou naquele período considerado "utópico". O estudo identifica uma transformação nessa estrutura do sentir, a partir do golpe de 1964 e, sobretudo, dos desdobramentos do AI-5. Percebe-se, contudo, que certos conteúdos mobilizadores desse sentir permanecem como elementos residuais, influenciando na ideologia, nos procedimentos estéticos e na prática cinematográfica de artistas e intelectuais que resistiram à chamada "modernização-autoritária-conservadora" da sociedade brasileira. Tal consideração permite a análise de filmes que fogem à cronologia associada ao esgotamento do movimento do Cinema Novo, incluindo obras que avançam pela década de 1980.

Palavras-chave

Capitalismo; estrutura de sentimento; cinema moderno; representação.

Abstract

Liberati, Bruno; Pereira, Miguel Serpa. (Advisor) **Capitalism representations in Brazilian Modern Cinema: Analysis of the movies under the influence of a structure of feeling that stimulated the flourishing of a cultural scene during the 50's and 60's.** Rio de Janeiro, 2013. 429 p. 2 v. MSc. Dissertation. Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The goal was to identify and analyze the representations of capitalism observed in Brazilian's modern Cinema. Beginning in the 50's, with an introduction of a neorealistic approach, this phase in the country's movie scene became what's known as Cinema Novo, that happened during the 60's. It's understood that the movies being analyzed were under a romantic structure of feeling – an affirmation of revolutionary “Brazility” – that bloom and changed that period, considered utopic. Under that investigation eleven movies produced between 1950 and 1969 were analyzed.

Keywords

Capitalism; stucture of feeling; modern cinema; representation.

Sumário

1. Introdução	9
2. Conceito de capitalismo	19
2.1. Realização do capitalismo no Brasil	38
3. Contexto em que emerge o cinema moderno brasileiro	82
3.1. Trajetória do Cinema Novo: resumo suas fases principais até 1968	157
4. Análise e Interpretação dos filmes selecionados	181
4.1. Critérios de seleção	181
4.2. Blocos temáticos para leitura e análise	182
5. Conclusão	407
6. Referências bibliográficas	423

1. Introdução

Objetiva-se realizar uma investigação que permita capturar as representações do capitalismo no interior de obras significativas de uma etapa específica do cinema brasileiro, classificada como moderna e situada entre os anos 1950 e 60.¹ Importa ressaltar, para melhor definir o caráter do objeto desta pesquisa, que na fase aqui considerada gerou-se uma nova maneira de fazer cinema. Esta (nova maneira), ao mesmo tempo que rompeu com uma estética imitativa de modelos largamente dominantes, influenciados por filmes norte-americanos (um cinema que produzia filmes de forma industrial e no que se costumava rotular de ‘padrão hollywoodiano’), articulou-se a um gesto de aproximação crítica da realidade do país, atravessada por grandes contradições sociais, com o intuito de intervir na sociedade para transformá-la.

Antes de prosseguir com este preâmbulo, é importante explicitar os motivos que estimularam a presente pesquisa. É preciso confessar, antes de mais nada, que entre os fatores que a desencadearam há um elemento extracientífico de certa forma, ou seja, um sentimento, mais propriamente uma paixão, suscitada pelas corajosas obras cinematográficas que se construíram nesse rico e conturbado período da História brasileira. Espera-se que tal simpatia não prejudique a análise crítica que se pretende fazer.

Deve-se destacar, também, como causa subjacente a essa investigação, uma preocupação com a deficiente preservação da memória do acervo dessa relevante produção cultural, problema este verificado no próprio ato da coleta de material, quando se constatou a exígua disponibilidade no mercado² de filmes produzidos no período em estudo. Acrescente-se também como elemento motivador a indig-

¹ De acordo com Francis Vanove e Anne Goliot-Lété, citando Gilles Deleuze (*L'image-temps*), “a modernidade cinematográfica encontra suas origens na Europa do pós-guerra com o neorrealismo italiano” (Vanove & Goliot-Lété, 1994, p. 44).

² Deve-se aqui registrar a dificuldade de encontrar filmes do período histórico do moderno cinema brasileiro nas locadoras especializadas – sobretudo filmes canônicos do movimento neorrealista e do Cinema Novo (tanto na forma de DVD ou VHS). Como exceção observa-se a bem cuidada organização das obras de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, este último em fase de reconstrução de seu acervo. Ressalte-se que parte considerável desta pesquisa baseou-se no trabalho anônimo de amadores que registraram essas obras na internet, utilizando-se do portal do YouTube, ou cópias fornecidas pelos próprios realizadores. Mesmo assim, deve-se destacar que a memória do moderno cinema brasileiro está muito mal preservada.

nação provocada diante da constatação da curiosa permanência de certa desqualificação dos procedimentos estéticos e de figuras deste cinema, observada na mídia hegemônica, acrescida de críticas formuladas por cineastas emergentes.³

Ao mesmo tempo, é preciso destacar entre os fatores que suscitaram o interesse pelo tema em pauta uma questão teórico-acadêmica: o fato de a maioria das abordagens analíticas das obras cinematográficas desse período privilegiarem aspectos estéticos ou político-ideológicos, relegando a segundo plano, ou mesmo elipsando, questões especificamente econômicas entranhadas nas obras.

Além dos motivos declarados, é necessário esclarecer que a escolha da pesquisa sobre a representação do capitalismo nas obras da produção cinematográfica moderna tem como justificativa, também, o fato de que as questões relativas ao sistema econômico faziam parte da discussão ideológica que se travava nesse tempo de grande agitação política e social. Em outras palavras, imagina-se que era parte nuclear de um debate mais amplo que envolvia todos os âmbitos intelectuais da sociedade na época estudada, sobretudo setores de esquerda – dentre os quais se destacavam os cineastas engajados na feitura do cinema moderno brasileiro. Nesse momento, estes assumiram uma posição ativa, como intelectuais de intervenção – a maior parte destes cineastas era ligada à visão marxista, organicamente vinculada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) ou sob sua influência. Procuravam transformar a “realidade” usando o cinema com instrumento de politização, e visando, em última instância, à realização da revolução socialista.⁴

³ Vale recordar que existiram declarações injuriosas contra o Cinema Novo e Glauber Rocha, feitas em jornais por Marcelo Madureira, membro do grupo humorístico Casseta & Planeta, exibido há até pouco tempo pela TV Globo. O autor escrevia, sob o pseudônimo de Agamenon, um artigo dominical no jornal *O Globo*. Cita-se, ainda, o programa humorístico *Esta é a sua história*, escrito por João Ubaldo Ribeiro e Geraldo Carneiro, o qual, no episódio de número 33, intitulado “Cinema Novíssimo”, exibido em 23/11/2008, trouxe o personagem Nelson Roque, interpretado pelo ator Jackson Costa, caracterizado como uma evidente caricatura de Glauber Rocha, fixando no imaginário popular a imagem de um artista fora de órbita. É interessante que se recorde também a declaração do cineasta emergente Fernando Meirelles feita à revista *Bravo*, na qual compara o cineasta José Padilha a Glauber Rocha. De acordo com citação da professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em seu artigo “Uma questão de ponto de vista: a recepção de *Tropa de Elite* na imprensa”, Meirelles “afirma que José Padilha é o anti-Glauber e acrescenta: “O Glauber era um cara que opinava em cada diálogo, em cada plano. E *Tropa de elite* é o oposto. Essa estratégia tem muito mais impacto na sociedade que qualquer filme que Glauber fez” (Figueiredo, 2010, p. 152-153).

⁴ No livro *Historia de la literatura y el arte* (1969), de Arnold Hauser, há uma passagem em que fica clara a opção de usar o cinema como arma política natural pelo socialismo: “*El cine es una forma elástica, extremadamente maleable, inexhausta, que no ofrece resistencia interior a la expre-*

Antes de chegar ao detalhamento de como se fará essa pesquisa, convém deixar registrado que o despertar mesmo de um interesse particular de investigar, tomando essa perspectiva econômica – de certo modo desprezada –, partiu da leitura de um texto de Jean-Claude Bernardet, no qual ele sugere a necessidade de um estudo que leve em conta a questão da evolução do capitalismo como uma das expressões contidas na história do cinema brasileiro.⁵

Para encaminhar tal pesquisa, tomou-se um caminho que implicou, primeiro, maior aproximação do objeto dessa investigação para amearhar conhecimentos (utilizando instrumental histórico e sociológico, e da própria economia política) sobre o sistema econômico em estudo, e ao mesmo tempo buscar agregar, para um recorte mais preciso, elementos que o situassem historicamente.

Dessa forma, estabeleceu-se a seguinte metodologia:

1) Consultar, em várias obras de historiadores, uma definição genérica e abrangente do que se entende por capitalismo – pesquisa esta que se encontra no primeiro capítulo, quando se faz uma exposição teórica do principal conceito integrante da pesquisa.

2) Especificar a realização histórica do sistema capitalista no território brasileiro, detalhando em especial seu estágio de desenvolvimento (sua fase monopolista multinacional) no período em que se produziram os filmes estudados. Para traçar essa trajetória, levou-se em conta basicamente a interpretação sociológica de Florestan Fernandes e sua concepção de “capitalismo dependente”, considerada mais adequada para caracterizar o capitalismo na sua feição periférica brasileira.

sión de las nuevas ideas. Es un medio de comunicación sin artificios, popular, que hace una llamada directa a las amplias masas, un instrumento ideal de propaganda, cuyo valor fue inmediatamente reconocido por Lenin” (p. 308). Essa questão de submeter a arte aos desígnios da política, no que se refere ao Brasil, no entanto, provocou fissuras entre cineastas ligados aos Centros Populares de Cultura (CPCs), que defendiam uma arte engajada, opondo-se às preferências estéticas do cinema de autor, e os que defendiam uma arte liberta do dogmatismo. É interessante que se assinale que tal opção de politizar a arte e realizar um cinema autoral no Brasil, no entanto, não se deu de forma isenta de contradições e polêmicas.

⁵ Trata-se do artigo “A cidade e o campo – notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro” (Bernardet, 1980), em que o autor afirma ser seu escrito uma reflexão, ou uma série de comentários iniciais que pretendiam “sugerir possibilidades de um estudo sobre a tensão – e a evolução dessa tensão – entre cidade e campo como uma das expressões, no cinema brasileiro, da evolução do capitalismo” (p. 150). E mais: “Apontam também para as possibilidades de trabalhar sobre a história ideológica do *cinema brasileiro*” (ibidem).

3) Estabelecidos os parâmetros econômicos que informaram o período em estudo, tornou-se imprescindível fazer um recorte que permitisse a compreensão do contexto, em especial da atmosfera ideológica, política e cultural na qual se inseriu a emergência do cinema moderno brasileiro. Ao mesmo tempo, acreditou-se ser necessário, nessa contextualização, destacar o vínculo existente entre o florescimento cultural essencialmente questionador que marcou a época, e um tipo específico de estrutura do sentir que motivou toda a geração de jovens cineastas comprometidos com a prática de uma arte militante específica do momento. Estrutura de sentimento, que Marcelo Ridenti, utilizando-se de ferramentas conceituais e estudos de Raymond Williams, Michael Löwy e Robert Sayre, definiu como sendo do tipo “romântico-revolucionária” (Ridenti, 2000, p. 27-29).

4) A partir dessa ampla definição do território em que se inscreveram as novas formas do fazer cinematográfico no Brasil, procurou-se traçar de forma resumida uma espécie de mapa que localizasse as etapas da trajetória dos movimentos que as constituíram. Fala-se, aí, do ciclo neorrealista, que inaugurou o cinema moderno no país e abriu perspectivas para a realização histórica do Cinema Novo. Estabelecida essa sequência, localizadas as obras fundamentais do período em estudo (anos 1950/60), tornou-se possível selecionar o material para a pesquisa, ou seja, os filmes de cada fase desses movimentos.

5) Por fim, chegou-se à investigação propriamente dita, efetuada por meio da “leitura” pormenorizada de um total de 11 exemplares escolhidos entre as obras que se julgou mais significativas de cada etapa da “evolução” dessa trajetória cinematográfica moderna. Esta parte foi desenvolvida no quarto capítulo.

Essa “leitura” (análise e interpretação) teve apoio em uma obra que se mostrou um guia fundamental: *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété. Das reflexões ali contidas extraíram-se algumas indicações de procedimentos metodológicos para enfrentar as dificuldades de abordar o “objeto fílmico”, que tem como propriedade, a princípio, não se apresentar como um texto para se ler de imediato.

A partir desses autores, observou-se:

1) a possibilidade de se “entrar” numa obra cinematográfica por meio da interpretação;

2) que tal procedimento deve considerar que um filme constitui-se fundamentalmente de uma narração múltipla e complexa, que exhibe uma pluralidade de códigos a serem decifrados e solicita, ao mesmo tempo, a mobilização de boa parte do aparelho perceptivo (sentidos da visão e da audição e toda a bagagem cognitiva ativados para a compreensão do visto). Essa narração oferece: a) elementos visuais constituídos pelos objetos filmados, imagens, cores, movimentos, luzes, sombras, legendas escritas, elementos fora de cena etc.; b) material próprio do universo material fílmico, evidenciado na montagem das imagens, tomadas de câmera, ângulos, recortes; e c) elementos sonoros compostos de variadas formas e vozes, discursos, diálogos, trilha musical, ruídos, tonalidade de voz, tema incidental etc. Tal complexidade, de acordo com os autores citados, implica o fato de as obras cinematográficas se oferecerem à leitura de forma diferente de uma peça literária (Vanoye & Goliot-Lété, 1994, p. 10-11).

3) a exigência de garantir uma anotação mais rigorosa e a necessidade de se manter distância crítica. Para tanto, seguiu-se a sugestão de estabelecer alguns dispositivos de observação, um aparato racional de conhecimento (fixados e organizados em função dos eixos da análise determinados a priori), para não sucumbir diante do ilusionismo e envolvimento promovidos pelo “dilúvio das imagens” – que em sua maioria nas obras cinematográficas ocultam seu caráter de artifício.

4) esses autores também forneceram a garantia heurística de que é possível efetuar uma descrição e análise das obras cinematográficas por meio de um ‘processo de compreensão’, ou seja, “de (re)constituição do filme como se fosse um ‘outro objeto’” – recriado no ato de análise. Para tanto, indicaram como parte do aparato metodológico a utilização de: a) um processo de decomposição (desconstrução) da obra “em seus elementos constitutivos: “despedaçando, descosturando, desunindo, extraindo, separando, destacando, e “denominando materiais que não se percebem isoladamente a ‘olho nu’, pois se é tomado pela totalidade” (idem). Nessa primeira operação, afirmam, o analista pode também adquirir certa distân-

cia em relação ao objeto fílmico; b) numa segunda fase, sugerem “estabelecer elos entre esses elementos isolados” e dar-se ao trabalho de compreender a maneira pela qual eles se associaram e se tornaram “cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (idem). Em síntese, propõem um trabalho de reconstrução (tendo como baliza o eixo da análise).

Esses autores salientam, em seguida, que a desconstrução sugerida acima pode ser classificada como a etapa da descrição; a atividade de reconstrução corresponderia, assim, à fase de interpretação. Deixam claro, no entanto, que essas operações não funcionam de maneira isolada na atividade analítica – tendem a se mesclar e se alternar na prática (Vanoye & Goliot-Lété, 1994, p. 12-14).

5) outro aspecto importante que se extraiu desses autores foi a compreensão de que essa “leitura analítica” de desmonte e reconstrução é, de certa forma, uma “criação” “totalmente assumida pelo analista como uma espécie de ficção”. Afirmam também que no ato da interpretação, o sujeito acrescenta ao filme elementos de sua bagagem cultural. No entanto, alertam que há um limite para essa participação “criativa”, e sugerem que, para checar o resultado da investigação, deve-se sempre voltar ao “original”, de forma a evitar ter construído um sentido discrepante ao final de seu trabalho analítico. Nesse aspecto, evoca-se Umberto Eco para quem no trabalho de interpretação (para encontrar a produção de sentido), contra a suposta predominância das intenções do “autor” da obra ou do “analista”, deve-se sempre recorrer ao “sentido literal”, isto é, ao que “é efetivamente exprimido no texto”.

6) Esses autores afirmam também que *trabalha-se* o filme no ato da análise (o grifo é dos autores), “no sentido em que” nesse procedimento faz “mover-se”, “ou faz se mexerem suas significações” e “seu impacto”. Do mesmo modo, a análise, segundo eles, também “trabalha o analista”, “questionando suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou suas opções para consolidá-las ou invalidá-las” (Vanoye & Goliot-Lété, 1992, p. 12-14).

Considera-se que esses autores também trouxeram conhecimentos úteis sobre as ferramentas da narratologia, que permitiram ao pesquisador identificar vários elementos constitutivos do território complexo da narrativa, ao compreender

conceitos como: focos de enunciação, focalização mental, focalização visual, focalização auditiva, voz interior, instâncias narradoras. Da mesma forma, permitiram discernir uma tipologia de narradores, dentre os quais os extradiegéticos (voz em *off*), os paradiégéticos, os narradores fundamentais (ou centrais), os intradiégéticos e os justadiégéticos.

Contribuiu ainda com a asserção mais importante para a investigação em pauta uma definição derivada de Marc Ferro (1976, apud Vanoye & Goliot-Lété), que trata, justamente, da possibilidade de trabalhar-se o filme dentro de um eixo sócio-histórico. Antes, porém, de entrar nesse terreno, procuraram estabelecer o lugar da obra cinematográfica, que, segundo eles, apesar de usufruir de certa autonomia como arte, não pode ser isolada de outros setores da sociedade que a produzem (economia, política, ideologia). O filme é entendido assim como um produto que oferece “um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (Vanoye & Goliot-Lété, 1994, p. 54-55):

Em um filme qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, denunciar, militar) a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme oferece escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real. (Vanoye & Goliot-Lété, 1994, p. 56)

A afirmação – da existência de um elo entre a obra construída de forma ficcional e o mundo real possui um valor heurístico determinante para a realização da pesquisa em pauta. A postulação deste elo garantiu ao pesquisador (o que só se intuía, sem obter uma fonte que o confirmasse) a certeza de que, no ato de desmontagem e reconstrução dos filmes que se pretende investigar (por meio da interpretação), seria possível esquadrihar nas narrativas dessas obras as camadas de significação que carregam. Isto traria à tona elementos da representação que, na sua tessitura, articulam-se ao processo de formação do sistema econômico englobante – ou seja, a realização capitalista em processo no país. Em síntese, poder-se-ia capturar as representações do capitalismo nas entranhas das obras analisadas.⁶

⁶ Tal hipótese também pode ser confirmada no trabalho de Douglas Kellner (pesquisador ligado à escola dos Estudos Culturais na linha de Raymond Williams), *A cultura da mídia*, na qual esse autor faz instigantes análises, capturando o contexto econômico, político e ideológico de filmes da indústria cultural dos anos 1980, como *Rambo*, *Top Gun* etc. Kellner, que é um dos inspiradores

Julga-se, em vista das considerações metodológicas já expostas, que tal operação não é automática. A presente investigação, ao que parece, constitui-se numa delicada e complexa penetração num imaginário a ser decifrado, num tatear dentro de construções ficcionais, as quais se constituem a partir de pontos de vista atravessados por ideologias entrelaçadas à apreensão estética. Portanto, exige-se, a todo momento, discernir o que pertence ao universo ideológico, os modos de contaminação da narrativa, em quais pontos se exalta a denúncia panfletária e os lugares em que se realiza o trabalho da crítica apoiada numa expressão propriamente artística.

Dessa forma, acredita-se que no interior de cada obra a ser analisada pode estar situada de forma evidente, oculta ou nas sombras, toda uma complexa rede de nexos representativos da sociedade real (suas contradições, seus *pré-juízos*, conceitos e preconceitos), que devem ser captados também nas hierarquias construídas no universo ficcional de cada exemplar. Ou seja, nexos revelados: a) nas posições que os personagens ocupam e nas relações que travam entre si (de subordinação, dominação, sujeição, contradição); b) nas instituições em que estão inseridos (favela, fábrica, partidos, organizações camponesas etc.); c) nos discursos que revelam valores, ideias e percepções envolvidas no jogo narrativo, que têm algum tipo de correspondência com a vida social daquele momento.

Em síntese, importa aqui enfrentar de fato o desafio de apurar como o objeto fílmico está impregnado pelo “modo de vida capitalista” ou “cultura capitalista”, revelando não apenas o funcionamento desse sistema (as relações aí implicadas, sua lógica, seus mecanismos de acumulação e reprodução, suas formas de exploração, sua penetração no íntimo dos personagens), mas também o conjunto de valores que o anima, tais como o lucro, a poupança, o consumismo, o hedonismo, as avaliações em relação ao mundo do trabalho – enfim, os tipos de qualificações e desqualificações sociais que opera.

Assim, interessa particularmente nessa investigação analisar de que forma

desta dissertação, apesar de ter estudado filmes e manifestações contemporâneas distantes de nosso objeto, foi claro num trecho desta obra quando disse que a teoria social dialética “estabelece nexos entre partes isoladas da sociedade, mostrando, por exemplo, de que modo a economia se insere nos processos da cultura da mídia e estrutura o tipo de texto que é produzido nas indústrias culturais” (Kellner, 2001, p. 38).

aqueles cineastas engajados cumpriram seu objetivo de trazer uma imagem explicativa do Brasil em processo de mudança – se é que a trouxeram. Ainda, avaliar de que maneira estabeleceram suas obras como *lugar teórico*, capaz de possibilitar uma reflexão sobre as contradições da sociedade brasileira, dentro daquela específica fase de expansão do sistema capitalista que a atingiu nos anos 1950/60.

Por fim, pode-se dizer que o *corpus* desta pesquisa será alcançado e constituído por meio da verificação de como esse determinado grupo de cineastas, na qualidade de intelectuais de intervenção, trabalharam no interior da estrutura de suas obras as questões que envolveram a representação da realização típica do capitalismo brasileiro. No caso da possível evidência de sua ausência, ou diante de formas de ocultação nas narrativas construídas, pretende-se então investigar quais foram as formas de exploração econômica que se colocaram no seu lugar.

Tal investigação terá de endereçar, necessariamente, uma série de questões a essas obras. São elas:

- 1) Quais territórios são postos em cena: urbanos ou rurais?
- 2) Na representação, o capitalismo aparece de forma implícita ou explícita?
- 3) Quais tipos de capitalismo são citados ou surgem em cena?
- 4) Há referências ao capitalismo nacional ou internacional?
- 5) Revela-se a fase capitalista monopolista multinacional?
- 6) Que tipo de instalação capitalista aparece na narrativa: fábrica, estabelecimento comercial, escritório da empresa, mansão?
- 7) Como aparecem as classes sociais em cena? Verifica-se a presença do elemento burguês, do proletário, da classe média?
- 8) Sugere-se a existência de luta de classes?
- 9) Que tipo de contradição social aparece no filme?
- 10) Qual é a característica que predomina na representação das classes subalternas? O proletariado surge em cena como pertencente ao mundo rural ou urbano?
- 11) Qual habitat proletário aparece em cena: apartamento, casa suburbana, periferia ou favela?
- 12) O elemento representante do campesinato aparece no filme?
- 13) O elemento representante da oligarquia rural – o latifundiário – aparece

no filme?

14) Quais tipos de visões podem ser encontradas nas narrativas que digam respeito ao modo de vida, sistema ou configuração, que, por ora, denominaremos “cultura capitalista”?

15) Existe na narrativa algum tipo de condenação que incida sobre essa “cultura capitalista”? Há, na narrativa, uma visão que enfoque esse modo de vida econômica como degradante? Sugere-se ou não certa demonização?

16) Que tipos de vilania são revelados?

17) Que tipos de trabalho são apresentados em cena?

18) Há apenas “denuncismo” em relação ao sistema capitalista, ou existe alguma interpretação que o vê como etapa positiva, mas frágil, problemática (atrasada em relação a outras nações ditas do primeiro mundo), considerando-o, porém, um estágio necessário para se chegar à revolução que conduziria a outro tipo de sociedade idealizada?

Há outras questões pertinentes ao tema, não delineadas aqui, mas que, todavia, surgirão no decorrer da leitura e análise dos filmes selecionados.

A propósito, tomou-se como exemplares para submeter a esse processo investigativo os seguintes filmes: *Rio 40 graus*, *Rio Zona Norte*, *O grande momento*, *Cinco vezes favela*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas*, *Os fuzis*, *O desafio*, *São Paulo S.A.*, *Terra em transe* e, por fim, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Para finalizar, pretende-se com esta investigação ativar a recuperação da memória destas obras, de grande potencial crítico, que correm o risco de perder o sentido devido à tendência predominante no processo cultural do país, denunciada por Roberto Schwarz. O autor afirmou, em um texto canônico, que “a cada geração, a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero” (Schwarz, 2001, p. 110).

2. Conceito de capitalismo

Convém definir o que se entende pelo termo “capitalismo”, de forma a tornar claro seu uso no corpo desta pesquisa. A partir de autores como Maurice Dobb, Eric Hobsbawn e Raymond Williams, Claude Jessua e Ernest Mandel, Fredric Jameson, pretende-se chegar a um território consistente em relação a essa definição. Evitou-se fazer um histórico exaustivo da evolução desse sistema, apenas tratou-se de registrar seus traços característicos, sua dinâmica e determinações, para, num capítulo posterior, situar sua realização no Brasil, verificando como vai influir nos debates que informarão o período em que se localiza o objeto da pesquisa, ou seja, o imediato pós-guerra – em especial as décadas de 1950 e 1960.

De acordo com Jessua, o capitalismo não é uma noção construída intelectualmente, “não corresponde a um sistema teórico”. Trata-se de uma noção forjada no século XIX por socialistas franceses, como Proudhon, Pierre Leroux e Blanqui, para designar um sistema de fato dominante na época em que viveram, o qual queriam revolucionar e substituir por outro: o socialismo. Jessua observa que Marx e Engels jamais empregaram precisamente esse termo; em seus textos, referem-se à existência de um “modo de produção capitalista”, ou, usando a expressão que se tornou clássica, “economia burguesa” (Jessua, 2009, p. 7).

Segundo Hobsbawn (1996), foi apenas na década de 1860 que esse termo entrou no vocabulário econômico e político no mundo, mas sua origem “talvez preceda 1848.” Assinala, em seguida, que o grande tema da História nas décadas que “se sucederam a 1848” foi o *triunfo global* do capitalismo”, porém a sociedade orientada por princípios capitalistas burgueses “já havia completado seu aparecimento histórico tanto na frente econômica como na frente político-ideológica sessenta anos antes de 1848”. Hobsbawn, na sua breve definição do capitalismo, esclarece mais aspectos relevantes e gerais sobre o funcionamento desse sistema, ao acrescentar que sua exitosa expansão foi:

o triunfo de uma sociedade que acreditou que o crescimento econômico repousava na competição da livre iniciativa privada, no sucesso de comprar tudo no mercado mais barato (inclusive trabalho) e vender no mais caro. Uma economia assim baseada e, portanto, repousando, nas sólidas fundações de uma burguesia composta daqueles cuja energia, mérito e inteligência os elevou a tal posição, deveria – assim se acreditava – não somente criar um mundo de plena distribuição material mas também de crescente esclarecimento, razão e oportunidade humana, de avanço das ciências e das artes, em suma um mundo de contínuo progresso material e moral. Os poucos obstáculos ainda remanescentes no caminho do livre desenvolvimento da economia privada seriam levados de roldão. As instituições do mundo, ou, mais precisamente, daquelas partes do mundo ainda não excluídas pela tirania das tradições e superstições, ou pelo infortúnio de não possuírem pele branca (...) gradualmente se aproximariam do modelo internacional de um ‘Estado-nação’ definido territorialmente, com uma Constituição garantindo a propriedade e os direitos civis, assembleias representativas e governos eleitos responsáveis por elas e, quando possível, uma participação do povo comum na política dentro de limites tais que garantissem a ordem social burguesa e evitassem o risco dela ser derrubada.” (Hobsbawn, 1996, p. 19)

Portanto, trata-se de um sistema econômico que, na sua realização concreta, em seus inícios, era valorizado por implicar um avanço inexorável sobre as forças da tradição e trazer embutido um aprimoramento moral (seu discurso ideológico). Representava-se nesse momento, pois, como resultado da ação constitutiva de uma burguesia revolucionária, que impunha toda uma ética e aparatos ideológico e jurídico-político, estruturando a sociedade a seu modo. Como se pode observar nessa definição de Hobsbawn, era um sistema que se apresentava como padrão dominante, no qual o povo comum – em outras palavras, o proletariado – não estava fora da “contabilidade”, mas restrito a se comportar de acordo com as formas impostas nessa estrutura que se armava (Idem, p. 19). Na prática, o capitalismo revelaria contradições que serão vistas adiante.

Raymond Williams, por sua vez, no verbete de seu livro *Palabras clave* (2003), concorda com a cronologia supracitada e complementa o quadro traçado agregando mais elementos para a especificação desse termo. Indica o autor que a palavra *capitalismo*, usada para designar um “sistema econômico particular”, surgiu nos idiomas inglês, francês e alemão quase simultaneamente no início do século XIX. E informa que o termo sofreu transformações e foi utilizado “cada vez mais para indicar um sistema econômico específico e histórico, e não qualquer sistema econômico como tal”.

Para Williams, “capital” e “capitalista”, termos técnicos utilizados na descrição de qualquer sistema econômico, começam a abarcar funções específicas em

uma etapa determinada do desenvolvimento histórico, no início do século XIX. Assim, tais termos passam a tomar forma diferente quando este sistema econômico – o capitalismo – transformou-se num sistema dominante.

A seguir, postula que, em certo sentido, chegou-se a usar o termo “capitalista” para designar uma espécie de intermediário inútil, “no entanto controlador entre os produtores, como elemento empregador de mão de obra, ou por último como proprietário dos meios de produção”. Williams destaca que a designação do capitalista como proprietário dos meios de produção implicou uma distinção entre capital, como categoria econômica formal, e capitalismo, como forma particular de propriedade centralizada dos meios de produção articulado a um sistema de trabalho assalariado. Dessa forma, o autor fecha o sentido do termo.

Para Williams, deve-se entender esse conceito como uma categoria historicamente construída para capturar um tipo de sistema econômico que existia operando na realidade. O capitalismo é o produto de uma sociedade burguesa em desenvolvimento, de caráter móvel, de construção contínua e de transformação. Após identificar “tipos primitivos de produção capitalista”, Williams indica que o sistema capitalista como tal – o capitalismo como sistema –, era o que se iniciou no século XVI. Este sistema só alcançou a etapa de capitalismo industrial entre o final do século XVIII e princípios do século XIX. Informa que houve grandes polêmicas a respeito dos pormenores dessa descrição e mesmo sobre os méritos e o funcionamento próprio desse sistema. No entanto, desde o princípio do século XX, o capitalismo foi reconhecido como um sistema econômico diferenciado, que pode se opor a outros sistemas (Williams, 2003, p. 49-50).

É importante que se observe que Williams, concordando com Jessua, e complementando o quadro esboçado por Hobsbawn, não vê o capitalismo com uma construção teórica distanciada da realidade, uma invenção que brotou do pensamento, mas sim como algo concreto – um processo de constituição prática de um sistema histórico de relações econômicas em processo. Um sistema que se constituiu a partir de lutas concretas e de práticas que se construíram na vida cotidiana do Ocidente e que se expandiu, transtornando todos os lugares do mundo. A sua permanência se dá em contínuo processo de transformação.

O que importa realçar aqui é que esse sistema se apresentou desde sua gestação como um enigma a ser decifrado. Demandou amplos esquemas explicativos de seu funcionamento, suas práticas, suas fases de desenvolvimento, sua lógica, suas metamorfoses, que configuraram a complexidade do mundo contemporâneo.

A visão de Maurice Dobb segue a mesma linha de raciocínio dos autores já citados. Logo de saída, ele identifica uma grande indefinição na terminologia corrente no uso do termo *capitalismo*, tanto na linguagem comum quanto na abordagem historiográfica, nas quais observa a exibição de formas variadas na sua aplicação. Ao explorar o tema, Dobb chega a apontar uma escola histórico-econômica que não concorda em “conferir significado exato” ao termo de forma a permitir a definição como um específico sistema econômico. Para Dobb, a visão economicista, puramente técnica, falha ao reduzir a natureza do Capital a uma conceitualização abstrata, sem conexão com fatores de ordem histórica – segundo ele, a única que garantiria uma compreensão segura do termo *capitalismo*. Em sua pesquisa, diz encontrar uma interpretação teórica que situa o capitalismo como um sistema “que não diz respeito ao modo de posse dos instrumentos de produção” (teoria à qual vai retornar), associa (identifica) esse sistema com o do surgimento da empresa individual, que não encontra obstáculos para sua realização e expansão. Tal sistema, seria constituído através de relações econômicas que estabelecidas por contrato, no qual homens (agentes) exerceriam sua liberdade na busca de sua subsistência – não existindo nenhum tipo de coerção legal para impedir seu movimento em relação a esta atividade econômica. A identidade fundamental desse sistema estaria ligada a um tipo de funcionamento, no qual se garantiriam os fluxos das riquezas e trocas num regime de concorrência ideal – entre agentes (iguais) econômicos, numa espécie de individualismo puro.

Dobb critica essa suposição de que ha um tempo histórico puro, no qual predomina essa espécie de individualismo, mas ressalta que apesar de ser considerado um pensamento “do passado”, ainda possui suas marcas nos debates do presente, e que tal concepção considera fora desse esquema qualquer tipo de restrições de alguma instância (ou instituição) política fixa ou transitória que se identifique como “Estado”, ou outra estrutura de poder quer seja local, ou mais ampla

que atue sobre a “livre empresa” (de ordem familiar ou de monopólios de qualquer tipo de organização corporativa).

De forma resumida, Dobb observa três visões sobre a definição do termo *capitalismo* que, segundo ele, possuem significados separados embora sobrepostos. Cada significado se inscreve numa perspectiva distinta da natureza do desenvolvimento histórico”, com temporalidades diferentes na cronologia e cada qual resultando “num relato causal diferente quanto à origem do capitalismo e o crescimento do mundo moderno”:

A primeira visão seria a mais popular, aquela que se origina nas especulações de Werner Sombart (apud Dobb, 1976, p.15), que vê a essência do capitalismo “não na anatomia econômica, nem na fisiologia, mas na totalidade dos aspectos representados no *Geist*” – ou seja, traduzidos num Espírito que inspira a vida de toda uma época. Assim, Sombart realça importância de um Espírito que anima a produção da “configuração de determinada sociedade”. Essa essência seria “uma síntese de espírito de empresa, empreendimento ou aventura econômica com o “espírito burguês”, isto é, que conta como elementos fundamentais a presença do cálculo e da racionalidade do chamado “espírito burguês”.

De acordo com a visão sombartiana, “em épocas diferentes reinaram atitudes econômicas diferentes” e é esse “espírito” que cria a forma adequada para si próprio – ou seja, originando uma organização econômica específica. A origem do capitalismo estaria então nos estados de espírito, ou melhor, num “estado de espírito propriamente capitalista” presente em forma embrionária em épocas históricas anteriores – “antes de qualquer empreendimento capitalista poder tornar-se realidade” (Sombart, apud Dobb, 1976, p.16). Portanto, encontra a gênese do sistema numa disposição anterior ao comportamento propriamente capitalista.

Dobb objeta que tal concepção projeta na história a existência de um homem pré-capitalista, visto como o “homem natural” que travava relações com o mundo apenas no sentido de satisfação de suas necessidades naturais. O homem capitalista, segundo a formulação sombartiana, surgiria no momento de ruptura quando se desenraizasse dessa “tradição rudimentar”, dessa situação primitiva do “homem natural que não avança em busca de mais nada após o consumo mínimo

para sua subsistência”. Ao alterar, ou melhor, ao transvalorar – (Sombart tinha uma considerável influência de Nietzsche) todos os valores da vida – objetivando a acumulação de capital que é vista nessa teoria como motivo dominante da atividade de intercâmbio em geral, ou atividade econômica –, ele daria forma a um sistema próprio para este fim. Tal transformação, segundo Dobb, mobiliza nesse homem capitalista novas capacidades humanas: uma racionalidade sóbria e um método de cálculo quantitativo preciso que passa a imperar para manter a continuidade de seu empreendimento econômico lucrativo.

Na análise de Dobb, as noções de Sombart e Weber apresentam semelhanças na apreciação do capitalismo, apesar de manterem pequenas diferenças. Porém, ele não é muito claro quanto à natureza delas, limitando-se a extrair de Talcott Parsons (apud Dobb, 1976, p. 16) um leve contraste: quando esse sociólogo afirma que enquanto Weber vê o capitalismo como uma categoria puramente econômica, Sombart não compartilha dessa visão (acredita-se articulando o capitalismo como elemento componente de um conjunto maior de valores “transvalorados”, nesse sentido obliterando sua especificidade).

Dobb limita-se, ainda, a resumir a interpretação weberiana do capitalismo a um esquema que julga simples, definindo-o como:

grupo humano seja executada pelo método de empresa, e um estabelecimento capitalista racional como sendo “o mesmo que a contabilidade de capital”; além disso usava o Espírito do capitalismo para descrever aquela atitude que busca o lucro racional e sistematicamente. (Dobb, 1976, p. 16)

Porém, um artigo de Glauce Villas Bôas (2001) vem, por sorte, auxiliar a esclarecer algumas diferenças entre os dois pensadores. Apoiando-se em Günter Roth (1978), ela afirma que Sombart não admitia que o tal espírito do capitalismo fosse igual ao desejo comum de riqueza e também não acreditava que poderia ser explicado “por uma lei geral do desenvolvimento da economia”, e após investigações históricas começou a reconhecer o papel das religiões no “crescente afã de ganhar dinheiro”. Seu olhar estava voltado para o papel dos judeus, dos calvinistas e *quackers* na edificação da moderna economia. De acordo com essa autora, com base em Roth e Hartmut Lehmann (1993), a inclusão e admissão explícita da influência protestante na economia por parte de Sombart, decerto não passou despercebida a Max Weber, que constrói seu clássico ensaio sobre a origem religiosa

do *ethos* ocidental tendo essa hipótese como fundamental(sem deixar de dar o devido crédito ao seu colega). A diferença entre os dois pensadores, sobre o capitalismo moderno, de acordo com Villas Bôas não estaria apenas circunscrita à defesa de um do papel primordial dos judeus nem da forte presença dos protestantes na construção do capitalismo, mas na formulação posterior de Sombart que, contradizendo Weber, colocou o consumo de luxo entre os fatores fundamentais associados ao surgimento do capitalismo.

Como se sabe, Weber esgrimia em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, teses sobre a importância da sobriedade puritana, que situava como pilar da construção capitalista, a via ascética/religiosa. Os “aspirantes” a capitalistas, segundo ele, se submetiam a um regime austero, comprazendo-se apenas com o trabalho produtivo, a acumulação de riquezas e a sua reprodução (apesar de perceber dolorosamente, ao fim de seu ensaio que muitos desses sujeitos exemplares desvirtuaram-se num consumo improdutivo).

Portanto, que a diferença fundamental entre esses dois sociólogos estaria na interpretação díspar do polêmico Sombart, que colocava na origem do capitalismo motivos contrários, esses vinculados a necessidades de prazer e ostentação – ao consumo de luxo, por parte de uma classe abastada de “espirituosos capitalistas”. Sombart, em *Amor, luxo e capitalismo* (1979), “abandona os deuses supostamente responsáveis pela ânsia de lucro e dinheiro, substituindo-os pela mulher cortesã, amante do mundo e do prazer” (Villas Boas, 2001).

A segunda visão identificada por Dobb vincula o capitalismo à organização da produção para mercados distantes. Esse significado não é explicitado, mas se encontra, em geral, implícito no tratamento do material histórico. Tal perspectiva, segundo Dobb, “é descendente linear do esquema de desenvolvimento empregado pela Escola Histórica Alemã”. Em síntese, a ideia de organização da produção para um mercado distante, por consequência, está em oposição a produção no mundo feudal, cujo mercado, quando existia, era local, com troca em base não monetária, ao contrário do distante mercado cuja ênfase se dá no uso do dinheiro. Nesse mundo limitado do mercado da aldeia, quando entra em cena um intermediário – o atacadista, que adianta “dinheiro para compra de artigos com o fito de mais tarde efetuar venda lucrativa”, aí já estaria presente uma prática capitalista –

define-se, portanto, o início do capitalismo. Nesse caso, Dobb identifica na base dessa noção a divisão de uma “economia natural” do mundo medieval e a “economia monetária” que a sucedeu.

O mercado, portanto, seria a instância definidora dos estágios de crescimento do mundo econômico moderno, assim como a atividade comercial. De acordo com Dobb, nessa visão que toma por base a distância (entre produtor e consumidor) no novo mundo de mercados distantes “a definição do capitalismo é comum ser agregada a uma outra que o define como um sistema de atividade econômica dominado por certo tipo de motivo, o motivo-lucro” (Dobb, 1976, p. 16).

Reitera-se, nessa concepção, a busca do lucro como característica marcante do capitalismo. Dobb avança e afirma que haveria pois, nesse sistema assim esquematizado, um grupo, classe, ou categoria de pessoas que confiariam no investimento de dinheiro para extrair uma renda – o investimento historicamente se daria no comércio de produtos e na atividade de agiotagem. É básico nesse esquema o uso da moeda, como meio de troca e de investimento. Tal definição, segundo Dobb, apoiado em Nussbaum,⁷ se junta a outra que situa “o lucro como princípio orientador da atividade econômica para definir o capitalismo como um sistema de trocas no qual “o lucro é irrestrito”. Acrescenta que essa definição leva também em consideração como “característica adicional, que tal sistema se marca por diferenciação da população entre proprietários e trabalhadores sem propriedade”. Essa característica, no entanto, não parece desempenhar papel importante na definição, que no mais, segue a “opinião de Sombart”. No entanto, Dobb faz a ressalva que tal definição, apesar de manter contato com as concepções de Sombart sobre o homem natural (economia natural), é substancialmente diferente no foco (Dobb, 1976, p. 18).

Por fim, Dobb afirma que esse tipo de interpretação busca a origem do capitalismo na intrusão de formas de transação comerciais no “universo da economia natural” do mundo medieval. As etapas de crescimento desse sistema estariam pois articuladas aos estágios da ampliação do mercado (ligado às formas variáveis de investimento e empresa comercial às quais tal ampliação se ligava).

⁷ Em *History of Economic Institutions of Europe*, p. 61, apud Dobb, 1976, p. 18.

A terceira visão, vinculada à teoria formulada por Marx, não baseia a “essência” do capitalismo em um espírito de empresa, nem no uso da moeda para financiar as trocas com o objetivo de lucro. Importa, fundamentalmente, nessa visão, o “modo de produção” ou, mais especificamente, “determinado modo de produção”.

O “modo de produção”:compreendem apenas o estado da técnica, (“forças produtivas”), mas o conjunto dos os meios de produção e das relações travadas entre os homens nessa produção – “as relações sociais resultantes das suas ligações com o processo de produção”. Em síntese, as relações de produção.

Nesse momento, Dobb ressalta o aspecto que o separa das definições anteriores, ou seja, afirma que “capitalismo não é apenas um sistema de produção para mercado”, em outras palavras, não é apenas um sistema de produção de mercadorias, mas um sistema de acordo com o qual a força de trabalho “se transformara a si própria em uma mercadoria” e “se vendia e comprava no mercado, como qualquer objeto de troca”. Tal esquema ele pressupunha como “requisito histórico” para a concentração da propriedade dos meios de produção em mãos de uma classe e, por outro lado a existência, de outra classe majoritária destituída da propriedade desses meios – resultando numa situação em que sua única fonte de subsistência reduziu-se à venda de sua mão de obra, de seu trabalho.

Motor da atividade produtiva, essa mão de obra despossuída, formalmente, não estava constrangida por nenhum artifício social ou legal, mas se vendia através de um contrato salarial.

O que diferencia esta definição das outras é que não basta a existência do comércio e do empréstimo em dinheiro (agiotagem), nem a presença de uma classe de mercadores ou financistas – existência da posse material apenas não garante a constituição de uma sociedade capitalista. O elo propriamente capitalista verifica-se na relação dos homens de capital que o usam na sujeição da mão de obra, extraindo do seu uso a criação da mais-valia na produção.

Algumas outras observações de Dobb merecem ser registradas para precisar o conceito de capitalismo:a) não se pode acreditar na criação do capitalismo como

tendo sua origem em termos puramente econômicos; b) os sistemas jamais são encontrados em sua forma pura; c) elementos de períodos econômicos anteriores e presentes encontram-se misturados em qualquer momento da história estudado, sendo que resíduos de sociedade antiga sobrevivem por muito tempo ainda na nova sociedade em formação; d) elementos da sociedade nova podem ser formados dentro das contradições do sistema antigo; e) o processo de mudança histórica é em sua maior parte gradual e contínuo; f) existem abruptos momentos de mudança na direção do fluxo histórico que correspondem às revoluções sociais que marcam a transição de um sistema para o outro; g) apesar da variedade de formas econômicas na realidade, a história da Europa mostra grande semelhança entre seus estágios principais pelo quais passou o desenvolvimento econômico – mesmo que a cronologia dos estágios se mostre diversa.

Em data recente, e aqui convém registrar apenas a título de curiosidade, surgiram na esfera da especulação acadêmica, com repercussão imediata na mídia, formulações tendentes a sugerir uma nova visão do capitalismo, encarado agora surpreendentemente como uma religião.

Em 2005, Michael Löwy já havia trazido para o conhecimento do público brasileiro, por meio de um artigo publicado no caderno *Mais*, da *Folha de S. Paulo*, a informação a respeito de algumas páginas enigmáticas encontradas sob o título de “O capitalismo como religião” entre os documentos inéditos de Walter Benjamin. De acordo com Löwy, o texto continha anotações fragmentárias, bem no estilo benjaminiano e algumas indicações bibliográficas, mas era “denso, paradoxal e hermético” e apresentava dificuldades para a decifração, pois decerto não tinham sido escritas com o objetivo de publicação mas como esboços para futuro aprofundamento.⁸

Löwy acrescenta o evidente parentesco com a obra de Weber sobre a implicação do *ethos* protestante na gênese capitalista. No entanto, alerta que Benjamin foi além, pois não só refutou a “abordagem axiológica neutra” típica da metodologia weberiana, substituindo-a “por fulminante requisitório anticapitalista”, como argumentou que se deveria ultrapassar a visão que admite apenas a influência reli-

⁸ Publicados em 1985 por Ralph Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser no volume 6 de “*Gesammelte Schriften*” (Editora Suhrkamp Verlag).

giosa na sua construção. Ele afirma, no começo de seu fragmento:

Demonstrar a estrutura religiosa do capitalismo – isto é, demonstrar que ele é não somente uma formação condicionada pela religião como pensa Weber, mas um fenômeno essencialmente religioso – nos levaria ainda hoje pelos meandros de uma polêmica universal desmedida. (Benjamin apud Löwy, 2005)

A seguir, de acordo com a leitura de Löwy, Benjamin apresenta três características que identificariam o capitalismo com religião e que serão citadas aqui, de forma resumida: 1ª) o fato de se exibir como religião cultural, “talvez a mais extremamente cultural que existiu”; 2ª) a duração do culto que, segundo o pensador alemão, é permanente – a celebração de um culto sem trégua e sem piedade, isto é, o capital não pode parar de circular, os homens precisam trabalhar o tempo todo – o capitalista deve vigiar a bolsa, os índices econômicos, investir sempre, estar alerta para com os concorrentes. As práticas capitalistas, nessa concepção, não admitem pausa, dominam a vida dos indivíduos de manhã à noite, em todas as estações do ano, “do berço ao túmulo”; 3ª) O capitalismo como culto culpabilizador e não expiatório, como em outras religiões. O sistema incentiva a culpa, que se identifica com a ideia de dívida, com a necessidade de não desperdiçar o que é conquistado, acumulado (pelos ricos). A culpa dos pobres, na qualidade de mortais que foram excluídos da graça, seu “destino”, na verdade representa que foram condenados a esta condição por uma vontade divina, correspondente na religião capitalista à “vontade dos mercados” (Löwy, 2005, p. 6).

Seguindo na mesma linha de questionamento, em 2012, o filósofo italiano Giorgio Agamben, em entrevista a Peppe Savá, publicada no portal siciliano *Ragusa News*, afirmou: “O capitalismo é uma religião, e a mais feroz, implacável e irracional religião que jamais existiu, porque não conhece nem redenção nem trégua. Ela celebra um culto ininterrupto cuja liturgia é o trabalho e cujo objeto é o dinheiro.”⁹

Estas últimas formulações avançam em muito a concepção que se tomou como base da investigação em curso – ou seja, a de que o capitalismo, além de constituir um sistema econômico, criou uma cultura específica, com valores pró-

⁹ Em arquivo digital <http://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-sicili-e-guccione>. Material republicado com tradução de Selvino J. Assmann no site do Instituto Humanitas Unisinos: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben>.

prios, difundidos universalmente, mas que sofreu adaptações perversas (selvagens), nas periferias.

Para fins desta pesquisa basta considerar o capitalismo como um sistema econômico- histórico-social entendido por vários autores como aquele que sucedeu o modo de vida feudal e sua economia após sua desintegração no final do medievo. Sua emergência confunde-se com as ideias de modernização e industrialização. Importa caracterizá-lo como uma configuração dinâmica, que possui um comportamento sistêmico e que envolve várias crises no processo de sua expansão. Este sistema se internalizou de tal forma no cotidiano da vida das sociedades, que alcançou as estruturas do eu, e se entrelaçou nelas produzindo formas ideológicas que fazem os homens constantemente reafirmarem sua prática, sua lógica, e sua cultura, como coisa naturalizada, a-histórica, como uma espécie de segunda natureza, que é sua reprodução, ocultando, dessa forma, sua construção humana, porque se realiza independentemente da vontade dos homens, conforme afirma Marx, um dos seus mais fecundos estudiosos.

Estas são as características do capitalismo que estarão postas como base nesta investigação, considerando, ademais que tal sistema econômico englobante, ao definir-se materialmente, cria toda uma rede valorativa, uma cultura específica – a capitalista – que vai orientar a vida e mesmo chegar a áreas da apreensão estética da realidade, como afirma Jameson, e chegar a ter acesso ao Inconsciente e à Natureza (Jameson, 2000 p. 61).

Fernandes (1975) possibilita uma compreensão mais abrangente do capitalismo, ao afirmar que ele não pode ser visto apenas como uma realidade econômica, mas “também e acima de tudo”, como “uma complexa realidade sociocultural, em cuja formação e evolução histórica concorreram vários fatores extra-econômicos (do direito e do Estado nacional à filosofia, à religião, à ciência e à tecnologia)” (p. 9).

Importa, enfim, também ter em mente que esse sistema tornou-se dominante no Ocidente e implicou um longo processo de desenvolvimento econômico que não comportou um padrão único de caráter universal e invariável, como afirmou Florestan Fernandes. Para esse autor, é possível distinguir “vários padrões de de-

envolvimento capitalista”, os quais correspondem à diversidade de tipos de realização capitalista que se sucederam ou ocorreram simultaneamente em sua evolução histórica.

Portanto, reafirmamos: tratar o capitalismo como fenômeno estrutural e histórico, esta é a posição a se adotar para entender seu sistema e todo seu dinamismo. Mas não se deve esquecer que há um desenvolvimento típico desse sistema nas nações centrais ou hegemônicas – e diferenciado, quando se trata do cenário de nações “periféricas e heteronômicas” consideradas atrasadas – sejam elas derivadas de origem colonial ou não (Fernandes, 2006 p. 261). Acredita-se que esse sociólogo seguiu o alerta de Mandel quando afirma:

O modo de produção capitalista não se desenvolveu em meio a um vácuo, mas no âmbito de uma estrutura socioeconômica específica, caracterizada por diferenças de grande importância, por exemplo, da Europa Ocidental, Europa Oriental, Ásia continental, América do Norte, América Latina e Japão. As formações socioeconômicas específicas – as “sociedades burguesas” e economias capitalistas – que surgiram nessas diferentes áreas no decorrer dos séculos XVIII, XIX e XX e que em sua unidade complexa (juntamente com as sociedades da África e da Oceania) abrangem o capitalismo “concreto”, reproduzem em formas e proporções variáveis uma combinação de modos de produção passados e sucessivos, do atual modo de produção. A unidade orgânica do sistema mundial capitalista não reduz absolutamente essa combinação, que é específica em cada caso, a um fator de importância apenas secundária em face da primazia dos traços capitalistas comuns ao conjunto do sistema. Ao contrário: o sistema mundial capitalista é, em grau considerável, precisamente uma função da validade universal da lei do desenvolvimento desigual e combinado. (Mandel, 1985, p. 14)

Em seguida, Mandel cita algo importante na definição do capitalismo, ao dizer que sem essas sociedades e economias não capitalistas ou semicapitalistas – tornar-se-ia impossível distinguir e compreender os traços específicos de cada estágio do modo de produção capitalista: como o capitalismo da livre concorrência ao estilo britânico, ou o do período clássico do imperialismo e o capitalismo da atualidade (chamado por ele de tardio, que se pode entender como a última forma capitalista em realização, prevalente nos anos 1970/80).

É preciso, enfim, para que se tenha um mapa aproximado das transformações gerais por que passou o sistema capitalista, estabelecer as suas fases de desenvolvimento, tendo em vista, como já foi dito, que tais estágios realizam-se de forma diferente e em tempos diferentes nas diversas regiões do mundo, especial-

mente nas periferias.¹⁰

Um complicador, entretanto, surgiu, no andamento da pesquisa: a periodização da trajetória do sistema é algo complexo, objeto de polêmicas. Assim, não se adotou periodização de forma unânime. Por exemplo, o professor Eduardo A.C. Nobre,¹¹ apoiado em alguns autores, entre os quais, Samir Amin, Christian Palloix e Ernest Mandel, identifica que todos adotam uma divisão que estabelece três estágios de desenvolvimento capitalista ocidental (europeu): o período do capitalismo mercantil, a fase concorrencial e a que o sucedeu, ou seja, o estágio em que se registra o processo de formação de monopólios. Num esforço de síntese, Nobre resumiu suas formulações, situando datas da realização do capitalismo de forma geral como: 1) Capitalismo mercantilista, de 1500 a 1780; 2) Capitalismo competitivo, de 1780 a 1890; 3) Capitalismo monopolista, de 1890 até os dias de hoje.

Porém, uma observação mais atenta dessa periodização, ao que parece obtida por certa média entre as apresentadas pelos autores mencionados, apresenta discrepância da apresentada por Mandel, que se acredita ser mais segura, por implicar um detalhamento e explicação que une mudanças na tecnologia e alterações nas formas econômicas que o sistema apresenta. Fredric Jameson (2000, p. 29) o recomenda, por ter ousado enfrentar o desafio de definir o capitalismo contemporâneo.

Mandel, em *Capitalismo tardio* (1985), define três momentos fundamentais

¹⁰ Nesse sentido ele segue uma formulação de Leon Trotsky, a do desenvolvimento desigual e combinado que diz:

“O capitalismo encontra as várias porções da humanidade em diferentes estágios de desenvolvimento, cada uma com suas próprias e profundas contradições internas. A extrema diversidade nos níveis atingidos e a extraordinária desigualdade no ritmo de desenvolvimento das diferentes parcelas do gênero humano, ao longo das várias épocas, servem de ponto de partida ao capitalismo. Só gradativamente é que este conquista a supremacia em relação à desigualdade herdada, quebrando-a, e alterando-a, passando a empregar seus próprios recursos e métodos. Assim, o capitalismo efetua o *repprochement* dessas parcelas e equipara os níveis econômico e cultural entre os países mais adiantados e os mais atrasados... No entanto, ao aproximar economicamente os países entre si e ao nivelar seus graus de desenvolvimento, o capitalismo opera por métodos que lhe são próprios, isto é, por métodos anárquicos que permanentemente solapam as bases do seu próprio trabalho, lançam um país contra o outro e um ramo industrial contra o outro, desenvolvendo alguns setores da economia mundial e simultaneamente, dificultando ou fazendo retroceder o desenvolvimento de outros. Unicamente a correlação dessas duas tendências fundamentais – ambas surgidas da natureza do capitalismo – nos pode explicar a textura viva do processo histórico.” (Trotsky, 1970, p. 19-20, apud Mandel, 1985).

¹¹ Disponível em http://www.fau.usp.br/docentes/deprojeto/e_nobre/pos_grad/aula_1.pdf. Acesso em 28/03/13.

do sistema capitalista: o capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o que prevalecia nos anos 1980 – chamado erroneamente de pós-industrial (ou sociedade de consumo, sociedade das ideias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou *high tech* e similares) e que esse autor julga que seria mais adequado chamar de “multinacional”. De acordo com Jameson (2000), Mandel foi o único marxista que conseguiu fazer uma anatomia da originalidade histórica da sociedade na qual se cristalizou esse capitalismo em sua última forma (multinacional), que ele denominou *capitalismo tardio*, o qual consistiria, na sua visão, “a mais pura forma de capital que jamais existiu, uma prodigiosa expansão do capital que atinge áreas até então fora do mercado” (p. 29 e 61). Note-se que Jameson escreveu seu livro originalmente em 1991, e que grandes transformações ocorreram dentro do capitalismo depois dessa época, o que vai dar a esse sistema uma feição global-transnacional irreversível.

Mandel, em texto escrito para a *Encyclopedia Universalis* (na primeira edição de 1981) intitulado “O capitalismo”, é possível identificar os limites da fase que ele denomina de “mercantil”, caracterizada como fase pré-capitalista. Para precisar os termos que utiliza em seu artigo, ele explica que a característica fundamental que define o capitalismo é a penetração do capital na esfera da produção. Enquanto não houver essa articulação, não haverá o estabelecimento da base dessa organização econômica e nem o germe de um sistema. E alerta, de antemão, que o “capital” não deve ser confundido com “capitalismo”. Admite que a forma “capital” já existia no interior de modos de produção pretéritos: “em sociedades feudais e semifeudais e no modo de produção asiático” (1981). Indica que em certo momento do desenvolvimento das forças produtivas, em que a troca passa a ser uma constante nessas sociedades consideradas “primitivas”, ainda apoiadas numa economia natural, nesse estágio vai surgir a produção para troca, ou seja, como uma produção de mercadorias, que significa que vão para determinado “mercado”. Tal produção para troca, segundo esse autor, convive por certo tempo com a produção para fins de subsistência das comunidades sob regime feudal. Mas a partir do momento em que troca é regularizada, ou seja, na medida em que se estende progressivamente, tal prática faz nascer “o dinheiro e o comércio do dinheiro”, sobretudo quando se trata de “uma troca prorrogada no tempo e no espaço (comércio internacional)”. Afirma que a pequena produção mercantil que aí

aparece no medievo não foi criada pelo capital: “Ele pode manter-se estável durante séculos e coabitar com uma agricultura de subsistência, com a qual ela (produção mercantil restrita) estabeleceu relações de troca que não minam nem um nem outro”. O capital, segundo ele, vai surgir na sociedade sob a forma de capital-dinheiro, “independentemente do modo de produção” realizado de modo efetivo nessa comunidade. Inicialmente, aparece como um elemento intermediário, mas assevera que se trata de um intermediário que com o tempo vai pouco a pouco subjugar todas as esferas da atividade econômica.

Nessa época começa uma experiência de comércio internacional que exhibe como produtos de luxo, obtidos em regiões remotas –nesse tempo coexistiram operando dois tipos de capital, a forma dinheiro, obtida nas trocas (nos mercados) e o capital usurário, obtido nos empréstimos feitos aos estamentos superiores, para financiar seu consumo de luxo. Esse capital foi aquele, segundo o autor, que se apropria de grande parte da renda fundiária feudal, provocando o endividamento geral da nobreza –“submetendo príncipes, reis e imperadores ao financiar suas guerras e consumo de luxo”.

Assim, Mandel vê uma economia monetária que vai se ampliar (com a aparição da renda fundiária em dinheiro), facilitando o aparecimento da usura, vai se apoderar de todas as classes da sociedade, sobretudo por intermédio dos empréstimos sob penhora. Assevera que numa sociedade fechada, vivendo nos limites estreitos de uma economia “essencialmente natural”, o capital-dinheiro é trazido sempre por um elemento que vem de fora – um estrangeiro, seja ele sírio, judeu ou banqueiro italiano (lombardo) na Idade Média na Europa. No entanto, afirma que com a generalização dessa economia monetária - irá surgir, de pouco em pouco, uma classe de ‘proprietários de dinheiro’ no interior dessas próprias “comunidades”, o que facilitaria a dominação desses intermediários detentores de dinheiro, a partir do momento que se alcançasse uma etapa determinada de desenvolvimento econômico.

Dessa forma, observa, quando se inicia o desenvolvimento do comércio internacional aparece o capital mercantil ao lado do capital usurário. É esse capital, na concepção desse autor, que vai financiar o empreendimento arriscado de obtenção de recursos, por meio da pirataria, organização de caravanas de pilhagem

ou de comércio, enviadas a regiões distantes da Ásia e África, assegurando grandes lucros. Nesse compasso progressivo, garante o autor, o capital vai fomentar a o surgimento das primeiras sociedades por ações, e dupla contabilidade); esse capital organiza-se sob a forma da associações entre cidades de mercadores, como na Liga Hanseática, e institucionaliza-se na sociedade construindo os grêmios e realizando feiras regulares. Nessa fase seriam criados os instrumentos típicos do crédito capitalista: letras de câmbio, moeda escritural, papel-moeda, ações, títulos de dívida pública negociável.

É neste ponto que Mandel vai localizar os grandes descobrimentos ultramarinhos do século XV e XVI, como evento que provoca grande revolução comercial, e que vai generalizar o consumo de produtos antes considerados de luxo pelas camadas mais amplas da população (açúcar, especiarias, ornamentos em metais preciosos, café). Momento em que o capital mercantil junta-se aos grandes bancos e estes passam a financiar “tanto o comércio marítimo como a exploração sistemática de riquezas coloniais (Companhia das Índias Orientais)”. Nesse momento específico, dada a exiguidade de meios para levar adiante a produção das cidades sob o regime produtivo limitado do artesanato, verifica-se o deslocamento do excedente oriundo dos lucros originados no comércio em geral e da exploração colonial para dentro da esfera da produção, dando à luz o capital manufatureiro.

Mandel indica que os comerciantes/empreendedores passaram a organizar o início da indústria têxtil ou metalúrgica de tipo domiciliar. Com o tempo, as empresas se ampliam e passam a ser separadas das casas dos proprietários e ocorre a transformação dos artesãos produtores em uma camada de despossuídos dos meios de produção, ou seja, surgem os proletários.

Nesse mesmo período, as novas técnicas de exploração do solo resultaram num extraordinário acréscimo de elementos desenraizados. Tal processo esteve ligado à decomposição da sociedade predominante na Idade Média, na qual se verifica o declínio das corporações de ofícios (do artesanato) e a dissolução dos vínculos feudais pelo empobrecimento da nobreza. Assim, nasce o proletariado moderno, seguidamente fixado, muitas vezes pela força, nas manufaturas e primeiras fábricas.

Mandel afirma, também, que, com advento da revolução industrial concretizou-se a verdadeira transformação desse modo “intermediário de produção em um modo de produção especificamente capitalista”.

Com o aumento das despesas para instalação material das “empresas”, com o custo alto dos instrumentos de trabalho, provoca-se uma alteração fundamental: a concentração da propriedade dos meios de produção nas mãos dos que possuíam capital, aqueles que se constituindo em classe possuidora obtêm esse monopólio. Assim, a indústria tecnologicamente avançando e produzindo, por consequência, mais, melhor e em menos tempo, permite alta lucratividade. A Revolução Industrial faz com que os capitais obtidos no comércio sejam aplicados na produção fabril. Segundo esse autor, ao diminuir os custos de produção das mercadorias, a produção fabril ultrapassa limitações de todos os tipos: fronteiras nacionais, regime climático, culturas econômicas tradicionais que poderiam obstaculizar a criação e expansão de um mercado mundial – para o qual se volta o capital com apetite por ampliar seu lucro. Cria-se, enfim, um sistema que adquire uma dinâmica exigente – a concorrência, que coloca como imperativo aumentar incessantemente os lucros para acumular mais capitais que devem ser reaplicados para gerar mais produção e assim por diante.

Mandel conclui então que o nascimento do modo de produção capitalista está ligado a: 1) a criação histórica das condições de existência acima indicadas; 2) a generalização da produção mercantil; 3) a criação do mercado mundial; 4) a acumulação de experiências científicas e de progressos técnicos que tornaram possível a revolução industrial (Mandel, 1981).

Agora, depois dessa explanação, é possível situar essa fase de capitalismo mercantil-manufatureiro entre o século XVI e a primeira revolução industrial do século XVIII, chamada por Mandel de “original”. Pode-se, então, fixar sobre o tema – com o auxílio dos estudos de Letícia Bicalho Canêdo (1985) seguindo os autores clássicos – de maneira menos arbitrária esse nascimento industrial perto de 1780 (quando, de acordo com essa autora as transformações provocadas pelo uso das máquinas se tornaram mais visíveis).

Observa-se que não há discrepância em relação à periodização formulada

pelo professor Nobre para a fase mercantil (1500-1780), porém, ela se complica quando se avança na caracterização que Mandel estabelece na sequência das transformações introduzidas na produção pelas novas tecnologias. Jameson (2000) elogia a abordagem marxista mandeliana que – e este motivo é fundamental – exhibe a visão do desenvolvimento tecnológico como “resultado do desenvolvimento do capital, em vez de uma instância determinante em si mesma” (p. 61). Desse modo, é preciso “então distinguir vários tipos de propulsão de máquinas, vários estágios de revolução tecnológica no interior do próprio capital”. O autor afirma sua opção pela visão de Mandel que traça três rupturas de imensa importância, ou, segundo ele, “saltos quânticos na evolução do maquinário no capitalismo” (idem, *ibidem*).

Sobre essas fases argumenta Mandel:

As revoluções fundamentais na tecnologia de propulsão – a tecnologia para a produção de força motriz por máquinas – aparecem, portanto, como os momentos determinantes nas revoluções tecnológicas como um todo. A produção de motores a vapor a partir de 1848; a produção de motores elétricos e de combustão a partir dos anos 90 do século XIX; a produção de motores eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40 do século XX – são essas as três grandes revoluções gerais da tecnologia, engendradas pelo modo de produção capitalista desde a revolução industrial “original” de fins do século XVII. (Mandel, 1985, p. 82)

A partir daí, pode-se estabelecer o seguinte quadro, elaborado por Livio Andrade Wanderley (2008):

1) 1848-1896 – primeira revolução tecnológica: motores a vapor (economia concorrencial; comércio mundial; Estado-nação liberalismo) – capitalismo competitivo.¹²

2) 1897-1940 – segunda revolução tecnológica (motores elétricos e de combustão) – capitalismo monopolista.

3) 1940-1972 – prenúncio da terceira revolução tecnológica baseada no desenvolvimento da microeletrônica e nuclear (consolidação de mercados nacionais; fluxos de investimentos diretos externos multinacionais; capital financeiro; Esta-

¹² É interessante acrescentar que nesse período deu-se a grande expansão capitalista que Hobsbawm registrou como tendo acontecido entre 1848 e o início da década de 1870. Ele diz: “Foi o período no qual o mundo se tornou capitalista e uma minoria significativa de países desenvolvidos transformou-se em economias industriais” (Hobsbawm, 1996, p. 54).

do-nação, com base no *walfere state*) – capitalismo tardio, ou última fase do capitalismo multinacional.¹³

Wanderley ainda situa, em seu artigo, um período que estaria dentro da concepção mandeliana, caso o economista belga continuasse suas pesquisas abordando os dias atuais. Tal estágio compreenderia as três últimas décadas até 2008. Nesse período, Wanderley procura contemplar a economia globalizada que, segundo ele, caracteriza-se pelos últimos desenvolvimentos da microeletrônica, da automação e da biotecnologia; pela hegemonia do que ele considera capital tecnológico e financeiro; e, por último, os Estados nacionais integrados em blocos econômicos, projetando a constituição de Estados supranacionais.

Dessa forma, têm-se um quadro de referência para se comparar com a realização capitalista no Brasil, assunto da continuidade deste capítulo.

2.1. Realização do capitalismo no Brasil

“No Brasil, até o passado é incerto.” Essa frase resume bem a dificuldade de se estabelecer uma periodização segura da história do capitalismo brasileiro.

O problema do estabelecimento de marcos fundamentais, e mesmo a determinação da feição desse sistema no Brasil, acredita-se ainda ser uma questão polêmica que até hoje não foi resolvida de forma definitiva.¹⁴

Foge à finalidade desta pesquisa entrar nos detalhes dessa polêmica, mas vale registrar que existem interpretações díspares da natureza e da formação da sociedade brasileira, que apresentada, dependendo da corrente teórica admitida, como: pobre, arcaica, atrasada, subdesenvolvida, periférica, satelitizada e até feu-

¹³ Note-se que, conforme adianta Wanderley, (2008) a tese central do livro de Mandel - concluído em 1972, é - de que no capitalismo após a fase de crescimento do pós-guerra iniciava-se um novo ciclo declinante que se confirmou a partir de 1973, com a primeira crise do petróleo, seguida de sazonalidades nos anos 1980, 90 até os dias atuais.

¹⁴ Vide debate realizado no Seminário “E a revolução burguesa no Brasil: a quantas anda?”, realizado na Fundação de Economia e Estatística em 2012, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pQQiwqbySog>. E convém não esquecer os textos de Francisco de Oliveira, *Crítica à razão dualista*, de 1972 (disponível em: http://www.cebrap.org.br/v1/upload/biblioteca_virtual/a_economia_brasileira.pdf) e *O ornitorrinco*, 1973 (disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/65248440/Francisco-de-Oliveira-O-Ornitorrinco>), nos quais se volta ao debate sobre a formação econômica brasileira.

dal. Algumas dessas tendências teóricas chegam a suspeitar que a sociedade deste país parece ter desconectado da marcha da História, pois foi “predominantemente rural” em boa parte do século XX. Nele há imensas desigualdades sociais e regionais, decorrentes de um desenvolvimento problemático e de uma industrialização tardia. Daí ter exibido ao longo das décadas de 1950/60 um fluxo contínuo de populações migrantes, despossuídas, inchando as cidades e criando bolsões de pobreza. Esta sociedade que apresentou índices alarmantes de miséria, a ponto de se falar até recentemente em “fome absoluta”, conceito usado para descrever parcelas da população marginais ao seu processo de desenvolvimento.¹⁵ No contexto deste país, a classe dominante (que deveria ser o carro-chefe desse capitalismo) era uma burguesia considerada débil, de certa forma impotente, que não realizou sua revolução, no sentido clássico, não criando por consequência um capitalismo autônomo, voltado para o desenvolvimento nacional, nem um Estado representativo democrático. Esta burguesia optou por um modelo autocrático, uma democracia restrita, que excluiu das instâncias decisórias da sociedade – em certos momentos de forma brutal ou disfarçadamente – as classes subalternas, que formam o grosso da população. Enfim uma população que, por apresentar baixa estima crônica ao longo de sua história, chegou a ser definida ironicamente pelo dramaturgo Nelson Rodrigues como portadora de um “complexo de vira-latas”.

Neste país – e nisso quase todos os teóricos concordam – se instalou um capitalismo difícil, muitas vezes qualificado como ‘selvagem’, como fundamentalmente subdesenvolvido.

A consciência do caráter peculiar desta realização capitalista no Brasil foi modulada no curso de um longo processo de pesquisa (no âmbito das artes, especialmente no ensaísmo, na literatura de ficção e ciências sociais) que na passagem dos anos 1940 para os 50, de acordo com Carlos Guilherme Mota (1991), modifi-

¹⁵ Pode-se dizer, como Vasconcelos (2002), que, no início dos anos 1990, existem três exemplos que procuraram denunciar (e atacar) o problema da fome como produto da modernização desigual da economia brasileira: “a ‘redescoberta’ da fome por organismos oficiais, a emergência explosiva do movimento Ação da Cidadania Contra a Miséria e pela Vida (Ação da Cidadania, 1993), inspirado e conduzido de forma emblemática pelo saudoso Herbert de Souza, o Betinho; e a adoção, pelo então presidente Itamar Franco, do Plano de Combate à Fome e à Miséria (*História, Ciências Saúde - Manguinhos*, v. 11, n. 2. Rio de Janeiro, maio/agosto de 2002, p. 260, disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v11n2/02.pdf>). E mais: “em termos metafóricos, essa época iria assistir ao que se chamou de ‘transmutação dos homens-caranguejos em homens-gabirus’ (Vasconcelos, 1994, apud Vasconcelos 2002).

cou-se de uma “consciência amena do atraso” para “a trágica constatação do subdesenvolvimento”.¹⁶

Dentre as principais formulações sobre a questão do subdesenvolvimento brasileiro, elaboradas em torno dos anos 1950/60, período em que se cristalizou certo acúmulo de conhecimentos sobre os problemas econômicos e sociais do país, constam várias “teorias”, ou visões:

- A visão do PCB, que identificava como problema para o desenvolvimento do capitalismo no Brasil a existência da forte predominância de um setor feudal implantado desde a fase de colônia. Nessa concepção, o país vivia uma fase pré-capitalista, que deveria ser liquidada por meio de uma revolução democrático-burguesa, tendo como principal aríete uma suposta “burguesia nacional” que, aliada ao proletariado (os setores do trabalho) e às grandes massas da população, colocar-se-iam contra o latifúndio feudal e o imperialismo (exercido pelas potências econômicas hegemônicas). Essa visão orientou boa parte da esquerda brasileira nos anos críticos anteriores ao golpe de 1964.¹⁷

- Uma visão marxista não ortodoxa, contrária à do PCB, exposta pelo intelectual Caio Prado Jr., que afirmava que o Brasil sempre tinha sido capitalista, desde a etapa de sua colonização. De acordo com Caio Prado Jr., o país havia entrado diretamente no sistema capitalista europeu quando teve suas instituições transplantadas de Portugal para cá.

- A terceira visão, ainda no âmbito das esquerdas, explica nos anos 1960 que o subdesenvolvimento era consequência da expropriação imperialista, exercida

¹⁶ Cabe aqui verificar uma observação de Carlos Guilherme Mota, acredita-se parafraseando Antônio Cândido: “Com a passagem dos anos 40 para os anos 50, o Brasil transita da consciência amena do atraso para a trágica constatação de ser um país subdesenvolvido. Enquanto muitos intelectuais empenhavam-se em fabricar ideologias para a superação do subdesenvolvimento, mobilizando recursos (seja no Iseb, na Cepal, ou alhures) para a afirmação de uma cultura nacional, de uma ‘Cultura Brasileira’...” (Mota, 1991, p. 38).

¹⁷ “A interpretação nacional-burguesa, que surge nos anos quarenta e alcança pleno desenvolvimento nos anos cinquenta, reflete as mudanças econômicas e políticas ocorridas no Brasil, principalmente a partir de 1930. É a interpretação do Partido Comunista, e será principalmente a interpretação do Grupo de Itatiaia, que publica entre 1953 e 1955 a revista *Cadernos do Nosso Tempo*, e afinal se reúne no Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) que, depois de diversos conflitos internos, é liquidado pela Revolução de 1964. Será também, embora em menor grau, a interpretação dos economistas da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina, da ONU)” (Pereira, 1997).

pelos Estados hegemônicos centrais. De acordo com esta formulação, os países atrasados da periferia se subordinavam às metrópoles e funcionavam como satélites, fornecedores de matérias-primas e mão de obra barata. Nessa visão, aqui resumida, da qual compartilhava o sociólogo norte-americano Gunder Frank, o processo de desenvolvimento capitalista produziria e reproduziria o subdesenvolvimento.

- Em uma perspectiva de esquerda, distante da ortodoxia marxista há uma quarta teoria, a da modernização, baseada nos estudos da Cepal e cujo representante no Brasil foi Celso Furtado. Este economista via o problema do subdesenvolvimento como uma questão de atraso e, adotando uma visão dualista, opunha um setor moderno, industrial, a outro, arcaico, que deveria ser dinamizado. Nessa perspectiva, portanto, tratava-se de destravar a economia, retirar seus gargalos, os empecilhos. O subdesenvolvimento seria eliminado, pois, injetando capitais, acelerando a industrialização, provocando o crescimento econômico, levando o desenvolvimento às áreas atrasadas. Nessas condições, seria criado um mercado interno, sem necessidade de provocar uma revolução. Essa perspectiva forneceu as bases para a ideologia do reformismo como meio de resolver os problemas do “baixo índice de capitalismo” que precisava de mecanismos para se expandir no interior da sociedade brasileira. No nível internacional, os formuladores dessa estratégia propunham resolver, por meio de negociação, o problema da troca desigual entre as nações capitalistas avançadas e aquelas atrasadas da esfera periférica. Esta concepção tem por fundamento, portanto, uma visão do capitalismo brasileiro que o situava como atrasado em relação aos países avançados, mas acreditava que ao longo do tempo, acelerado o processo de desenvolvimento, essas diferenças tenderiam a diminuir (tal perspectiva foi radicalizada numa fase do Iseb, uma instituição do aparato teórico-ideológico do Estado).

- Florestan Fernandes, por seu turno, com uma bagagem eclética,¹⁸ opôs-se

¹⁸ Fernandes exhibe, em *A revolução burguesa no Brasil* (escrito em parte em 1966, abandonado por oito anos e retomado em 1974), uma visão eclética, combinando “tradições teóricas discrepantes”, quando maneja categorias sociológicas próprias de Weber, outros de sua formação “americana” do funcional-estruturalismo, com a presença do funcionalismo de Durkheim, certo condimento de um marxismo temperado e radicalizado por Lênin, do qual utiliza a leitura de *Imperialismo, fase superior do capitalismo*. Diz o prefaciador que, com seu estudo tardio, Fernandes buscava fazer o mesmo trabalho que Lênin tinha realizado a propósito do seu estudo sobre desenvolvimento do capitalismo na Rússia e que *A revolução burguesa* “pode ser visto como o último grande

a todas essas teorias. Suas formulações orientaram esta pesquisa, na medida em que este sociólogo expôs de maneira mais completa o caráter do capitalismo brasileiro contemporâneo. Apesar de algumas distorções, as reflexões de Florestan Fernandes fornecem o melhor suporte teórico-explicativo para abranger a complexidade do tema.

Preliminarmente, Florestan Fernandes nega a existência de feudalismo no Brasil, e portanto a necessidade de uma revolução democrática feita pela burguesia nacional para liquidar esse sistema de produção e exploração. Desde o descobrimento, afirma, o Brasil constituiu-se como parte da expansão do capitalismo em formação nos séculos XV e XVI, e pôs isso não se transformou em capitalista da noite para o dia. A colonização do Brasil “coincidiu com as etapas finais da crise do mundo medieval na Europa e com a elaboração concomitante das formas sociais que floresceram sobre seus escombros” (Fernandes, 1975, p. 10). Assim, “em terras brasileiras revitalizou-se o regime estamental, graças à simbiose entre grande plantação, trabalho escravo e expropriação colonial” (idem, *ibidem*). Ou seja, o Brasil não tinha se transformado em país capitalista por si só. O modo de produção capitalista, as relações que ele implicava, que vão dar na formação de uma sociedade especificamente capitalista, necessitavam de um longo processo de construção, maturação, que terá, pelas características no Brasil, segundo interpretação de Pedro Cezar Dutra Fonseca,¹⁹ ser arrastado e subterrâneo. Empreendimento histórico no qual os grupos humanos, as classes vão se envolver, tomar decisões, estabelecer os alicerces de um modo de produção e um mercado especificamente capitalista, com todas suas instituições correlatas.

Miriam Limoeiro Cardoso afirma que Fernandes elaborou a mais completa e original interpretação do subdesenvolvimento (que não pode ser separado da explicação desse capitalismo difícil – vínculo que será apreciado mais adiante na explanação das fases da realização desse sistema, baseadas nesse autor) utilizando

estudo do ciclo de reflexões históricas e sociológicas abrangentes, sobre o destino histórico do país, aberto com a Revolução de 1930” (MARTINS, José Souza, em prefácio à quinta edição de *A Revolução burguesa no Brasil*).

¹⁹ Em debate sobre a atualidade da obra de Florestan Fernandes, ver “E a revolução burguesa no Brasil: a quantas anda?” Debate realizado na Fundação de Economia e Estatística em 2012, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pQQiwqbySog>. Acesso em 12/03/13.

o conceito de ‘capitalismo dependente’.²⁰ De acordo com Miriam, “[uma] das contribuições maiores de Florestan Fernandes às Ciências Sociais reside na sua capacidade de problematização e na problemática inovadora que soube construir para pensar o Brasil e o subdesenvolvimento em termos de capitalismo dependente”.

Após este preâmbulo, e seguindo, as reflexões de Fernandes em *A revolução burguesa no Brasil* (2006) e *Sociedade de classes e subdesenvolvimento* (1975), vai-se resumidamente traçar os passos da trajetória da realização do capitalismo no “território” brasileiro.

Fase colonial – 1500-1808

Abrange desde o descobrimento à chegada da Família Real e a ruptura com o pacto colonial com a abertura dos portos.

É nesse momento que Brasil se integra à expansão mundial do capitalismo, sob a forma de colônia explorada por metrópoles localizadas na Europa, as quais detinham os controles do processo e capturavam nos territórios coloniais o excedente econômico drenado, com a função de manter o ritmo de desenvolvimento do capitalismo exclusivamente na esfera central do sistema. Tal articulação impediu a possibilidade de se acumular capital para dinamizar o capitalismo nascente na esfera interna. Momento ótimo, apontado por Fernandes, em que se alcançou a independência política. Não existiam recursos econômicos para um projeto autônomo de realização capitalista plena no Brasil, pois além dessa carência original de capitais manteve-se a drenagem dos excedentes econômicos, mesmo após a “emancipação”, devido à estrutura montada do setor agroexportador vinculado de forma subalterna aos capitais dos países hegemônicos no sistema dessa época.

Segundo Fernandes, a Independência, [“malgrado seu significado ambíguo no plano econômico, inaugura a *Idade Moderna* no Brasil. Sem qualquer maturação interna prévia, as instituições econômicas inerentes ao capitalismo comercial são absorvidas *ex abrupto*, de modo desordenado, mas sob condições de relativo

²⁰ Tal teoria, apesar de abranger a totalidade do processo de realização capitalista no Brasil é aplicável com mais segurança, para entender a fase monopolista, ou imperialista, na qual a forma dependente dessa construção econômica mostra sua feição mais acabada.

otimismo e certa intensidade, constituindo-se assim um *setor novo e moderno*, montado e dirigido, diretamente ou à distância, por interesses e organizações estrangeiras” (Fernandes, 1975, p. 11)].

Afirma, pois, o autor, que a motivação do comportamento econômico capitalista, apesar de ter sido introduzida na fase de colonização, não significou porém que o capitalismo havia se instalado de forma clara – pois havia um longo processo de maturação a ser percorrido. Considera, assim, que o senhor de engenho não podia ser associado à noção de burguês, e nem a aristocracia agrária correspondia à categoria de burguesia. Afirma que a absorção dos elementos capitalistas deu-se de modo discreto, de tal forma que as florações burguesas – sob a forma de agente artesanal da rede precária de mercantilização interna, ou do negociante que se estabelecia para a venda mercadorias importadas ou especulava com valores ou dinheiro – estiveram sufocadas. Segundo ele, essa inibição esteve ligada à permanência da conjugação de três elementos restritivos: o escravismo, a grande lavoura exportadora e o estatuto colonial (Fernandes, 2006, p. 32-39).

O senhor de engenho, figura econômica especializada e chave nessa estrutura colonial ocupava, paradoxalmente, uma posição marginal no processo de mercantilização da produção agrária. Ele explica essa conformação: o senhor de engenho organizava uma produção de tipo colonial, cuja mão de obra era fundamentalmente escrava – numa produção estruturalmente dependente, com o fim de “gerar riquezas para a apropriação da metrópole. Sua vinculação, portanto, era a de parte dependente, controlada pelo fisco de grupos delegados da Coroa, e economicamente orientada por associações financeiras europeias que exerciam dominação no mercado internacional.”

Nesse ponto, Fernandes afirma que o excedente econômico extraído por esse elemento não tinha nada a ver com a ideia de lucro, era apenas uma parte destinada a ele de um fluxo do circuito da apropriação colonial. E esse quinhão “flutuava em função de *determinações externas*” (grifo nosso) sobre as quais ele não tinha controle. Sua posição, portanto era peculiar, uma espécie de intermediário, cuja função era determinada de fora, que nada se assemelhava a uma espécie de figura próxima ao precursor do empresário moderno. Florestan afirma ser um “contrassenso pretender que a história da burguesia” na sua forma clássica emer-

gisse na etapa colonial (Fernandes, 2006, p. 33).

O burguês vai aparecer no Brasil tardiamente, de forma distinta da que surgiu na Europa, porém tendo em comum “funções e destinos sociais análogos”.

O episódio da Independência foi decisivo, pois ao romper com o estatuto colonial deu margem ao início do desenvolvimento de uma burguesia e o florescimento do alto comércio, que iria injetar um novo dinamismo ainda restrito na economia brasileira (Fernandes, 2006, p. 34). Esse núcleo burguês vai sofrer uma diferenciação durante o século XIX no ambiente da cidade brasileira, onde o elemento que exercia até então a função de artesão autônomo seria deslocado, tendo suas funções econômicas absorvidas pelas “casas comerciais importadoras”. Grande parte desse contingente tornou-se ou elemento assalariado ou diluiu-se na “plebe urbana”.

Tal transformação encontra-se no cenário de um crescimento do comércio, da formação de uma rede de serviços ligada à organização de um Estado nacional e, depois, de forma intensa ligada ao crescimento urbano.

A burguesia assim caracterizada formava, segundo Fernandes, uma espécie difusa de “*congrégation sociale*”, ainda não adquirindo uma feição de classe propriamente dita (Fernandes, 2006, p. 35).

O que importa reter de sua análise é verificar que, nesse tempo, o que se chamava de *burguesia* era um tipo de conjunto de classe fluido – pouco definido em termos econômicos – no qual se destacavam de forma especializada apenas o negociante e o usurário. Porém, os vários setores dessa difusa “classe” assemelhada à burguesia não eram unidos em função de uma situação comum de natureza estamental, nem especificamente de classe. O que os unia era “a maneira pela qual tendiam a polarizar socialmente certas utopias”. Foi a partir desse círculo burguês que se iniciou a luta antiescravista, um espírito revolucionário agindo de forma tímida, e ocultando sob sua ação o desejo de expandir a ordem social competitiva. Essa mobilização encontrou ambiente favorável nas cidades “de alguma densidade”, nas quais teve espaço e audiência para avançar e transformar o antiescravismo e o abolicionismo, no que Fernandes chamou de “revolução social dos brancos

para os brancos”: segundo ele, combatia-se o que a escravidão representava como ‘anomalia’, mas sob a capa humanista na verdade pelejava-se pela formação e organização de uma nação que objetivava a expansão interna do mercado.

É nesse ponto próximo à queda do Império que, segundo Fernandes, vai se localizar a grande ruptura com o modo antigo de exploração e com o regime político que restringia a projeção do elemento burguês. É o momento no qual se efetua a transição do trabalho escravo para o assalariado, possibilitando a organização tipicamente capitalista, oferecendo oportunidade à constituição de uma burguesia mais consistente enquanto classe.

Fernandes pontua que dois tipos de burguês iriam surgir: o que trabalhava com a ideia de poupança e “avidez de lucro”, com tendência a transformar a sua acumulação de riqueza em “fonte de independência e poder”; e um outro tipo que trazia em si a tendência para inovar, a conjugação do talento para organizar e gerir exigidos pelo território dos grandes empreendimentos da modernidade econômica. Com a queda do Império, abriu-se a porta para um novo “estilo de ação econômica” que surgiria das possibilidades de se construir “impérios econômicos” e de onde emergiu a figura do grande homem de negócios e espaço para o ‘capitão de indústria’. Surgia, desse modo, o burguês, mas ainda, de acordo com Fernandes, não se constituiria uma burguesia como categoria histórica (Fernandes, 2006, p. 36).

Conclui-se que apesar de o Brasil não repetir o processo europeu de formação burguesa, reproduziu aqui, “de forma peculiar”, o passado recente das sociedades avançada. Mas sobre essa floração estava o peso do modo de produção escravista do passado colonial e neocolonial, que permaneceu como resíduo até o começo do século XX e estendeu sua influência, marcando profundamente a mentalidade das elites econômicas, além de desvalorizar o elemento representante do setor do trabalho. Para definir a feição dessa burguesia nascente, é preciso compreender que o Brasil, como foi salientado acima, entrou no sistema capitalista com acumulação primitiva insuficiente para dar impulso à sua realização, pois se submeteu à expropriação contínua, por parte das economias centrais, restando uma parte mínima do excedente, da riqueza concentrada em poucos núcleos familiares, que constituíram as elites internas, como burguesias fracas (em formação) e

que não conseguiram deter essa drenagem.

Fernandes precisa que:

As sociedades capitalistas subdesenvolvidas não contaram com uma acumulação originária suficientemente forte para sustentar um desenvolvimento econômico autossuficiente, de longa duração, e para desencadear ou fomentar a implantação do capitalismo como um sistema socioeconômico irreversível. Do mesmo modo, ela não concorreu para destruir estruturas econômicas e sociais arcaicas, em um clima de verdadeira pilhagem, mas de mudança interna acelerada, tanto na esfera da economia rural (...) quanto na esfera da economia urbana (...). Na verdade, a transição inicial se fez, nos países subdesenvolvidos, sob o impulso da inclusão no mercado mundial, a qual envolveu extensa e contínua transferência de capitais, técnicas e instituições econômicas, agentes humanos treinados das nações europeias, que controlavam aquele mercado, para as nações emergentes ou para as colônias. (Fernandes, 1975, p. 32-33)

Em síntese, não existiam capitais para fazer avançar a realização capitalista, que se mantinha inconclusa. Por ter-se estruturado como economia exportadora de matérias-primas, nessa base frágil, os controles e determinações estavam no exterior, local do sistema, onde as burguesias internacionais, que funcionavam como instância de decisão e orientavam, como “patrões”, como deveria se comportar a produção interna do país subalterno. Por consequência, as riquezas produzidas no Brasil sofriam drenagem – estando aí o fator original da vulnerabilidade que resultará, como se verá, na condição de subdesenvolvimento crônico, que vai marcar as etapas futuras dessa tentativa de realização capitalista que vai ser chamada ironicamente pelo autor como “revolução burguesa”. O agente principal dessa etapa foi o grande fazendeiro cafeicultor, numa situação paradoxal na qual um elemento representante do setor considerado arcaico é ao mesmo tempo o gerador da realização burguesa – financiando a expansão capitalista interna, mas ligado umbilicalmente ao sistema agroexportador que detinha o poder econômico. A burguesia, assim, surge à sombra do senhor rural, dentro do vínculo com o arcaico e na associação subalterna com os interesses das elites econômicas dos países centrais do sistema.

A expansão capitalista no Brasil, no entanto, não foi um fenômeno estabelecido, cravado de fora para dentro apenas, mas contou com uma elaboração interna que mobilizou grupos, homens que se empenharam em construir a ordem social burguesa, só que limitada, num processo que, como foi salientado, deu-se de forma arrastada como se poderá verificar nas fases de realização do desenvolvimento

do capitalismo no Brasil de acordo com sua visão:

1) fase de eclosão de um mercado capitalista especificamente moderno 1808-1860; momento de transição neocolonial – Período: da Abertura dos Portos de 1808, com a chegada da Família Real (segundo Caio Prado Jr., início da emancipação brasileira), até 1860, quando começa a crise irreversível do sistema de produção escravista;

2) fase da expansão do capitalismo competitivo: 1880/90-1950; consolidação e disseminação do mercado capitalista – fator de diferenciação do sistema econômico – fase de consolidação de economia urbano-comercial e primeira transição industrial – Período: 1880/90 (último quartel do XIX) até 1950, portanto englobando o pós-guerra (1939-45).

3) fase de irrupção do capitalismo monopolista: 1950- pós 64.

Fase da reorganização do mercado e do sistema de produção – da introdução do capital estrangeiro multinacional das “grandes corporações” em território brasileiro (na maior parte estrangeiras/ e mistas) e suas operações comerciais, financeiras e industriais. Período: Embora sua tendência para este tipo de evolução seja anterior, ela se acentua e adquire caráter estrutural a partir do fim dos anos 1950 e ganha corpo posteriormente, depois do golpe de 1964, no que se chamou de “modernização conservadora” – autárquica-autoritária.

Como já se expôs aqui, Florestan Fernandes observou que o sistema que se montou no Brasil tem por definição o caráter de “capitalismo difícil”, de realização específica, presa aos liames da dependência. Não foi tipicamente um capitalismo autônomo, ao contrário, foi marcado pela heteronomia. E é tendo em vista esse esquema de dependência que ele vai deslindar a realização de suas fases de desenvolvimento acima citadas. Segundo Fernandes, nessas três fases da evolução do capitalismo já se revelaram os traços típicos que ele deveria assumir em nações periféricas e dirigidas a partir de fora.

Examinando sua explicação, fase por fase, será possível entender a especificidade da questão da formação do conceito de capitalismo dependente.

Mercado capitalista moderno – 1808-1860

Pode-se dizer que nessa fase – com a duração de mais de meio século, na qual ocorreu a mudança da corte lisboeta para o Brasil – observou-se uma sequência de significativas transformações, marcadas primeiramente pela redefinição das relações da economia interna do país com os mercados mundiais, em especial com a Inglaterra – nação hegemônica na época, que substituiu a anterior dominação econômica da metrópole portuguesa.

Essa mudança implicou a passagem de uma exploração de tipo colonial predatória, que drenava de forma intensa grande parte do excedente produzido na colônia, para outra, de tipo neocolonial, que imediatamente estanca esse “sangramento”, destinando capitais para a estruturação das bases para constituir-se um mercado propriamente capitalista no Brasil.

Ademais, nesse novo tipo de articulação econômica, passou-se a injetar na débil economia brasileira dinamismos inéditos que possibilitaram criar um núcleo de crescimento interno até então rarefeito, que tende a se expandir. Isso ocorreu com a implantação de firmas que vão trazer uma organização, mecanismos de desenvolvimento especificamente capitalistas advindos da nova metrópole neocolonial, ao mesmo tempo em que se estimula a importação de produtos acabados para um mercado que tem sua gênese nessa transição, em que se deu uma nova orientação àquela parte do excedente drenado de forma brutal.

Dessa forma, pode-se dizer que o mercado moderno brasileiro já nasce articulado aos esquemas comerciais internacionais, absorvendo estruturas econômicas aptas a produzir um tipo de desenvolvimento capitalista de acordo com os interesses das burguesias europeias que dominavam os mercados externos.

A geração desse moderno mercado brasileiro, no plano interno, vai se dar numa vinculação estreita com o crescimento das cidades que contavam com um significativo incremento populacional, lançando as bases para o estabelecimento de polos comerciais com grande potencial de “consumo” de produtos forâneos. Esses núcleos urbanos funcionarão também como pontos dinâmicos de irradiação de um estilo de vida diferente do tradicional predominante no país, decalcado de

certa forma de modelos europeus. Nessas cidades em crescimento, devido à renda extraordinária de estamentos possuidores e à atividade dinâmica de agentes econômicos ligados ao nascente setor comercial, será possível estabelecer-se um fluxo de produtos típicos de um estilo de vida urbano que atualiza os modos de vida até então conhecidos das elites e setores médios da sociedade que se estruturava.

Assim, lentamente, foi se construindo uma rede de distribuição comercial com tendência a se expandir pelo território do país, à medida que foram se generalizando necessidades de produtos diferenciados do modo de vida rural até então predominante: novos mobiliários, vestuário, materiais de construção e mesmo a adoção de gêneros alimentícios diversificados do padrão básico alimentar. Surgem também novos meios de transporte e instrumentos utilizados na produção artesanal rumo às estruturas mais complexas da atividade manufatureira.

Pode-se dizer que toda uma nova configuração de atividades econômicas passa a dinamizar a vida das cidades e de forma limitada, lenta e descontinuada, mas capaz de influenciar áreas tradicionais (rurais) do território brasileiro.

Porém, o capitalismo na formação brasileira, não terá um desempenho conforme o modelo original europeu, que em seu processo de desenvolvimento parte para a destruição ou absorção dos setores tradicionais da produção. No Brasil essa realização capitalista deu-se de forma diferente e teve uma marca peculiar, ou seja, sua construção admitiu a estreita articulação desse moderno mercado ao setor mais arcaico da economia, longamente estruturado sobre a produção escravista.

Tal arranjo tipicamente brasileiro, pode-se dizer, estabeleceu-se com a orientação do fluxo de parte do excedente produzido nesse setor tradicional (base) da economia para a formação e o fortalecimento do mercado interno.

Nessa nova configuração o excedente antes apropriado rigidamente na acumulação estamental, passa agora a irrigar o mercado interno, que por sua vez, com seu dinamismo próprio, garante a segurança de que o capital reinvestido poderia realizar um incremento no volume de dinheiro ou crédito, ou se entesourar em forma de ouro, propriedades que gerariam valores. O excedente, portanto, desti-

nando-se a funções reprodutivas, passa assim a fazer parte de um novo tipo de acumulação, direcionando-se para transações especulativas mais abstratas e complexas.

Dessa forma, a cidade torna-se o *locus* no qual se reaplicam os capitais obtidos na exploração da mão de obra escrava, e por sua vez incrementa a produção de bens artesanais e manufaturados. Assim articulados, os núcleos urbanos passam a ‘satelitizar’ o fluxo e o crescimento do mercado interno e começam a determinar a nova dinâmica da produção escravista.

Realiza-se, dessa maneira, o grande salto da transição neocolonial, ou seja, esse mercado interno orientado desde as cidades vai criar com o seu desenvolvimento um patamar para uma evolução rumo a uma nova etapa, ou seja, à fase do capitalismo competitivo.

Para concluir a exposição sobre essa fase, compreende-se que nesse curto período ocorreu um tipo de incorporação da economia brasileira ao mercado mundial em bases totalmente originais e esdrúxulas, ou seja, com essa articulação, o mercado capitalista moderno superpõe-se à antiga produção escravista voltada para a exportação. O setor comercial, recebendo os fluxos de capital que antes se dissipavam (eram drenados para a Metrópole), passa a ser o elo que produz uma autêntica revolução urbana que vai se processar, porém, de forma lenta e descontínua – montando-se uma rede de cidades-chave.

Convém destacar que apesar de se produzir tal mudança significativa nesse período, não foi ainda possível ao nascente capitalismo brasileiro gerar um grande impulso nas relações de intercâmbio com o mercado mundial, só alcançando uma gradual aceleração no crescimento do mundo urbano-comercial. O que marca esse momento, de acordo com Fernandes, é um bloqueio da realização econômica que tem alcance limitado, com a acomodação dos agentes econômicos dominantes no período, que não se interessaram em alterar o padrão híbrido estabelecido, e instalar uma fase capitalista de fato. Em outras palavras, os estamentos ligados ao mundo agrário, por sua própria condição e formação, não se mostravam dispostos, nem tinham interesses fortes para reorganizar sua base material de outra forma, “rompendo com o regime de trabalho escravo” e passando a utilizar o trabalho

assalariado. Assim também como os novos grupos econômicos citadinos que se formaram (esboço de burguesia e pequena-burguesia urbana), os quais potencialmente poderiam transtornar esse cenário, também não se inclinavam para mudar o padrão que se mantinha estável. Assim, e sem maiores ambições, contentaram-se somente em se aproveitar das brechas abertas pela eclosão do mercado capitalista moderno para auferir benefícios, galgar posições (Fernandes, 2006, p. 267).

Capitalismo competitivo – 1880/90-1950

É nesse cenário débil, da implantação da base precária de um mercado capitalista, sustentado pelo setor rural arcaico, sem exhibir um lastro que garantisse um fluxo mais intenso com o mercado mundial, que vai se efetuar uma nova fase de realização do capitalismo: a sua etapa competitiva.

A partir de 1860, ocorrem mudanças substanciais nesse panorama, quando se acentua a deterioração do modelo de exploração escravista, deterioração esta que se aprofunda no último quartel do século XIX. Esse período crítico inaugurado com a liquidação desse padrão arcaico de exploração do trabalho vai durar até 1950.

Resumidamente, faz-se, nas próximas páginas, um panorama geral das mudanças ocorridas nesse tempo que durou quase um século.

Como exposto, foi por meio do excedente obtido na expropriação direta do trabalho escravo que se expandiu um sistema de produção ligado às necessidades do setor urbano, o qual formou uma base ainda frágil para o início da fase do capitalismo competitivo.

Em sua expansão inicial, apesar da crise que o final da escravidão representou para o sistema político, a nova fase capitalista beneficiou-se com o aproveitamento decorrente das mudanças sociais da própria Abolição, pois esta gerou (liberou) de forma perversa um enorme contingente de massas empobrecidas fornecedoras de mão de obra barata para alimentar o sistema que se desenvolvia. Acrescentando-se, também, que a própria extinção do tráfico em si já havia proporcionado a geração de um acúmulo de capitais que antes eram empatados na compra de novos escravos, e que agora era “investido” em atividades na esfera comercial, da eco-

nomia urbana, tanto no setor de serviços como na incipiente pré-industrialização em atividades artesanais, ou manufatureiras que se esboçavam.

Como se pode observar, a manutenção do incipiente mercado capitalista, nessa época, continuou a depender estruturalmente dos recursos obtidos no setor agrário, e teria diante de si um longo trajeto a ser percorrido para tentar superar suas influências e se firmar no cenário econômico nacional.

Dessa forma, apesar da aparente contradição, realizou-se uma revolução urbana com recursos das camadas da aristocracia e uma burguesia rural em formação. Essas instâncias se articularam a grupos do setor de importação e exportação (vinculados às burguesias internacionais que dominavam o mercado), e lenta e gradualmente consolidaram um mercado à sua feição, para facilitar as transações externas e ao mesmo tempo ampliar as estruturas de um complexo comercial que vai se tornar significativo, ao longo dos anos.

Nesse período ocorreu um fato importante na esfera da produção: a abertura de um novo e consistente ciclo econômico em ascensão: a pujante cultura do café, que vai se a base da economia brasileira por longo tempo.

Com a revitalização do setor rural, os fortes laços que o uniam ao desenvolvimento do capitalismo, financiando o crescimento urbano (sustentado pelo primeiro), vão se estreitar de forma intensa. Pode-se dizer que em tal contexto, o fazendeiro cafeicultor, ironicamente, de forma esdrúxula, vai figurar como o principal agente econômico, sobrepondo-se à burguesia, ao realizar em parte seu papel revolucionário de impulsionar o capitalismo.

Nessa fase, a cidade (que já vinha ocupando um lugar significativo na economia do país desde a etapa anterior) contou com um crescimento populacional excepcional, e se transformou num verdadeiro polo dinâmico que passou a gerar as bases de um crescimento, embora descontínuo e lento, de uma economia urbano-comercial que beneficiou setores de alta renda e até proporcionou a incorporação de grupos de poucos recursos no mercado interno.

É preciso destacar também que em decorrência da grande produtividade do setor cafeeiro – cujo ciclo se manteve em alta de 1800 a 1930 – verificou-se uma

excepcional projeção da economia brasileira. Tal desempenho deu-se também em razão do funcionamento eficaz do sistema comercial de importação e exportação (com efeitos positivos sobre a expansão do setor urbano-comercial). Desse modo, aquele capitalismo débil conseguiu enfrentar as pressões advindas da nova fase de expansão do sistema.²¹

A otimização da realização capitalista no Brasil nesse período teve, portanto, a seu favor, o fato de o país ter se tornado atraente, numa conjuntura em que, no plano do mercado mundial, realizava-se uma luta renhida entre as nações europeias e os Estados Unidos para obter vantagens estratégicas em nações periféricas.

Porém, no plano interno, o domínio dos controles econômicos permaneceria por longo tempo ainda nas mãos dos fazendeiros de café e seus representantes. Estes dominavam e impunham uma política monolítica de defesa de seus interesses ao país, apesar da alternância no poder das oligarquias regionais. Tal situação perdurou até a crise mundial de 1929, crise esta que levou à Revolução de 1930.²²

Nessa fase é importante se registrar que os Estados Unidos alcançavam proeminência no plano internacional e deslocaram pouco a pouco a hegemonia da Inglaterra, passando a exercer seu domínio econômico sobre os países periféricos. Com essa transformação, ocorreu uma redefinição dos laços de exploração, ou seja, a nova nação hegemônica abandonou a prática do controle indireto das relações comerciais como vinha sendo exercido pelo Império Britânico e passou a implantar diretamente na parte mais rica e avançada da periferia, controles econômicos que nesse momento começaram a operar por meio da livre empresa, atuando em todos os níveis: no comércio, no sistema bancário na esfera da produção, de forma a permitir a fluidez nas operações comerciais e financeiras que essa etapa exigia. Convém ressaltar que esse processo pode ser encarado como uma espécie de intervenção, o que impôs uma reorganização do espaço ecológico, econômico e social dos países periféricos, para adaptar, no sentido de uma atualiza-

²¹ O capitalismo desta fase competitiva exigia uma complexa combinação de elementos para funcionar: recursos humanos adaptáveis às técnicas dos novos tempos, fatores econômicos, demográficos, sociais, culturais, base tecnológica e instituições fundamentais para suportar seu dinamismo.

²² A rigor, o ciclo do café durou cerca de 130 anos – de 1800 a 1930 –, mantendo-se como atividade básica além desse marco cronológico.

ção, os mercados nativos aos dinamismos da sociedade hegemônica que irrompia na periferia garantindo a expansão de seus negócios.

Tal estratégia, em seus inícios, fixou-se no eixo da economia interna dos países periféricos na produção de matérias-primas – ou seja: basicamente produção primária exportadora, o que não afetava o poder da aristocracia agrária ainda que limitasse a projeção das burguesias nativas incipientes.

Em outras palavras, houve uma astuta transferência do volume de “similaridades estruturais e funcionais da economia hegemônica para as economias pouco desenvolvidas” (Fernandes, 2006, p. 272-273) sem, no entanto, correr-se o risco de criar uma estrutura econômica suficientemente forte nelas e dessa forma gerar concorrentes entre as nações emergentes na periferia estimuladas pelo novo surto capitalista.

O interesse das burguesias das nações hegemônicas (em especial as dos Estados Unidos) estava em tomar medidas para ampliar o mercado nos países da periferia, ativar funções essenciais ao desenvolvimento capitalista, para articulá-los aos mercados das economias centrais, o que implicava em, ao lado do esquema já instalado de importação/exportação, incrementar mecanismos simultâneos de intervenção comercial nas suas economias carentes, sobretudo na esfera dos serviços públicos. Isto demandou uma reorganização significativa nas estruturas das cidades, que já vinham experimentando um processo de crescimento contínuo: significou expandir suas redes de comunicações e transportes; incrementar a migração do elemento estrangeiro especializado; organizar planos de colonização e expansão de economia ligada ao comércio interno; substituir em sua totalidade a produção artesanal pela manufatureira; introduzir novos padrões de ensino; qualificar a mão de obra; melhorar o estilo de vida de setores influentes e, fundamentalmente, transferir tecnologia de forma a tornar viável esse bloco de atividades.

Trocou-se dessa forma o antigo sistema do *indirect rule* típico da administração britânica por um outro mais sofisticado de dominação e administração das injeções capitalistas. Pode-se dizer que nesse momento configurou-se uma modalidade de incorporação mais sutil que exigiu uma adaptação da periferia a uma espécie de desenvolvimento capitalista induzido, porém limitado (como se verá

adiante), com o objetivo de viabilizar uma modalidade complexa de transição econômica e cultural.

Assim, pôs-se em marcha uma ampla operação, unindo a inversão de capitais à mobilização de discursos e propaganda ideológica de dissimulação da intervenção estrangeira, que se mascarou, aparentando promover uma etapa de desenvolvimento autônomo, escondendo na verdade o esquema invisível e subterrâneo da dependência que trazia embutido no processo. Criaram-se canais flexíveis, harmonizando interesses e fluxos em variados tipos de associação e fusões empresariais.

Portanto, as economias desiguais dentro do sistema não se confrontaram, ao contrário, complementaram-se através de uma relação “cooperativa” entre seus agentes econômicos conducentes, tanto no nível externo como no interno: todos lucravam. Estes agentes formaram uma nova base, manobrando conjuntamente e não mais, como antes, numa operação que se dava de fora para dentro. Agora, a organização e a centralização do processo, na realidade, efetuam-se *a partir de dentro*, entre firmas de capital privado internos, numa nova configuração da “intervenção”, diluindo pressões políticas contrárias à penetração estrangeira. O mercado capitalista criou uma nova estrutura que surgiu como se fosse uma transformação “puramente interna”, apesar de orientações externas dominantes. Acredita-se que diversas modalidades de comprometimento devem ter atuado, desde a alocação de empresas estrangeiras trabalhando na área de energia e transportes (como a Light & Power- empresa canadense que passou a fornecer luz elétrica e bondes a partir de 1899), até a combinação de capitais forâneos com os nativos e mesmo empresas subsidiárias internas de capital “nacional” que se articulavam através da produção e fornecimento de materiais, ou componentes para empresas mistas que realizavam, na verdade o principal da operação.

Ressalte-se que nessa fase, apesar dos dinamismos próprios do capitalismo atuarem no sentido de pressionar para uma modernização mais ampla, estabeleceu-se uma política de contenção de sua expansão. Ao que parece, dentro do sistema, nesse momento, os interesses convergiam para um desenvolvimento “controlado” (restrito), admitindo-se que a realidade precária da infraestrutura do país não suportaria as exigências desabridas do avanço capitalista acelerado. Eram

necessárias condições para garantir o “arranque” de desenvolvimento, pois o Brasil se apresentava como carente em termos de geração de energia, não possuía uma rede de transportes ferroviários e o setor portuário era irrelevante, assim como as redes comerciais não estavam aptas a garantir grandes fluxos. Sentia-se a necessidade de dispor de um sistema educacional suficientemente equipado para incrementar a disponibilidade de recursos humanos escolarizados, com o objetivo de planejar e gerenciar um processo construtivo de vastas dimensões que tal “empreendimento” capitalista competitivo demandava.

As orientações do desenvolvimento econômico, nesse momento, foram mais situadas, objetivaram mais uma “adaptação” da economia brasileira ao novo dinamismo das economias centrais, do que uma transformação no sentido de abrir caminho para o desenvolvimento autônomo do país.

Portanto, a integração ao sistema capitalista, nessa via, continuou a ser restrita. Não se pode esquecer que a atividade econômica fundamental que dominava com significativas flutuações era ainda a produção cafeeira, e que os interesses desse setor se impunham de forma absoluta no plano político – sua derrocada só se deu com a crise mundial instaurada a partir de 1929 e se completou no nível interno com Revolução de 1930, que deslocou parte das oligarquias dominantes. Mas, mesmo assim, manteve uma política de proteção da atividade cafeeira.

Importa ressaltar que essa inibição da expansão capitalista interna verificada nesse período foi provocada pela continuidade das articulações dependentes às quais o país tinha-se atrelado no passado. Esse tipo de vínculos com setores arcaicos dominantes e interesses das burguesias internacionais exibiu-se como um decisivo fator de seu atraso, mesmo na fase moderna.

Para entender tal determinação bloqueadora do processo de realização plena do capitalismo brasileiro, é preciso ter em mente que, subjacente à decisão de orientação da política econômica conjuntural, esteve também presente o temor de que um surto capitalista desenfreado pudesse atingir de modo destrutivo (como é da natureza do funcionamento econômico típico desse sistema) o setor rural da economia, pois ele desempenhava papel fundamental, constitutivo do padrão de formação da infraestrutura interna, concretizado no crescimento urbano-

comercial. O que significa, em última análise, que a oligarquia agrária e os grupos ligados ao alto comércio e às burguesias da nação hegemônica no sistema estiveram empenhadas em manter a economia “articulada”, sem provocar alterações estruturais significativas (não só no plano mundial como no nível nacional). As classes dominantes acreditavam que se o surto capitalista atingisse o setor agrário arcaico para impor outro padrão (moderno, capitalista, dinâmico), ocorreria uma desorganização de toda economia periférica, o que implicaria um conjunto considerável de perdas: no controle econômico da organização urbano comercial; no controle sobre comércio de importação exportação; e na posição privilegiada no rateio do excedente econômico no qual se realizava a principal expropriação (Fernandes, 2006, p. 278).

O que marca essa fase em sua totalidade é a continuidade da dupla articulação desse capitalismo com um setor agrário arcaico e a dependência em relação às economias capitalistas centrais, que têm por efeito bloquear a realização capitalista nativa, apesar dos fortes influxos em direção à modernização exigidos por esse padrão de desenvolvimento.

Apesar dessa inibição, olhando de modo retrospectivo, tal indução capitalista de fora para dentro provocou alterações significativas e reconfigurou a economia periférica na órbita da grande revolução econômica mundial que se processou durante todo esse período. A despeito das limitações impostas pelas articulações citadas, deu-se uma espécie de salto histórico no ambiente estreito da periferia, com o avanço da construção capitalista ultrapassando as tensões provocadas por uma estrutura em que um setor arcaico ligado ao peso da tradição, paradoxalmente, tinha grande peso na economia, gerando recombinações com o setor moderno exigente de expansão. Isso quer dizer, em termos concretos, que o mercado capitalista moderno, apesar de não ter tocado (ou absorvido) o setor arcaico, e mesmo em seus inícios sem ter alterado de maneira profunda o padrão de produção escravista até o final do século XIX, construiu um patamar que permitiu uma diferenciação fundamental entre as atividades econômicas verificadas no período (final dos anos 1880 até a Primeira Guerra Mundial, em 1914).

O mercado passou a centralizar operações comerciais e financeiras de grande monta e conseguiu integrar regiões antes isoladas, promovendo uma grande

expansão horizontal, na qual a transformação capitalista passou a funcionar como fator de unificação nacional. Unidades econômicas antes fechadas, insuladas e de certa forma autossuficientes, passaram a ter relações com o setor capitalista moderno sob a batuta do capital competitivo, mantendo-se intacta a estrutura produtiva rural básica (fixada na cafeicultura), mesmo depois da liquidação do modo de produção escravista.

Simultaneamente a essa expansão comercial e financeira, pouco a pouco, nas cidades, as manufaturas vão se transformando em unidades industriais.

Pode-se dizer que desse momento em diante vai ocorrer uma metamorfose estrutural e funcional no interior do mercado capitalista: ele passa a ser o fator de estratificação social, a despeito da tradição senhorial. Essa transformação foi aos poucos criando uma forma societária fundada de forma relativa em relações especificamente competitivas, opostas virtualmente às relações tradicionais cristalizadas nas quais imperavam o mandonismo, o patrimonialismo e o favor.

Mudanças do cenário econômico tornaram-se visíveis na vida cotidiana das cidades, em especial naquelas que tendiam a se tornar futuras metrópoles. Ocorreram, pois, transformações evidentes na ecologia urbana com o aumento da população das cidades e com o advento de meios de transportes e comunicações modernos (bonde, telégrafo, telefone). Deve-se levar em conta também a ampla difusão da energia elétrica, acompanhada pela cosmopolitização dos hábitos – no conjunto gerando um novo estilo de vida que acarretou novos padrões de consumo e teve como elemento difusor o surgimento de meios de comunicação de massa com o crescimento do número de jornais, revistas e estações de rádio.

Julga-se que esse foi o momento de superação relativa da ordem arcaica, na qual uma nova mentalidade – econômica, social e política – passou a se difundir. Ao mesmo tempo, ocorreu a entrada no cenário histórico de uma entidade até então sufocada por uma política extremamente repressiva – o “povo”.

Este já havia dado alguns sinais desde as mobilizações contra os setores escravistas ao apoiar a luta das elites ilustradas pela Abolição e, depois, se opondo aos excessos “senhoriais” também no ambiente urbano, e agitando as capitais com

rebeliões do início do século (revolta da vacina etc.). Essa massa popular que participou das primeiras greves, que tomou as ruas para opor-se à dominação da oligarquia rural na política nacional, e se posicionou a favor da democracia (evidentemente burguesa), começaria a fazer parte dos cálculos das elites dominantes. Como exemplo dessa nova força política, é necessário recordar que no começo de século XX assistiu-se a uma série de revoltas importantes que contaram com a mobilização popular.²³

O efeito específico da articulação entre o poder do setor arcaico vinculado ao setor exportador/importador e a dominação das burguesias internacionais foi integrar a economia periférica do Brasil no esquema de expansão das economias centrais, porém, subordinando-a a condicionamentos induzidos a partir de fora, desse modo impossibilitando a construção de um capitalismo autônomo. Sua limitação deveu-se não apenas às condições de carência de infraestrutura, mas, fundamentalmente, para não atingir o setor rural.

Assim, é importante repetir, impôs-se um tipo de realização econômica “acertada” entre os elementos da aristocracia e a “burguesias” rurais e comerciais urbanas (estas últimas em formação), com as burguesias representantes do grande capital das nações hegemônicas que dominavam o mercado internacional.

No processo, pois, da realização dessa etapa histórica do capitalismo à brasileira, ao se aprofundarem e se renovarem tais laços condicionantes (tanto internos como externos), solidificou-se uma relação de dependência, que se efetivou mais tarde de forma mais concreta e escancarada numa segunda etapa da evolução para a fase imperialista, que vai suceder a essa etapa competitiva.

O que importa reter aqui é que, por consequência, a permanência dessa dupla articulação foi o fator determinante do aprofundamento da situação de subdesenvolvimento e dependência que se manteve, apesar das alterações positivas nos setores ricos do país.

²³ Entre elas a dos tenentes, que se transformou num movimento que a partir dos revoltosos do forte de Copacabana, de 1922, se desdobrou na Revolução Paulista de 1924 (a chamada “revolução esquecida”), e, no mesmo ano a Comuna de Manaus, a Coluna Prestes de 1925 a 1927. Movimentos políticos de insatisfação popular e das classes médias contra o regime da República Velha, que vão desembocar na Revolução de 1930, a qual vai impor um novo modelo político ao país, inaugurando a chamada “era Vargas”.

Criou-se assim uma situação paradoxal, um beco sem saída, na qual um maior desenvolvimento capitalista significava o imediato aprofundamento da relação da dependência e subordinação às forças econômicas externas. Por sua vez, em razão da acomodação interna às estruturas subordinadas ao setor arcaico, este esquema redundava numa restrição à plena realização da forma capitalista competitiva. A consequência dessa integração peculiar ao sistema foi a fixação de um padrão de realização capitalista, definido mais tarde como “dependente”, que resultou em manter o país sob “uma condição colonial permanente.”²⁴

De qualquer forma pode-se dizer que o capitalismo, em sua fase competitiva que durou por um período de meio século e nesse tempo, mesmo inibido, difundiu-se a partir das cidades-chave penetrando nas entranhas do Brasil, foi se enraizando nas práticas cotidianas de sua população, criando um mercado típico de economia capitalista, aproveitando a universalização relativa do trabalho livre e a difusão de um padrão de consumo de gêneros básicos e supérfluos.

O segundo momento de metamorfose dessa forma capitalista vai de 1890 até a crise de 1929 (quase 40 anos), quando se operou um surto industrial no qual se substituiu o modelo de produção artesanal e manufatureira por um processo de industrialização sistemática, com tendência a evoluir para um padrão irreversível. Essa evolução industrial deu-se sobre um dinâmico mercado, amadurecido, que acompanhou o crescimento urbano (manifestação interna da economia competitiva).

A especificidade do caso brasileiro reside em que esse novo padrão competitivo, agora reforçado pelo início de uma industrialização mais consistente, teve de levar às costas a herança da citada dupla articulação, que operou sob o modelo colonial e foi redefinida na transição neocolonial. Uma dupla vinculação que produziu a contínua situação de subordinação da economia brasileira e sua dependência de capitais e tecnologia estrangeiros e, por consequência, a condição de subdesenvolvimento crônico.

A realização “incompleta” do capitalismo brasileiro cumpre, dessa forma, uma pauta determinada pela associação de agentes concretos, vinculados a esta-

²⁴ De acordo com a interpretação de Cardoso (1972).

mentos e classes agrárias exportadoras do setor comercial urbano (burguesias em formação) com forças econômicas dominantes dos países hegemônicos. Todos em um grande arranjo, não mostraram interesse em alterar esse estado de coisas uma vez que todos acabavam lucrando: o grande capital garantia a expropriação necessária à reprodução do sistema, satelitizando a periferia, enquanto as classes possuidoras internas tinham seu quinhão garantido como sócios menores no negócio. Estas últimas, sem um projeto burguês mais avançado, não se propuseram a levar adiante um desenvolvimento econômico que vislumbrasse um horizonte de autonomia nacional – que fez com que colocassem em prática, sempre, uma política contrária aos interesses da população como um todo, especialmente os originários das classes despossuídas.

Florestan Fernandes afirma que tal padrão de desenvolvimento, a despeito de implicar estas inibições que solapavam suas potencialidades, mesmo assim mostrou-se dinâmico o suficiente para produzir uma expansão capaz de gerar uma tendência para a manutenção da industrialização que se iniciara. Da mesma forma, conseguiu-se intensificar a integração nacional do mercado interno (apesar de frágil) e diluir e absorver barreiras entre produção agrária e produção industrial. Dessa forma, mesmo enfrentando bloqueios estruturais, que emperravam a própria dinâmica “incontrolável” do capitalismo, foi possível irradiar da cidade para o campo relações capitalistas de mercado e de trabalho que mudariam algumas características da propriedade agrária, da organização do trabalho nas novas zonas de crescimento mais avançado das cidades. Como consequência, passou-se a atrair investimentos para uma nova agricultura voltada para mercado interno e, a longo prazo, produziu-se a incorporação de atividades econômicas antes dispersas, como a de criação de gado e mineração, ao sistema das relações capitalistas (Fernandes, 2006, p. 283).

Porém, o autor observa que, sem exceção, todos os tipos de empresários aceitaram a condição de dependente como algo natural. Isto é, admitiram que este era o único caminho e a melhor solução para a industrialização e o desenvolvimento econômico. Outro aspecto a ser destacado é que, nessa expansão do sistema de produção capitalista, o mercado interno associou-se, estrutural e dinamicamente, com o setor de importação de bens e serviços (outra face da dependência), so-

brecarregando a economia (Ibidem, p. 284).

Para finalizar, deve-se ressaltar que o auge do mercado competitivo ocorreu na época entre-guerras: justamente no período entre o fim da Guerra de 1914 e a crise do setor cafeeiro em 1929, que abala a economia, mas vai ser solucionada em parte com a intervenção do Estado. Nesse período, ocorreu um segundo surto industrial que teve maior peso na economia, pois implicou o incremento da produção de bens de produção. Outro sintoma do significativo surto de desenvolvimento dessa época foi o maior grau de penetração do capitalismo no campo, ao mesmo tempo em que sucedeu também a intensificação de formas de associação das oligarquias agrárias com o capital financeiro, fato que implicou melhores condições de autoproteção para o produtor e de comercialização nos mercados internos e externos.

Deve-se colocar em evidência que para além das “classes” envolvidas no processo econômico, existiu o Estado, que desempenhou papel importante na realização capitalista, pois a partir dessa época é por meio da intervenção estatal na economia que se responderam às variadas pressões nacionalistas desencadeadas no período em torno dos anos 30.²⁵ A forma específica de atuação do Estado esteve no fato de ele assumir funções econômicas com o objetivo de sustentar e reforçar o desenvolvimento capitalista mediante a criação de empresas públicas. Nesse ponto, ocorreu algo crucial: a montagem de um complexo orgânico, ou melhor, de uma infraestrutura especificamente voltada para o setor industrial, coisa que não podia ser alcançada naquele momento pela via da iniciativa privada nacional ou estrangeira.

O empresariado ancorou-se nas oportunidades abertas pela intervenção estatal e mostrou-se mais interessado em obter lucros imediatos, inovando nos territórios em que se beneficiava da empresa privada, mesmo à custa do aprofundamento da articulação dependente. Mais uma vez, segundo Fernandes (2006, p. 287), o empresariado da época recusou-se a tomar um caminho que levasse à sua autonomia.

²⁵ Segundo Dulce Chaves Pandolfi (2003, p. 21), “os anos 30 marcam uma etapa importante nos rumos da economia brasileira”. Ela localiza esse momento como aquele em que de fato se efetiva o processo brasileiro de industrialização.

Fernandes aponta, ainda, a adoção da prática da substituição de importações, que passou a vigorar de maneira mais enfática a partir da crise de 1929 e durante os governos Vargas, depois da Revolução de 1930 (e mais tarde vai ser adotada nos governos JK e Goulart). Fernandes submete tal medida, porém, a uma crítica, apontando como um tosco mecanismo técnico que, segundo ele, não resolveu o problema de se criar um setor industrial-manufatureiro e nem eliminou a questão do descompasso tecnológico, pois não atacou o que ele considera a principal questão de entrave ao desenvolvimento pleno do capitalismo, ou seja, os liames que atrelavam a economia brasileira à forma dependente dos capitais externos. Para ele, tal ataque implicaria antes de mais nada uma decisão política de grande gravidade: efetivar a ruptura com a dupla articulação acima indicada, que impunha de forma férrea um padrão “inibido” de desenvolvimento econômico nesta fase de capitalismo competitivo.

Fernandes admite que vários fatores pressionaram os efeitos inibidores da realização capitalista brasileira, como o crescimento populacional, o ritmo acelerado de concentração urbana e a universalização das relações capitalistas de produção e de mercado. Mas todos esses fatores, em si, não conseguiram mudar o esquema já consolidado da dupla articulação, ou círculo vicioso que permaneceu no complexo econômico moderno, manifestando-se como herdeiro da estrutura colonial e do antigo regime, um esquema conveniente ao grande capital, aos seus sócios menores figurados na burguesia nativa e aos setores tradicionais oligárquicos a ela associados desde sua origem. Em síntese, não se rompeu com as amarras da dependência e se agravou o subdesenvolvimento (Fernandes, 2006 p. 287-288).

Como exemplo do efeito danoso da dupla articulação, esse autor aponta o acanhado crescimento do mercado interno e destaca o momento em que os fluxos e os dinamismos direcionados para o interior da economia deparam-se com um setor agropecuário anêmico, no qual não se alteraram as tradicionais práticas pré-capitalistas ou subcapitalistas: um setor que não foi modificado por nenhum tipo de reforma agrária, mesmo que moderada, a qual garantiria incentivos para possíveis pequenos agricultores que, enquanto virtuais consumidores, colocariam a roda da fortuna para girar e dar um impulso econômico rumo ao crescimento continuado.

Assim, preservou-se um “mundo” no qual predominou a grande propriedade como fator impeditivo da circulação do capital, movimento necessário à continuidade de algum tipo de desenvolvimento. Nas cidades, por outro lado, apesar da predominância de relações capitalistas, não existem políticas corretivas da depressão dos salários baixos da classe trabalhadora, ocorrendo uma concentração significativa de renda, o que desembocou num mercado seletivo.

Fernandes (2006) conclui que em tal situação, quando as condições sociais e a mentalidade estão configuradas deste modo inibidor das forças do capitalismo, a tendência óbvia é a estagnação, ou uma lentidão para a absorção de dinamismos que resultem num agravamento do subdesenvolvimento (p. 288).

Outro efeito nocivo da dupla articulação foi que, nesse quadro de um capitalismo tolhido, com condições de vida precárias no campo, observou-se uma migração contínua de populações pauperizadas: vastos contingentes populacionais rumando para onde se realizava um padrão de economia mais aberto, ou seja, a cidade, a qual se apresenta como grande mercado, com possibilidades maiores de se obter emprego e melhorias do modo de vida em geral, embora grandes massas ainda vivessem em condições de vida degradantes no próprio território urbano. Nesse processo, criaram-se os ‘bolsões de miséria’ e uma urbanização perversa, com destaque para a favelização e o surgimento das periferias, à margem dos equipamentos urbanos.

Evidenciou-se, por fim, nesse período, um momento em que ocorreu uma espécie de acomodação dos setores que deveriam comandar esse processo, acomodação esta que foi acompanhada pelas classes subalternas, que aceitaram uma nivelção por baixo em relação a uma elevação do padrão de adaptação à realidade de um capitalismo produtivo.

Em relação ao setor arcaico, Fernandes observa que apesar da atenuação de alguns bloqueios à relação capitalista (que ele não exemplifica), esse setor mantém laços somente em parte com a economia competitiva. Na realidade, percebe a predominância de práticas de formas de mercado e produção de desenvolvimento desigual, ou seja, não houve integração dentro de um único padrão dinâmico capitalista. Isso significa que, com toda pressão que fatores modernizantes, ficaram

contidos em grande parte nos limites das cidades, apesar de exigirem um espaço para expansão, e não contaram com agentes econômicos internos capazes (uma burguesia ativa) de destravar o sistema, desmontar a estrutura arcaizante.

Fernandes avalia que, a não ser de forma muito débil, tais elementos conseguiram alcançar alguma mobilização das potencialidades que estavam contidas na própria dinâmica, no motor do modo de produção capitalista típico, tal como se realizava nas nações chamadas ‘avançadas’. Dessa forma, observa que predominou, por bom tempo, a valorização econômica diferenciada de épocas anteriores de desenvolvimento desigual, tanto na acumulação originária como na intensificação da expropriação típica do trabalho nesta fase do capitalismo (2006, p. 288-299).

Então, pode-se afirmar que durante a fase de implantação do capitalismo competitivo houve um hibridismo, no qual se misturam formas pré-capitalistas na esfera da mentalidade, concepções arcaicas, resistentes, que contaminavam as novas classes possuidoras nos domínios urbanos industriais. Ao mesmo tempo, no campo, impediu-se a democratização do uso da terra e bloqueou-se o fornecimento de meios para o capital circular num mercado potencialmente mais amplo. A realização capitalista, assim, nessa fase, enfrentou dificuldades. O sociólogo destaca que, apesar dessa “estagnação” convivendo com grandes possibilidades virtuais de crescimento e certo otimismo, antes mesmo da Primeira Guerra, as economias centrais e o mercado mundial começam a transferir para a periferia os dinamismos que refletiam o advento das corporações ou das empresas multinacionais típicas da segunda revolução industrial nas esferas do comércio, indústria e serviços.

É preciso ter em mente que o capitalismo competitivo entrou, nesse tempo, em crise, nas economias centrais e se expressou no *crack* da Bolsa de Nova York, exigindo a intervenção do Estado para controlar e tentar superar a crise. Mas é preciso considerar que o esquema competitivo continuava funcionando na periferia, devido aos ritmos lentos de assimilação das mudanças (Fernandes, 2006, p. 289).

Cabe aqui um adendo para ressaltar que, no caso brasileiro, o Estado entrou enfaticamente na esfera econômica no caso da crise do café, setor que já tinha uma política de defesa que vinha sendo implementada desde 1906, tanto pelo governo federal como pelo de São Paulo – no caso da crise de 29, o Estado salvou o setor da liquidação através da compra e queima de cotas de estoques (quotas de sacrifício) e assumiu a empresa cafeeira garantindo um “mínimo de perdas” (Leopoldi, 2003, p. 244-246).

Portanto, no apogeu do capitalismo competitivo, na fase final de sua evolução histórica, ao entrarem em cena mecanismos e formas organizacionais monopolistas, efetuou-se uma grande transformação na natureza dos controles econômicos transferidos para as economias periféricas.

Fernandes afirma a esse respeito que o capitalismo competitivo mostrava-se “pouco brasileiro” quando completou seu ciclo de vida, pois não estabeleceu limites para os controles vindos de fora, e os agentes econômicos internos (as burguesias nativas e a aristocracia rural) estavam de acordo com forma a dependente. Tal condição iria acentuar-se na fase seguinte (Fernandes, 2006, p. 290).

Tem-se, então, que a internacionalização da economia, que ocorreria de forma intensa na fase monopolista, não era uma questão que ameaçava à dominação burguesa no país, ao contrário, como se verá, tornar-se-ia vital a associação com as forças econômicas estrangeiras e a cessão de espaço para seus empreendimentos. A transição para o capitalismo monopolista deu-se sem muita grita.

Capitalismo monopolista – 1950-pós-64

É a fase da dominação econômica das grandes corporações, na maior parte estrangeiras, estatais e mistas, atuando em operações comerciais financeiras e industriais. Esse tipo de organização capitalista começou a tomar forma no início do século XX, mas sua dinâmica se acentua e adquire caráter estrutural a partir do fim dos anos 1950, ganha corpo mais tarde, e tem sua continuidade garantida e ampliada depois do golpe de 1964, no que se chamou de “modernização conservadora” – sob o regime político autoritário.

O início de sua instalação efetiva corresponde ao tempo marcado pelo governo de Juscelino Kubitschek, período chamado de “desenvolvimentista”, à rápida e polêmica passagem de Jânio Quadros pela presidência do Brasil, e aos tempos do “reformismo nacionalista” de João Goulart – esta última, uma etapa turbulenta do país na qual se defrontaram concepções diferentes de “desenvolvimento” econômico e se projetaram destinos opostos para a sociedade brasileira.

Importa ressaltar que essa é a etapa da implantação direta em território periférico de unidades industriais, comerciais e financeiras do grande capital concentrado multinacional.

Destacam-se, resumidamente, a seguir, as principais características desta fase.

O capital monopolista não liquida com a economia competitiva, que não desaparece nem nas nações consideradas hegemônicas do mundo capitalista: ela sofre uma espécie de erosão. Mesmo os setores arcaicos da economia entram na contabilidade geral do sistema, sendo que a parte dinâmica dos setores modernizados, localizados nas grandes cidades-chave: o mercado urbano e setores industriais se adequam mais rapidamente aos padrões do capital monopolista em uma atualização da dominação imperialista.

Esse é um período em que as economias capitalistas mais avançadas estão em franca competição pela disputa do comando do mercado internacional. Trava-se uma luta para estabelecer o desenho do novo mapeamento do mundo. Esse processo de incorporação imperial, na verdade inaugura-se com a crise mundial dos anos 30, desenvolve-se no decorrer da Segunda Guerra Mundial e toma nova feição no período do pós-guerra, entre as décadas de 1940 e 60. Como resultado desse período de grandes conflitos vai resultar a partilha do mundo. Partilha não só entre as economias hegemônicas em processo de reconstrução, e entre as grandes corporações que buscam novas áreas de expansão, mas também contando com o bloco alinhado à União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas (URSS).

Na esfera da periferia, vai ocorrer um movimento de articulação singular da economias, realizada em duas etapas: a) num primeiro momento, no período do

conflito bélico, as economias periféricas vão participar economicamente “dessa fase de partilha” suprimindo as nações mais avançadas com as matérias-primas, pois as nações hegemônicas em guerra engendraram nessa época formas “ultradestrutivas” de utilização das matérias-primas produzidas nas suas próprias economias desenvolvidas; b) num segundo estágio, durante o *boom* da reconstrução dos territórios devastados pela conflagração, as nações periféricas continuariam a fornecer matérias-primas, agora essenciais para o desenvolvimento das economias capitalistas hegemônicas em sua fase avançada – monopolista.

Tal processo de incorporação da periferia, apesar de ter sido lento no início, foi mais intenso em sua duração do que a integração realizada no período colonial, neocolonial e da fase do capitalismo competitivo. Esse processo já na sua primeira fase produziu transformações significativas no interior das economias periféricas: a referida produção intensiva de matérias-primas do período da guerra e do pós-guerra foi sustentada por um mercado de mão de obra que se ampliou, o que possibilitou a incorporação de setores antes marginais ao sistema, facilitado por um crescimento demográfico significativo, que vai operar uma mudança na paisagem econômica.

Contribuindo para a intensificação dessa incorporação, na conjuntura do fim da Segunda Guerra, as grandes corporações começaram a competir pelo controle da expansão induzida nas economias à margem do desenvolvimento, que até então só tinham participado da economia mundial como meras fornecedoras de matérias-primas.²⁶

²⁶ Essa nova etapa de integração econômica da periferia tinha motivos políticos explícitos: os setores avançados das economias capitalistas interessavam-se em bloquear também a expansão do bloco socialista em vários territórios do mundo, pois nessa época assiste-se a diversos tipos de conflagração de movimentos libertários – uma sucessão de surtos revolucionários que abalam áreas estratégicas em várias continentes: Revolução Iugoslávia em 1945, a expansão da chamada “Democracia Popular”, a Europa do Leste sob a influência soviética, Revolução Chinesa em 1949, Revolução Cubana em 1959, a guerra da Coreia contra os Estados Unidos, Reino Unido e Coreia do Sul, conflito este que estendeu de 1950 a 1953. Acrescentem-se os movimentos de descolonização que se iniciam no pós-guerra e avançam até a década de 1960 e 70. Entre os mais importantes, encontra-se a independência da Índia em relação ao império inglês, antes do fim da Segunda Guerra, em 1941. Na Ásia, pode-se destacar a longa luta contra o domínio francês por parte da Indochina (atuais Laos, Camboja e Vietnã), conflito que começa em 1946 e vai até 1954, sendo que depois se seguirá a guerra do Vietnã, que vai durar de 1959 a 1975. Deve-se incluir a vasta descolonização na Oceania e na África, com destaque para a guerra de libertação da Argélia, que começou em 1954 e se resolveu em meados de 1960 – Tunísia e Marrocos se libertaram do domínio francês sem

O conflituado cenário insurrecional que transtornou países de vários continentes no imediato pós-guerra, constituiu-se um momento perigoso para o mundo capitalista. Daí a necessidade vital das nações hegemônicas desse sistema de intervir com rapidez nas periferias para controlá-las, porque esses espaços constituíam o último território de expansão para o capitalismo.²⁷ No imediato pós-*boom* da reconstrução europeia e asiática, entram pois em ação os governos dos países hegemônicos e organismos internacionais da comunidade de negócios, estabelecendo variados tipos de acordos de “colaboração” que implementarão projetos de assistência em várias esferas, desde as econômica e financeira, passando pela cooperação tecnológica, militar, policial, educacional, sindical, até empreendimentos na esfera da saúde pública e de equipamentos hospitalares, assim como trabalhos voltados para organização “comunitária” em bairros pobres e regiões marginalizadas dentro das cidades. Tais projetos visavam fortalecer o poder de decisão e controle das burguesias pró-capitalistas na periferia e evitar o avanço das organizações de esquerda.

No entanto, a integração econômica desse mundo periférico seguia determinadas regras seletivas estabelecidas antes da Primeira Guerra. Para participar da nova expansão e se beneficiar dessa vigorosa forma de associação capitalista, os países de economias subdesenvolvidas tinham que cumprir certos requisitos muito rígidos, ditados pelo distinto clube das economias centrais que articulava a fase de transição para o capital monopolista. As economias periféricas estariam aptas se tivessem: a) alta concentração demográfica em cidades-chave e no vasto mundo urbano comercial e industrial; b) alto nível de renda per capita na população incorporada ao mercado de trabalho (nos estratos médios e altos das classes dominantes); c) alto padrão de vida nos setores dominantes; d) grande diferenciação e integração em escala nacional e alta densidade econômica do mercado interno; e) alto nível de capital incorporado ao mercado financeiro para dar flexibilidade e intensidade ao crescimento do crédito e do consumo e para a produção; f) elevado

grandes conflitos em 1956. Incluem-se nos movimentos de descolonização africana também a independência da Líbia em 1951 e da Somália italiana em 1960.

²⁷ Supõe-se que em termos geopolíticos, com uma América Latina instável, sujeita a levantes populares e golpes de Estado como em El Salvador, em 1960, na República Dominicana, em 1962, no Equador, em Honduras e na Guatemala, no ano de 1963, o Brasil constituía um território estratégico para deter o avanço de forças que poderiam obstar o projeto de dominação imperialista nessa fase de consolidação do capital monopolista.

grau de modernização tecnológica realizada e em potencial; g) avançado padrão de estabilidade política; h) grande controle do aparelho de Estado pela burguesia nativa.

A estratégia para introduzir-se na vasta periferia subdesenvolvida foi a penetração segmentada, com a alocação de recursos materiais e humanos em setores que podiam ser articulados ou potencialmente vinculados. Contou-se então com uma operação que começou por assumir controles parciais, mas intensos, na exploração e comercialização internacional de matérias-primas e, simultaneamente, os agentes econômicos dessa transição assumiram setores da produção industrial para mercado interno e estabeleceram controles sobre setores do comércio interno e das atividades financeiras. Esta penetração deu-se em lenta expansão, pelo menos em dois momentos: o governo JK e o pós-golpe de 1964, ocasiões em que surgiram as oportunidades históricas para acelerar o processo de instalação do capitalismo monopolista, na operação combinada entre as burguesias nativas e as grandes corporações.

No primeiro momento, não se toca no que restou das estruturas coloniais e neocoloniais que o capitalismo competitivo tinha mantido sem alteração. Não há transtornos nas estruturas vigentes, pois as economias carentes, que se mantinham em estágios difusos de relações sociais, eram vantajosas para a penetração das grandes empresas, já que as burguesias nativas em processo de sedimentação eram carentes de recursos e não resistiriam ao capital estrangeiro, ao contrário, procurariam associação de capitais.²⁸

Primeira etapa da instalação do capitalismo monopolista

No início, o capital monopolista adotou a estratégia de diluir-se na economia competitiva expandida ou em expansão na periferia e só em casos raros passou para controles monopolísticos reais. O processo, porém, intensificou-se desde princípios da década de 1950, quando o grande capital – na forma de corporações – começa a se instalar por meio de filiais ou concessionárias envolvendo setores

²⁸ Na fase do governo JK, em pleno surto desenvolvimentista, nem se cogitava em formular mecanismos de autodefesa em relação ao capital internacional, a não ser em setores de esquerda, que se tornaram mais incisivos na fase subsequente de decisão nos anos de reformismo populista do tempo de João Goulart.

ainda limitados no território periférico. É a partir da ocupação desse espaço ainda exíguo que a nova modalidade capitalista vai começar a se expandir.

Assim, principia-se a exploração, de forma segmentária, de um amplo espectro de atividades econômicas de infraestrutura, do comércio interno e do setor de exportação. Em síntese, os capitais monopolistas passam a atuar no fornecimento de energia, serviços públicos de transporte, companhias de gás e telefonia, exportação de produtos agrícolas ou derivados industriais, minérios, produção de bens de consumo perecíveis para o mercado interno, o imobiliário, operações de compra e venda de terras agrícolas, comércio típico da sociedade de massas, e operações de crédito e financiamento, abrindo espaços na área bancária e na esfera do capital financeiro. Avançarão também no sentido de gerar uma série de projetos urbanos e de desenvolvimento agrícola em conexão com a iniciativa privada nativa e envolvendo o setor público.

Essa longa penetração segmentária parece ter funcionado apenas como balão de ensaio para a diminuição do impacto e a aceitação da penetração do capital estrangeiro sob a forma da grande corporação – tornando tolerável o chamado “imperialismo econômico” e a “desnacionalização” no imaginário das massas.

Aduz-se à importância no governo JK, da disseminação de uma ideologia do desenvolvimentismo que, entre outras funções, operou como um meio de dar cobertura psicológica e política à operação da penetração das empresas estrangeiras no país.

Nessa conjuntura, além da lucratividade normal dos investimentos, os agentes do capital monopolista obterão vantagens extras, devido ao fato de sua organização e capacidade empresarial racionalizar ao máximo as atividades e aproveitar os benefícios ofertados pelas concessões públicas e políticas de incentivos dos governos locais. Contarão também com a oferta ilimitada de mão de obra barata para serviços pesados de baixa qualificação, no entanto necessários ainda num tempo em que o chão da fábrica encontrava-se distante dos avanços da era da computação.

Segunda etapa de implantação do capitalismo monopolista

O capitalismo monopolista vai aparecer como parte de um processo inexorável, transtornando o cenário econômico periférico, entre as décadas de 1950 e 60. Nesse momento a economia brasileira incorpora de fato os benefícios do crescimento das economias centrais às quais ela serviu antes como simples produtora de matérias-primas e insumos agrícolas. Emerge e se destaca como “polo dinâmico” no cenário da periferia.

Esse processo não se deu de forma abrupta, houve uma evolução contínua, de experimentos, debates e lutas na esfera política, com grande mobilização de classes e massas populares em conflito, opondo-se aos projetos tendentes à associação com capitais externos. Todo esse movimento confluiu, enfim, para um acerto de compromissos e arranjos entre as burguesias nativas e as que comandavam as economias centrais, o que teve por consequência a decisão (externa e interna) de transformar o Brasil numa economia articulada de forma dependente, alocando-se nela grande volume de recursos da comunidade de negócios internacional. Tal processo foi acompanhado por um fluxo empresarial de vulto, o qual implantou dentro do país o esquema de organização inerente à grande corporação. Isto implicou uma realização capitalista específica, sujeita a um esquema induzido de crescimento, orientado e controlado pelas economias centrais.

Tal definição teve o peso importante da adesão de uma burguesia nativa débil, carente de capitais para empreender uma transformação de vulto exigida para sair da estagnação nessa fase de expansão do grande capital. O que se percebe é que essa burguesia assumiu a missão de levar a cabo a referida transformação da economia competitiva dependente e subdesenvolvida associando-se ao grande capital, entre outros motivos, como medida autoprotetora. A opção de apelar para os capitais internacionais, para efetuar o desenvolvimento industrial, carro-chefe desse processo de transformação, começou nos tempos de Vargas, num processo de negociação difícil e descontínua.²⁹

²⁹ Considera-se que foi depois de 1930 que se cristalizou a decisão interna de aceitar o impulso externo como única solução para os problemas da industrialização. Acrescente-se que na era Vargas, apesar do ambiente nacionalista, essa decisão se tornou explícita, o que levou a uma intensa negociação e à criação de alguns mecanismos de autoproteção diante do capital externo como

Mas foi apenas nos anos 1950 que se acelera enormemente o processo de internacionalização da economia brasileira, em especial no período do governo JK, com a instalação de grandes empresas multinacionais – forma específica das grandes corporações, que contou com o espaço que elas próprias conseguiram abrir no território de uma economia de pouca expressão, assolada por uma inflação endêmica, com mercado interno de proporções reduzidas e com um setor financeiro desorganizado.

É nesse ponto da história brasileira que se encontra um momento maduro (estável) para a transição industrial acelerada, contando com apoio irrestrito dos setores do Estado, inclusive mobilizando todo um aparato ideológico (o desenvolvimentismo) para sustentar a transformação com aplicação de capitais estrangeiros e instalação direta de empresas estrangeiras de grande porte sobretudo no setor de produção automobilística.

Tal processo, contudo, vai se intensificar de forma drástica no momento pós-64, quando foram removidos os obstáculos institucionais e políticos colocados na época do governo de João Goulart contra tal penetração volumosa de capitais forâneos. Essa remoção deu-se por meio de um golpe de Estado que eliminou projetos alternativos de autonomia econômica e reprimiu violentamente a mobilização das classes subalternas e da massa popular que os sustentava nesse período.

A internacionalização, livre de entraves, transformou-se no principal dinamismo do processo de modernização do país (chamado pelas esquerdas deslocadas de “modernização conservadora”).

também aponta o estudo Leopoldi (2003). Para um acompanhamento detalhado dos esforços de Vargas para tentar captar recursos estrangeiros para manter a industrialização, recomenda-se a leitura do trabalho de Mônica Hirst. Nele, relata-se toda uma odisseia, durante os anos 1950 a 1953, dentro de uma perspectiva ambígua que caracterizou a política de Vargas, que adotava uma posição nacionalista extremada para o público interno, ao defender setores estratégicos como o de minérios e o petróleo, ao mesmo tempo em que tentava retomar negociações bilaterais com os EUA (do governo Truman e depois Eisenhower) com vistas a negociar empréstimos, e tentava fazer acordos econômicos – como a instalação de uma Comissão Mista Brasil-EUA. Uma tentativa para captação de capitais norte-americanos e retorno da cooperação econômica, sem os quais o projeto de industrialização se via comprometido. Nessa época, apesar de todo o “nacionalismo”, fez-se concessões aos interesses dos Estados Unidos. O governo Vargas facilitou a “a exportação de materiais estratégicos” entre os quais areias monazíticas e o manganês, “em troca de financiamentos para o beneficiamento e industrialização desses produtos e programas de desenvolvimento a serem definidos pela Comissão Mista, como também, a garantia de novos suprimentos bélicos (HIRST, 1980).

A partir de 64, as grandes corporações em todos setores contarão com uma política econômica que uniu governo e iniciativa privada em condições ideais para revolucionar o espaço econômico interno. Nesse momento de grande transformação, instalam-se as tendências irreversíveis de incorporação do Brasil no sistema capitalista mundial.

Cabe explicitar a motivação especificamente econômica autoprotetiva das burguesias nativas que as levaram a participar como sócias menores na transição monopolista. De acordo com Florestan Fernandes:

Se tudo ficasse, pura e simplesmente, ao arbítrio das grandes corporações e dos interesses econômicos ou políticos das nações hegemônicas, burguesia e Estado nacional perderiam ao mesmo tempo os dedos e os anéis. Estariam trabalhando não por uma nova transição econômica dentro do capitalismo, passível pelo menos de controle político interno, porém por uma reversão colonial ou neocolonial insofreável. (Fernandes, 2003, p. 303)

Dessa forma, a burguesia preferiu negociar os termos da sua subordinação no processo inexorável de instalação dessa nova forma capitalista.

Passado o transe do golpe de Estado, estreitou-se a ligação entre Estado e as classes possuidoras. A partir daí grandes transformações econômicas passaram a ocorrer nas esferas dos mercados interno, financeiro e de capitais, cujos agentes irão se beneficiar com as medidas de política econômica facilitadoras, que incentivaram a produção industrial de escala e a exportação.

Desse “arranjo de classes” nativas e estrangeiras e domínio do aparelho do Estado, surgem medidas estratégicas, que criam infraestrutura institucional para adaptar a ordem econômica “aos requisitos estruturais dinâmicos do padrão de desenvolvimento do capitalismo monopolista no país” (Fernandes, 2003, p. 303).

Ainda segundo Fernandes, a decisão interna da burguesia, afora a visão da inexorabilidade do processo, baseou-se em duas ilusões que a levariam a optar por essa via, segundo ele, equivocada: 1) a crença de que a transição para o capitalismo monopolista seria a solução para resolver problemas herdados do passado dependente e subdesenvolvido dentro da ordem; 2) a convicção de que a carência do poder econômico da iniciativa privada nativa e do Estado seria transitória, pois a próprio processo de desenvolvimento rapidamente reduziria as desvantagens.

De acordo com o autor, é preciso destacar que, nesse momento, a adesão à transição que levou a burguesia a aceitar os laços de subordinação teve uma justificativa num cálculo frio, segundo ele “a motivação por trás dos comportamentos econômicos e políticos das classes possuidoras, dos círculos empresariais e do governo foi egoística e pragamática” (p. 303-304).

Fernandes considera que a questão principal da burguesia brasileira em processo de consolidação do seu poder era a de que, dentro do quadro do capitalismo competitivo sob condições de dependência e subdesenvolvimento, não restavam alternativas de crescimento diante do avanço das economias centrais na nova fase monopolista. Movida pelo temor de perder posições nessa corrida econômico-tecnológica, pressionada a partir de fora, e suportando pressões internas de setores políticos de esquerda incrustados inclusive dentro do aparelho de Estado, no governo de João Goulart, o núcleo duro da classe burguesa, com suas elites e o apoio massivo de setores conservadores das classes médias – a chamada “maioria ruidosa” opta por uma política de dupla autodefesa (contra os de dentro e a favor dos de fora). O confronto redundava num golpe de Estado, como única maneira de obter o controle político da ordem interna, de forma a exercer a liberdade se instrumentalizar junto aos capitais estrangeiros para criar condições para acelerar o processo de industrialização sob o capital monopolista. Empresas estrangeiras completavam o ciclo da segunda revolução industrial. O problema, opina Fernandes, é que essa via, custosa do ponto de vista social e econômico, vai aprofundar a problemática do subdesenvolvimento e dependência - vai criar, como já foi citado, um capitalismo dependente. Segundo Fernandes, chegou-se a uma etapa que ratifica a condição colonial permanente da realização econômica brasileira na qual o subdesenvolvimento agora não vai se exibir como algo transitório, mas “instalado” estrutural e permanentemente.

Consequências do capital monopolista na economia brasileira

Segundo Fernandes, repetiu-se, de forma mais profunda, o que ocorreu nas fases que antecederam a eclosão do capital monopolista, só que numa situação em que as contradições do desenvolvimento desigual interno se mostrarão muito mais graves. O autor afirma que é preciso situar a irrupção do capitalismo monopolista de acordo com sua estrutura íntima: “um desenvolvimento capitalista provocado

na periferia pelas economias centrais. Capitalismo este profundamente induzido, graduado e controlado de fora” (Fernandes, 2003, p. 313). Por essa razão, tal interrupção não tem o mesmo significado do processo ocorrido nas economias centrais:

O Capitalismo monopolista não eclode nas economias periféricas rompendo seu próprio caminho, como uma “força *interna*, irreprimível que destrói as estruturas econômicas arcaicas ou simplesmente obsoletas, dimensionando ou reciclando o que deveria ser preservado e forjando suas próprias estruturas econômicas e extraeconômicas. (Idem, *ibidem*, grifo nosso)

Fernandes explica como esse capitalismo forâneo se amolda às formas econômicas existentes no território periférico - “ele se superpõe, como supermoderno ou atual, ao que vinha antes, ou seja, o moderno, o antigo e o arcaico, aos quais nem sempre pode destruir e, com frequência, precisa conservar” (Fernandes, 2003, p. 314).

Assim, o capitalismo dessa fase impôs-se, estabelecendo vínculos de subordinação com essas formas arcaicas e modernas de fases pretéritas do desenvolvimento capitalista, que ainda permaneceram ativas e que passam a operar para gerar excedentes que foram aplicados para financiar uma base moderna compatível em termos econômicos, tecnológicos, e formação de recursos humanos com o padrão do capitalismo monopolista, garantindo assim a continuidade de sua instalação.

Nesse esquema, como o polo dinâmico econômico e de concentração de capitais está nas economias centrais, toda a constelação de elementos implicados na ampliação da atividade produtiva, matérias-primas, recursos humanos, aumento do consumo, e geração de excedentes da economia periférica passam a ser mobilizados, em função do crescimento dessas economias no mercado capitalista mundial.

Esse novo modelo capitalista acelera e faz crescer a produção industrial brasileira – mais do que isso, realiza uma verdadeira revolução industrial que tinha sido tentada a partir dos anos 1930, só que cobrando o alto preço de tornar o país, agora considerado “em desenvolvimento” numa espécie de “satélite de grande porte”.

Nessa nova configuração, diz Fernandes:

O comércio externo passa a marcar as constantes oscilações para cima desse processo sem fim de drenagem, agora não só do excedente econômico, mas de todas as riquezas e de todas as forças econômicas vivas reais ou potenciais, materiais ou humanas, essenciais ou secundárias. (Fernandes, 2003, p. 317)

E o que é importante, ele afirma, que é sob o capitalismo monopolista que o desenvolvimento desigual da periferia se torna mais perverso e “envenenado”. Aprofunda-se o subdesenvolvimento e a dependência.

Os efeitos sobre as classes despossuídas

As perspectivas do desenvolvimento em relação às chances de melhora de vida das classes subalternas com o avanço do capitalismo monopolista serão mínimas, pois tal desenvolvimento implica grandes distorções: de início, cria-se uma situação de amplo emprego para promover a aceleração da produção industrial, mas com o aprofundamento da atualização tecnológica, visando ao aumento da produtividade do sistema. Incentiva-se o uso ampliado de equipamentos computadorizados e da automação, e, tendencialmente, opera-se, uma seleção na massa de trabalhadores, privilegiando apenas setores qualificados, o que supõe a exclusão de uma massa de trabalhadores do processo produtivo, deslocados para indústrias precárias, ou mesmo para o desemprego.

Fernandes vai afirmar que a população como um todo, nesse sistema, passa a sofrer o ônus das pressões que capitalismo monopolista exerce sobre as matérias-primas e sobre os recursos humanos internos,

que se refletem na alta de preços, na escassez de utilidades, na desorganização do comércio (por influência não só dos intermediários e dos produtores), na ineficácia dos controles econômicos fundados nas decisões do comprador, na inflação, na criação de práticas financeiras exclusivistas mas devastadoras para a coletividade etc. A passagem tão rápida para o padrão de desenvolvimento capitalista monopolista faz, em suma, com que a súbita mobilização externa de matérias-primas, utilidades, recursos humanos e excedente econômico, em escalas crescentemente excessivas, produza efeitos similares ao de uma dieta irracional sobre o organismo humano. (Fernandes, 2003, p. 317)

Assim, Fernandes vai reafirmar que as classes subalternas serão prejudicadas nesse processo pelo fato de a burguesia ter optado por uma via de desenvolvimento do capitalismo associando-se de forma estreita e subordinada ao grande

capital monopolista, ao mesmo tempo em que manteve o setor agrário arcaico longe do processo modernizador. Diz ainda que, ao não atacar a velha dupla articulação, intensificou-se a dependência e agravou-se o subdesenvolvimento.

Entre as influências negativas sobre a população ocasionadas pela realização do capitalismo monopolista dependente no Brasil, Fernandes aponta a imposição de um crescimento acelerado a partir dos recursos “internos”. Essa imposição vai ter como consequência, entre outros fatores: a superexploração e expropriação do elemento assalariado; o uso nas políticas de combate a inflação de mecanismos que acabam funcionando como transferência de renda, beneficiando setores abastados que engordam suas poupanças; e o enriquecimento de uma minoria detentora de altas rendas (burguesia e classes médias altas), que ele chama de “pequeno exército de ricos”(o qual participa diretamente da prosperidade alcançada por indução externa devido à sua posição privilegiada de sócio menor dos grandes capitais, ou obtendo privilégios em negócios estabelecidos nessa fase); b) entesouram partes obtidas nos estímulos extraordinários ofertados pela política econômica financeira que propõe essas camadas abastadas como “eixo da transição” ao funcionar como classe de consumidores de produtos de luxo ou como ativos investidores no mercado de capitais.

Fernandes afirma ainda que o problema maior está em que o padrão monopolista exige uma política econômica que tendencialmente impõe de forma irreversível a concentração de riquezas. Tal fenômeno, em sua visão, pode permitir pequenos ajustes dos grandes contrastes, com a distribuição de rendas como consequência da ação política e pressão dos sindicatos. Tal curso de concentração vai manter-se, ocasionando um tipo de rearticulação grave das economias em fase de desenvolvimento desigual num movimento agora imposto a partir de dentro. Nesse sentido, ele afirma que ser previsível

que aí está o fundamento estrutural e dinâmico que as grandes corporações (estatais, nacionais ou estrangeiras), os impérios econômicos e as metrópoles se transformem em formidáveis núcleos de satelitização de grandes, pequenas e médias cidades e do campo, ou em outras palavras, do *resto* da economia e da sociedade brasileira. (Fernandes, 2003, p. 319, grifo nosso)

Para finalizar, afirma que de acordo com as tendências observadas dessa transição para o capitalismo monopolista fica claro que ele não contribui para um

processo de autonomização da realização capitalista nativa, pois “ele captura tudo”: mercado interno; o sistema de produção em expansão; o comércio internacional de matérias-primas; e parcelas do excedente geradas internamente.

Todo esse complexo de geração de riquezas é destinado para manter o funcionamento do mercado capitalista mundial.

A dominação estrangeira, segundo Fernandes, não seria liquidada em algum futuro imaginado:

...a drenagem agora se faz sob a estratégia da bola de neve: ela se acelera, se avoluma, se intensifica (...) até as atividades econômicas diretas do Estado são satelitizadas (...) E a iniciativa privada interna (...) da agricultura, da criação, da mineração, ao comércio interno e externo, à produção industrial, aos bancos e aos serviços, terá que crescer sob o influxo dos dinamismos e dos controles econômicos manipulados, direta ou indiretamente, a partir do desenvolvimento das economias capitalistas centrais e do mercado capitalista mundial. Chegou-se pois a um ponto em que a articulação no plano internacional tende a esgotar todos os limites. Sob o capitalismo monopolista, o imperialismo torna-se um imperialismo total. Ele não conhece fronteiras e não tem freios. Opera a partir de dentro e em todas as direções, enquistando-se nas economias, nas culturas e nas sociedades hospedeiras. (Fernandes, 2006, p. 320)

Miriam Cardoso, em *Capitalismo dependente, autocracia burguesa e revolução social em Florestan Fernandes* (1972), aponta que Fernandes vai reafirmar que nesse processo de expropriação econômica das economias dependentes a produção é satelitizada, a dominação externa é duplicada pela dominação das burguesias nativas que superexploram e superdominam a massa da população – “população trabalhadora e população excluída – para garantir seus próprios privilégios e a partilha do excedente econômico com as burguesias das economias hegemônicas” (Fernandes apud Cardoso, 1972, p. 54).

Esse panorama histórico desenhado por Florestan Fernandes em *A revolução burguesa no Brasil* é parte fundamental do estudo que serviu como base para a formulação de sua teoria e seu conceito de capitalismo dependente. Na avaliação, Miriam Limoeiro Cardoso afirma que o autor criou uma das poucas teorias que permanece atual, e que conseguiu sobreviver à fase multinacional e até à eta-

pa de globalização, sem ter sido arranhada pelos últimos desenvolvimentos.³⁰

³⁰ Esta avaliação foi feita na sua palestra intitulada “Capitalismo dependente, autocracia burguesa e revolução social em Florestan Fernandes”, proferida na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

3.

Contexto em que emerge o cinema moderno brasileiro

Nesta seção, de forma resumida, examina-se a complexa rede de influências ideológicas e eventos da época da emergência das experiências que redundaram na constituição de um cinema moderno no Brasil. Em seguida, situa-se o ‘surto do novo’ originado da produção neorrealista – adaptação do movimento italiano que vai ser a base para o nascimento do Cinema Novo.

Panorama externo

O influxo das concepções políticas que se exibiam nessa época data de um período anterior. De fato, é preciso recordar que a fase de fermentação e gestação do florescimento cultural, no qual se formula uma nova forma de fazer cinema no Brasil situa-se entre o pós-guerra e as décadas de 1950 e 60, e pode ser dividido em duas fase: a do surgimento do ciclo neorrealista, nos anos 1950, e a emergência do Cinema Novo nos anos 1960.

Esse período teve como pano de fundo um cenário político internacional bipolar, o da Guerra Fria, no qual se desenvolvia a disputa pela partilha do mundo, pelas grandes potências, os Estados Unidos e a extinta URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), enquanto na periferia desenrolavam-se lutas envolvendo um longo processo de descolonização. No contexto latino-americano, com o denominado “triunfo da revolução” castrista, projetava-se uma imagem que, segundo Guy Hennebelle, “tornara Cuba o sol da América Latina”, estimulando um ambiente de insurgência no continente (Hennebelle, 1978, p. 130).

Nesse panorama conflituado, destaca-se a influência do intelectual argelino Frantz Fanon, que se projetava como um dos principais inspiradores do imaginário de esquerda revolucionária mundial desse período, exibindo sua perspectiva libertária terceiro-mundista pelos quatro cantos do planeta, incentivando movimentos de descolonização em vários continentes. Com seu livro *Os condenados da terra*, com prefácio de Jean-Paul Sartre, Fanon construiu um instrumento de denúncia do colonialismo, do imperialismo e do subdesenvolvimento, que se constituiu num poderoso chamado para uma luta na qual o próprio autor mergulhou, participando da guerra de libertação de seu país contra o domínio francês.

De certa forma, pode-se dizer que esses elementos político-ideológicos internacionais estimularam, como catalisadores, processos que já vinham transtornando o ambiente das nações periféricas. Tais irradiações revolucionárias chegaram a gerações de jovens brasileiros que nesse tempo, impregnados de sentimento de nacionalismo, despertavam para as lutas políticas e culturais. Essas lutas já faziam parte do processo de mudança de mentalidade e práticas, articuladas aos resíduos de certa tradição modernista e de vigorosos avanços rumo a uma consciência da situação dramática de subdesenvolvimento do país e contradições de sua sociedade, expostos e denunciados pela literatura, em especial no romance de crítica social e no ensaísmo que aí vicejou.

Nessa época, constituiu-se o fermento de uma nova configuração do sentimento de brasilidade, de acordo com uma “estrutura de sentimento” que vicejou em todos os quadrantes desse mundo convulsionado e definida por Marcelo Ridenti como “romântico-revolucionária”. Tal conceito, aplicado pelo autor para melhor compreender e tentar explicar o florescimento cultural dos anos 60 (como se verá mais adiante), já encontrava suas raízes na atmosfera cultural dos anos 1950, a seguir definidas.

Panorama interno

Qual era o contexto interno, político-econômico do Brasil nesse tempo de mudanças? Os componentes ideológicos que se apresentavam nesse cenário e informaram a “consciência” e a prática dessa geração, assim definindo uma parte dos elementos que determinaram suas opções transformadoras, implicaram uma renovação cultural na qual se inseriram as formas modernas de se fazer cinema no país.

Embora o Brasil figurasse, do ponto de vista geopolítico, numa região sob “domínio” dos Estados Unidos, o país exibia ao lado de certa influência cultural norte-americana uma excepcional relativa autonomia política e um florescimento cultural específico (que vai ser detalhado mais à frente). Esse momento singular de sua história se caracterizou por grande liberdade de expressão e uma complexa conjuntura de radicalização e confronto de ideais e projetos para resolver questões econômico-sociais antigas, entre as quais a miséria das grandes massas rurais e

urbanas, problemas de divisão de terras no campo e, dependendo do ponto de vista, o atraso ou o subdesenvolvimento econômico e cultural do país como um todo.

Sob certo aspecto este momento foi marcado pela utopia, pois grande parte dos agentes sociais envolvidos no processo de enfrentamento dos desafios do presente apontava para o futuro horizonte de possibilidades de superação dos problemas com a realização uma sociedade mais justa, igualitária, sem miséria e desigualdades econômicas e sociais. Sem dúvida, viveu-se um tempo que nunca mais se repetiu na história do país, e uma época privilegiada para a criação, a crítica, e a produção cultural como um todo – em um entrelaçamento de estética e política, passando necessariamente por um visão da economia.

Tal período criativo-crítico-utópico localizou-se entre a chamada Era JK (1956-1961) e o tumultuado governo de João Goulart (1961-1964), no qual se deu o colapso do modelo populista-reformista.

A emergência do cinema moderno brasileiro ocorreu na transição entre esses dois governos, em especial na atmosfera agitada dos anos JK e se completou nos tempos de radicalização do governo Goulart.

Para oferecer um quadro mais aproximado das transformações nesse período, será preciso, em primeiro lugar, rememorar as realizações econômicas surpreendentes e a modernização proporcionadas na Era JK.

Os anos dourados (1956-1961)

Visto de determinada perspectiva, a administração JK foi excepcionalmente exitosa. Losada Moreira, observando o complicado período de 1946 a 1964, afirma que o governo JK, sem dúvida foi o mais bem-sucedido da breve experiência democrática. Essa autora julga que, “de um ponto de vista panorâmico, seu governo foi quase uma ‘proeza’, pois estava inserido num cenário social e político ainda fortemente tensionado, com interesses bastantes divergentes latentes”. Não se pode olvidar que JK fora alçado ao poder depois da derrota de uma ferrenha oposição de forças golpistas que foram provisoriamente “enquadradas” pelas tropas legalistas do General Lott, o qual, de certa forma, ao manter as Forças Armadas “fora” do jogo político, deu ao período uma relativa estabilidade inédita.

O prodígio administrativo de JK, na avaliação de Moreira, não foi apenas o de ter conseguido nesse contexto crítico conciliar “o processo democrático e a intensificação do desenvolvimento do tipo capitalista”, mas de ter levado a termo suas promessas de campanha de maneira exemplar, implementando passo a passo um programa de governo considerado na época arrojado demais face às condições brasileiras. O sucesso obtido por JK “na implementação do Plano de Metas foi inegável” e que os objetivos projetados para as esferas do setor energético e de transportes, “investimentos em infraestrutura considerados indispensáveis ao aprofundamento da industrialização, alcançaram resultados notáveis” (Moreira, 2003, p. 158-160).

Sem dúvida, contando com a “conjuntura benéfica” do novo surto de expansão do capital em sua fase monopolista multinacional, e imprimindo um tipo de administração ousado, JK conseguiu atrair capitais nacionais e estrangeiros e desencadeou um dinâmico processo de desenvolvimento econômico – provocado por uma extraordinária aceleração da industrialização. Moreira afirma que o prestígio de JK junto à sociedade só tendeu a crescer, assim com boa avaliação dos *scholars*³¹ ao permitir a edificação de um parque industrial robusto, que gerou amplas oportunidades de emprego “para os trabalhadores urbanos”; ao mesmo tempo que possibilitou às classes médias acesso a produtos de consumo sofisticados, assemelhados aos importados, que eram praticamente impossíveis de adquirir nas administrações anteriores. Moreira, alerta que JK,

tirou todos os proveitos políticos da execução do Plano de Metas. Visitava canteiros de obras e, pessoalmente, inaugurava hidrelétricas e novas estradas, dirigindo modelos produzidos pela indústria automobilística instalada no país. E para fechar com chave de ouro sua administração, inaugurou com todas as pompas Brasília, no Planalto Central. (Moreira, 2003 p. 160-161)

Aos olhos dos contemporâneos de JK, “o impressionante desenvolvimento econômico justificava considerar o projeto nacional desenvolvimentista como a ‘revolução industrial brasileira’, recebendo não por acaso o epíteto de anos dourados” (Moreira, 2003 p. 160-161).

³¹ Moreira informa que as principais avaliações da administração JK “são uníssonas em afirmar que a realização do Plano de Metas foi coroada de sucesso”. Cita como avaliadores: Celso Lafer, Maria Victória Benevides, Ricardo Maranhão, Thomas Skimore (Moreira, 2003, p. 160).

Neste ponto, com a intenção de alcançar uma imagem da complexa teia de ideias que se apresentava para os atores que nesse momento envolveram-se nos movimentos que tentaram intervir na realidade do país, vai-se expor, aqui, as principais correntes e agências ideológicas internas que informaram esse período, destacando-se: a ideologia do desenvolvimentismo na versão JK; o nacional desenvolvimentismo do Iseb; a mudança e a inserção do PCB; os nacionalistas econômicos; a atuação da UNE e o início do CPC.

A ideologia do desenvolvimentismo na versão JK

Juscelino Kubitschek já havia entrado em cena antes mesmo de sua eleição, ao divulgar um projeto eminentemente econômico, denominado “Plano de Metas”. Ele tinha em vista um desenvolvimento planejado, racionalmente construído, para dar um encaminhamento “tecnicamente adequado” a e formulações até então retóricas e utópicas constantes da cultura política republicana anterior pelos quais o Brasil seria o país do futuro. JK prometia acelerar o tempo, alterar o presente, atacar o cerne da problemática do país - sua estagnação, pobreza e inferioridade diante dos países desenvolvidos.³² Na verdade, todo esse arrojo tinha por base os estudos realizados durante os encontros que ocorreram desde 1952 entre economistas e técnicos da Comissão Econômica para a América Latina (Cepal) e do Banco Nacional de Desenvolvimento Social (BNDES). (Maranhão, 1986, p. 266). Em 1955, o grupo presidido por Celso Furtado publicaria um documento que serviu como fundamento para a elaboração do Plano de Metas de JK.³³

O ousado presidente e sua equipe chegaram ao Palácio do Catete trazendo uma caixa de surpresas, contendo formulações complicadas, numa linguagem téc-

³² É preciso esclarecer que essa ideia não era totalmente original, pois o embrião desse projeto, os seus fundamentos teóricos conceituais, segundo Lucia Lippi Oliveira já tinham sido esboçados no período anterior, no segundo governo de Vargas. Nesse intervalo de tempo, de acordo com Oliveira, é “que foi construída uma nova categoria para se pensar o Brasil (...) não se falava mais em atraso e sim em subdesenvolvimento” (s/d).

³³ Trazia formulações tais como, a necessidade de continuidade da política de industrialização por substituição de importações (que já vinha sendo adotada na prática, sem planejamento desde a Revolução de 30), a denúncia da “deterioração dos termos de troca” que ocorria numa operação usual na época, na qual o Brasil (país periférico) exportava produtos primários para os países centrais em troca de manufaturados. Ocorre que a longo prazo esse câmbio foi desvalorizando as matérias-primas exportadas, as quais conseguiam preços cada vez mais baixos e por consequência permitiam obter, cada vez menos manufaturados importados. As orientações cepalinas de Furtado também propunham um fortalecimento do mercado interno e um papel decisivo do Estado na condução do processo de desenvolvimento baseado na industrialização acelerada (Oliveira, s/d).

nica, com farta exposição de gráficos e números, numa abordagem até então inédita. Apresentava elementos complexos para serem digeridos pela sociedade, funcionando como uma verdadeira “bomba midiática”, que exigiu por parte dos políticos, intelectuais e setores da imprensa um exercício árduo de tradução/decifração. Pode-se dizer que JK executivo tinha diante de si mais um desafio, fazer-se entender, divulgar e conquistar apoios para seu programa, o qual propunha 30 metas a serem atingidas durante os cinco anos de governo. Esse detalhado programa estabelecia um tipo de intervenção estatal que atuaria nos campos da Energia, Transporte, Alimentação, Indústria de Base, Educação e... a cereja do bolo, a “improvável” e grande utopia (nos termos da época) da construção de Brasília, no centro mítico do país.

Durante os anos JK disseminou-se pela sociedade uma nova ideologia sob o manto do nacionalismo: o desenvolvimentismo. Esse modelo teve uma formulação pragmática juscelinista,³⁴ que vinculava desenvolvimento / modernização / segurança / industrialização / eliminação da miséria, constante dos seus discursos. A formulação juscelinista em síntese afirmava a necessidade de um impulso no processo de industrialização, e sua aceleração funcionaria como o carro-chefe do desenvolvimento da economia e da modernização da sociedade brasileira, com eliminação do atraso e da miséria e por consequência a inibição da ameaça à segurança do país, do continente e, por tabela, do Ocidente (leia-se capitalismo). Para tanto, admitiria o concurso de capitais estrangeiros aplicados diretamente no Brasil (Cardoso, 1977, p. 331-333).

De acordo com Daniel Pécaut, no discurso de JK ele transformava “o mito desenvolvimentista num projeto realizável” (Pécaut, 1990, p. 138). Maria Victoria Benevides, por sua vez propõe elementos para se ter uma ideia da eficácia dessa nova ideologia e sua penetração na cena intrincada do pensamento na época. Ela alerta para o fato de que no período JK, apesar da fermentação nacionalista que tomava conta do ambiente político, o desenvolvimentismo apresentou-se como uma ideologia que trazia uma mensagem mais palatável para a maioria dos setores

³⁴ Apesar do fato de JK, segundo Caio Navarro de Toledo, se posicionar oficialmente como não ideológico, pois via a “ideologia como portadora do estigma detestável da parcialidade, desarmonia, luta social” contrária a seu governo e que desejava, sobretudo, manter a ordem através da conciliação (Toledo, 1978, p. 33).

da sociedade. E considera que o desenvolvimentismo foi mais poderoso e mais atraente, do ponto de vista ideológico e pragmático, do que o nacionalismo, e permitiu a estabilidade do sistema, garantindo mobilização e fundamentalmente legitimidade para as políticas aplicadas pelo governo. Num breve mapeamento da penetração dessa matriz ideológica na sociedade, Benevides indicou que na esfera da burguesia industrial a sua recepção foi altamente positiva, pois essa classe, além de ser principal beneficiária da política promovida por essa ideologia, considerava que o desenvolvimentismo afastava o fantasma da intervenção estatal nos moldes do nacionalismo getulista. Segundo Benevides, para as massas trabalhadoras ou despossuídas o nacionalismo mostrava-se como algo “abstrato”, uma retórica vazia, ao passo que o desenvolvimentismo propunha-se como algo concreto, alcançável num futuro que se prometia melhor: como garantia de uma maior prosperidade e aumento do nível de emprego. No âmbito das forças armadas (instituição de extrema importância nas crises republicanas), as vantagens mostravam-se óbvias, pois o que era específico das demandas militares seria contemplado: o desenvolvimento econômico poderia reequipar a corporação militar.

O problema estava na esfera das esquerdas: apesar da oposição “nacionalista” à intensificação da penetração do capital estrangeiro na economia “nacional”, nesse setor político não se produzia uma alternativa viável para a economia brasileira. E a tendência inicial foi forçosamente de apoio ao desenvolvimentismo que, a despeito da admissão do uso de capital externo nesse corpo ideológico, imaginava-se que contribuiria para a consolidação de uma etapa necessária, dentro de uma estratégia para se alcançar o socialismo, pois permitia dar um passo adiante no avanço da almejada “Revolução Burguesa”. Nesse sentido, a adesão foi tática. Benevides conclui que o desenvolvimentismo mostrou-se uma ideologia com maior eficácia “para controlar as tensões sociais e políticas do período” (Benevides, 1976/2001, p. 240).

O nacional desenvolvimentismo do ISEB

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) não é fruto do governo JK, pois foi criado em 1955, por decreto, no governo interino de Café Filho. Como parte do aparelho de Estado, ele pretendia funcionar como centro de estudos, na busca de “aplicar as ciências sociais à compreensão crítica da realidade brasi-

leira para elaborar instrumentos teóricos para estimular o desenvolvimento nacional”. É necessário adiantar que não se constituiu como entidade homogênea; em seu corpo havia uma diversidade de intelectuais, desde os ligados à “tradição dos pensadores de 30, até filósofos de formação estrita, economistas, historiadores, militares e cientistas políticos (Pécaut, 1990, p. 110-111).

De acordo com Maria Sylvia de Carvalho Franco, o ISEB abrigava uma diversidade de orientações, e teses em que se entrecruzavam teorias científicas e posições filosóficas antagônicas, e reelaborações de conceitos clássicos aplicados à interpretação da experiência política da atualidade. Tais diferenças apresentavam em geral a produção de um conjunto doutrinário de grande complexidade e difícil de ser sistematizado (Franco apud Toledo, 1978, p. 11).

O ISEB operava com certa autonomia em relação ao “pensamento” do Estado, e em sua trajetória ultrapassou suas funções iniciais, propostas em estatuto, passando a organizar cursos, estimular debates no âmbito de outras instituições sociais e especular filosoficamente sobre a ruptura com o que chamavam de “alienação” de certos setores da sociedade (conceito central das formulações isebianas), e incentivar a formação de uma verdadeira consciência crítica, capaz de assumir racionalmente o processo histórico, que conduzia ao rompimento com as estruturas arcaicas e a assumir a fase de desenvolvimento nacional baseado na industrialização. Para tanto, a fim de intervir na realidade, passou a formular diversos conteúdos ideológicos (divulgados em publicações na imprensa, em palestras) com o objetivo de forjar e incentivar mudanças.

Os isebianos desenvolveram uma versão ideológica da formulação juscelinista à qual denominaram de “nacional desenvolvimentismo”. Navarro de Toledo, que equacionou as principais tendências no que Carvalho Franco classificou como um “emaranhado de linhas imprecisas e de afirmações (...) incoerentes” (Franco apud Toledo, 1978, p. 11), ressalta em particular a concepção isebiana sobre a transição do subdesenvolvimento para o desenvolvimento – ou seja, sua ideologia, vista por eles como necessária e positiva.

De acordo com Toledo (1978), nessa versão isebiana a interpretação ainda era econômica (evolutiva). De fato, o ISEB apontava como contradição funda-

mental (constitutiva da formação social brasileira, que obstaculizava o desenvolvimento identificado com a industrialização), a oposição entre Nação e Antinação, que mantinha a situação de estagnação/subdesenvolvimento da sociedade e economia do país de então. Situação constituída pela polaridade de classes que representavam o setor arcaico contra o setor moderno. Nesse quadro, do lado da Antinação (na realidade interna do país), os isebianos situavam classes “estáticas” que não permitiam a hegemonia dos interesses industriais progressistas: um latifúndio encravado no setor arcaico da economia, uma “burguesia parasitária” envolvida em empreendimentos de baixa produtividade, vivendo de subvenções, uma classe média improdutiva acomodada ao funcionalismo público civil e militar – crescidos em demasia –, não correspondendo às necessidades reais do país. Até uma parcela do proletariado presa a hábitos e instituições protecionistas, que se mantinha alienada do processo de transição. Aliado a esse setor “parasitário” estaria o agente externo, identificado ora como sendo o imperialismo (embora exibam interpretações imprecisas e divergentes que o situam como fator localizado fora, e outras que o situam dentro da sociedade) ora como sendo os “modernizantes” vinculados a “centros dominantes ou metropolitanos”.

Do lado da Nação estariam as classes dinâmicas: a burguesia industrial, as classes médias, e o proletariado (urbano e rural) produtivo.

Sobre essa questão problemática do imperialismo, que divergia em parte da concepção juscelinista, a qual admitia abertamente a necessidade de capitais externos. Alzira Alves de Abreu esclarece melhor a visão isebiana:

O investimento de capitais e de técnica estrangeiros era considerado obstáculo ao desenvolvimento industrial nacional, já que o capital estrangeiro era visto como interessado não nos setores industriais, e sim nos setores extrativos e de serviços. A partir da identificação de dois grupos defensores de interesses divergentes, o Iseb propunha a formação de uma “frente única” integrada pela burguesia industrial e seus aliados para lutar contra a burguesia latifundiária mercantil e o imperialismo. A luta seria travada, em suma, entre nacionalistas e “entreguistas” – aqueles que tendiam a vincular o desenvolvimento do Brasil à potência hegemônica do capitalismo, os Estados Unidos. (Abreu, 2012)

Portanto, uma versão ideológica produzida no interior do aparelho do Estado que, paradoxalmente, trazia problemas para a ideologia oficial desse Estado. A diferença entre os discursos de JK e os do ISEB estava no fato de a formulação

isebiana ir se radicalizando com o passar dos anos, baseada também numa visão dualista, defendia como variante – uma proposta de ataque ao setor arcaico, identificado com latifúndio aliado do imperialismo. Nisso, a visão isebiana concordava com a do Partido Comunista Brasileiro (PCB), quando afirmava, de forma constante, apesar das sucessivas reformulações de sua linha política no período, a permanência na área rural de um persistente feudalismo. JK, por sua vez, ao contrário do ISEB, na prática de sua política econômica, permitiu a entrada de capitais e empresas estrangeiros no país e estabeleceu um pacto com os setores rurais arcaicos vinculados à economia agrária. Não por acaso seu governo contemplou o modelo oligárquico de apropriação territorial, por exemplo, inibindo durante seu governo as reivindicações de reforma agrária por parte das esquerdas (Moreira, 2003, p. 178-190).

Navarro Toledo, em sua pesquisa, assinala que quase todos os componentes do ISEB concordavam que esse conflito entre essas forças nacionais e antinacionais deveria ser superado pela afirmação do desenvolvimento em termos capitalistas. Em síntese, uma luta dentro dessas classes entre suas alas progressistas e decadentes (“nacionalistas e entreguistas”), pela conjunção das classes dinâmicas, conduzida pela burguesia industrial nacional e o proletariado, orientados pelos intelectuais, que tratariam de trabalhar as consciências (força motriz do desenvolvimento) e de forma a que a sociedade se movesse pela força da razão soberana, que orientava o curso da história, a qual conduziria inexoravelmente ao desenvolvimento.

Não se propunha ainda a luta de classes como motor da história e propulsora de transformações no sistema capitalista, tal como definido pelo marxismo na oposição de capital versus trabalho, pois se acreditava que tal contradição só poderia ocorrer quando o país estivesse desenvolvido (Toledo, 1978, p. 118-121). No momento, tratava-se de mobilizar as vontades para a construção nacional, arrancando o país da situação de subdesenvolvimento.

Pécaut, por seu turno, registrou que o ISEB foi modificando sua interpretação ideológica à medida que se evidenciou a evolução da radicalização política no período entre 1958/64. Tal trajetória teve três fases: partiu do nacional-desenvolvimentismo, no qual representou a inteligência contestadora e condutora

dos setores progressistas orientados para o desenvolvimento econômico social e afirmação de uma autonomia nacional; continuou com uma formulação tendente a um nacionalismo populista – o apelo ao povo; e terminou como nacionalismo-marxista, “quando sua atividade assume um caráter explicitamente político ao lado da esquerda radical”, que denuncia o desenvolvimentismo como ideologia da burguesia industrial, e adere ao reformismo, inserindo-se na campanha pelas reformas de base, situando o proletariado e a aliança de classes com burguesia nacional como eixos da revolução brasileira – identificando-se, nesse sentido, com as posições do PCB, que nesta fase já se encontrava em grande parte dentro do ISEB, em especial no seu corpo docente. Nessa fase, a instituição passa a publicar, pela Editora Civilização Brasileira, uma série de pequenos livros sob de divulgação, os *Cadernos do Povo*, que colocavam na linguagem popular temas complexos da política e da economia. Alguns de seus membros proeminentes passam a participar indireta ou diretamente do Centro Popular de Cultura (CPC), como por exemplo o sociólogo Carlos Estevam, um isebiano de primeira hora, que chegou a dirigir esta organização cultural popular (Pécaut, 1990, p. 113-114).

Importante ressaltar que existiram avaliações divergentes sobre a importância do Iseb na história desse período: por um lado, ela foi considerada uma instituição secundária, de “triste sina” na vida política brasileira (Toledo, 1978, p. 33). Alzira Abreu, por seu turno, informa que o ISEB era bem visto na esfera acadêmica da época, pois não tinha conseguido

sensibilizar os grupos mais representativos das ciências sociais no Brasil. Os cientistas sociais da Universidade de São Paulo e da Universidade do Brasil (atual UFRJ) não atribuíram aos intelectuais do ISEB legitimidade para exercer o papel de analistas e formuladores de soluções para a sociedade, por os considerarem carentes de formação científica em sociologia, ciência política, economia, história e antropologia. Os “isebianos” eram percebidos como intelectuais de formação jurídica, bacharelesca, desprovidos de instrumentos teóricos e metodológicos indispensáveis para o exame científico da sociedade. De fato, a maioria dos integrantes do ISEB era de advogados com interesses intelectuais voltados basicamente para a filosofia.

Em continuidade, afirma que havia uma “desconfiança em relação ao Iseb” na esfera da imprensa e das associações empresariais, pois esses setores “identificavam seus intelectuais como ideólogo ligados aos movimentos de esquerda” (Abreu, op cit.).

Em contraposição, Pécaut afirma que o ISEB “alcançou projeção nos meios intelectuais” influenciou “numerosos grupos, provocou debates de grande repercussão e forneceu alicerces teóricos para as mais diversas correntes” (Pécaut, 1990, p. 107). Em outras palavras, nunca esteve na torre de marfim em que se encastelavam os intelectuais, e mergulhou nas lutas sociais que agitavam sua época.

A mudança e a inserção do PCB

Nesse ponto, é necessário colocar em relevo uma organização política (já citada neste trabalho), que funcionou como grande força no espectro da esquerda desse período, implicada também na estimulante atmosfera nacionalista, ou seja, o PCB, instituição de longa tradição nas lutas sociais, que como se verá teve influência significativa sobre as novas gerações que alterariam a feição da cultura brasileira. Para entender sua projeção no cenário cultural, seria interessante deter-se nas alterações que ocorreram nesse partido no período que cerca o governo JK, pois nesse processo a organização sofreu bruscas transformações em sua linha política, suas estratégias, táticas e no plano de sua estrutura interna – fato que, acredita-se, deve ter provocado transtornos “ideológicos” (na esfera das crenças, sonhos, utopias) no sentido de impactar e até confundir os atores que nesta época militavam, conservavam algum vínculo, simpatizavam ou tinham algum tipo de curiosidade em relação ao Partido.

Os historiadores são unânimes em apontar que entre os anos 1954/1955, ocorreu uma grande guinada na linha sectária, clandestinizante e golpista que o PCB tinha adotado desde 1947, quando foi proscrito pelo governo do marechal Eurico Gaspar Dutra. Nesse tempo, o partido reagiu, propondo a derrubada do governo por meios violentos, o que o levou a uma situação de grande isolamento (Segatto, 2003, p. 226).

O partido pregou a adoção do voto nulo, ou em branco, na eleição que levou Vargas de volta ao poder em 1950 e se manteve na oposição durante seu tumultuado governo, “alinhando-se”, digamos, aos setores golpistas da UDN. Essa linha política míope fez com que publicasse no seu jornal *Imprensa Popular* a manchete: “Abaixo o governo da traição nacional de Vargas”, justamente no dia de seu

suicídio, em 24 agosto de 1954. Somente diante da imensa explosão das massas urbanas contra as forças golpistas, provocada por esse evento trágico – o último ato político de Vargas –, o partido percebe que está na contramão da história e passa a rever sua linha de atuação. Assim, no dia 1º de setembro de 1954, o Comitê Central denuncia a existência de um golpe norte-americano em conluio com Café Filho. Nesse documento apela para a união das forças democráticas (e do trabalhismo) para derrotar “eleitoralmente as forças do entreguismo” (Segatto, 2003, p. 228).

É importante ressaltar que, nesse momento, ocorre outra significativa mudança na sua orientação política do PCB, agora voltada para a esfera econômica: ao mesmo tempo em que situa em seu programa a antiga exigência do confisco de todas as terras dos latifundiários e a entrega das propriedades agrárias aos camponeses sem terra, o partido vai abdicar da expropriação das empresas da burguesia brasileira. Passa, ao contrário, a exigir medidas de proteção e liberdade para os industriais e para o comércio interno, colocando-se na defesa aberta da indústria brasileira (Rodrigues, 1986, p. 417-418).

Tal mudança foi de tal monta que, curiosamente, observa-se uma aproximação das ideias centrais do desenvolvimentismo de JK, candidato que viria logo a seguir nas eleições que se esboçavam em 1955.

De forma geral, pode-se afirmar que nesse período ocorreu uma transformação de perspectiva: o partido desliza da via revolucionária imediata para um caminho cada vez mais reformista (Rodrigues, 1986, p. 422). Nesse sentido, passa a apoiar em 1955 as candidaturas de Juscelino Kubitschek e João Goulart (Segatto, 2003, p. 229).

A decisão do PCB de respeito à “legalidade democrática” será mantida durante todo governo JK. A estabilidade política que marcou esse período e os êxitos extraordinários obtidos pela aplicação do projeto juscelinista de desenvolvimento econômico do país abalaram as perspectivas do PCB e levaram sua direção a reavaliar sua visão sobre as instituições “burguesas”, e ao mesmo tempo a perceber que suas teses haviam perdido a validade.

Foi o que ocorreu, por exemplo, com a denúncia da a colonização crescente do Brasil; a crença de que tal sistema serve para conservar o latifúndio e sobrevivências feudais e escravistas; a tese da manutenção do Brasil como produtor e exportador de matérias-primas baratas que transformam o país em “simples apêndice da economia de guerra dos Estados Unidos”; a formulação teórica de que seria impossível um desenvolvimento capitalista sem uma revolução democrática de libertação nacional. Todas essas teses foram desacreditadas pelo avanço econômico da era JK (Segatto, p. 320; Ianni, 1977 apud Segatto, 2003, p. 229).

Mas nada impactou mais as arraigadas convicções e estrutura do partido do que as revelações feitas pelo dirigente soviético Nikita Krushev no XX Congresso do PCUS, sobre os crimes de Stalin e do stalinismo – seu culto da personalidade.

Apesar de tais denúncias terem caído como uma bomba no seio do partido, seu efeito, pelo que indicam os historiadores, deu-se mais no nível organizacional e tático (Segatto, 2003, p. 231).

Por causa desse trauma, Martins Rodrigues informa que muitos militantes se afastaram do Partido. Ao mesmo tempo, sua direção, em vez de se manifestar de imediato, permaneceu calada durante nove meses, silêncio que só foi rompido porque, à revelia do Comitê Central, o setor de imprensa do partido iniciou um debate que se disseminou de forma incômoda. Só nesse momento se admitiu abrir uma discussão que foi logo sufocada, pois provocou uma enxurrada de críticas às orientações partidárias, tendo por consequência a expulsão de grande parte do seu setor de imprensa (Rodrigues, 1986, p. 425-426).

Esse autor indica que no mesmo período deu-se outra defecção importante de um setor “renovador” liderado por Agildo Barata, o qual propunha democratização interna do partido e independência frente ao PC da URSS e pregava a adoção de um caminho brasileiro para o socialismo. A cisão fragilizou ainda mais o partido, cuja ala stalinista se manteve firme (Rodrigues, 1986, p. 423-425).

Marcelo Ridenti aponta também para essa letargia na direção do PCB que, somente com a declaração de 1958 (consolidada no V Congresso de 1960), é que de fato foram abandonadas certas posições rígidas assumidas no IV Congresso de

1954, assumindo-se uma verdadeira transformação em sua linha política (Ridenti, 2010, p. 60-61). Segato (2003) complementa esse autor ao afirmar que o referido documento trouxe uma renovação teórica e de métodos de ação – uma inflexão na linha política e alterações orgânicas no corpo do PCB. No entanto, observa que mesmo assim tais mudanças foram parciais e não romperam de maneira profunda com o passado, pois ainda mantiveram antigos traços fundamentais (Segatto, 2003, p. 231).

Martins Rodrigues informa que a partir dessa Declaração de 1958 mudou-se fundamentalmente a interpretação da situação política brasileira. Ou seja, o documento acentuava entre outros pontos, o surgimento de um capitalismo de Estado de caráter nacional como um “elemento progressista e anti-imperialista da política econômica do governo” (Rodrigues, 1986, p. 428).

De acordo com Rodrigues, tal documento “partia do pressuposto de que se abria um novo curso na direção da ‘democratização’ e da extensão dos direitos políticos a camadas cada vez mais amplas enquanto declinaria a tradicional influência conservadora dos latifundiários”. A Declaração considerava que a sociedade brasileira tinha as seguintes contradições: entre a nação e imperialismo dos Estados Unidos; entre as forças produtivas em desenvolvimento e as relações de produção semifeudais na agricultura; quanto à contradição proletariado versus burguesia, “esta não exigiria solução radical”, afirmava-se a necessidade do desenvolvimento capitalista, que era necessário aos interesses do proletariado, com a luta sendo orientada por uma grande frente progressista contra o imperialismo e o feudalismo (Rodrigues, 1986, p. 428).

Deste modo, o PCB passou a defender a formação de uma frente única nacionalista e democrática, e o mais importante de tudo, pronunciou-se claramente a favor do “caminho pacífico” para a revolução brasileira, através de reformas na Constituição de 1946 (idem, p. 427-428).

Marcelo Ridenti reconhece o valor dessa última decisão, mas faz questão de ressaltar que apesar de todas essas alterações o PCB continuava a utilizar o velho “esquema etapista” ao considerar, de acordo com a tradição analítica do VI Congresso da Internacional Comunista de 1928, “que a sociedade brasileira tinha for-

tes resquícios feudais no campo e que, portanto, a revolução estava ainda na etapa ‘democrático-burguesa’”. Mas pondera que independente da permanência dessa perspectiva houve um avanço fundamental, ou seja, a adoção da via pacífica, que, de acordo com ele, inaugurou um período de inserção significativa do partido nas lutas populares, cuja fase áurea ocorreria no início dos anos 1960 (Ridenti, 1986, p. 60-61).

Segatto informa que, embora setores da esquerda denunciasses essas novas teses como “reformistas” e “revisionistas”, elas permitiram aos comunistas uma integração crescente e contínua na vida sociopolítica brasileira, transformando-se em importante protagonista no processo histórico. De acordo com esse autor, surpreendentemente, a influência do PCB na esfera política extrapolará em muito sua força orgânica e seu tamanho numérico naquele período (Segatto, 2003, p. 233).

Pécaut, por seu turno, vai mais longe ao reconhecer que o PCB “elaborou teses que se situaram no centro dos debates intelectuais” e propôs “uma visão de ‘revolução brasileira’ (...) que gerou uma espécie de senso comum”. Afirmar que em torno do PCB “formou-se toda uma cultura política singularmente profunda”, que “atingia muito mais do que os membros do partido”. Essa cultura teria congregado em sua história a adesão de personalidades expressivas do cenário intelectual, como escritores, arquitetos, dramaturgos, pintores, escultores, sociólogos, e que muitas de suas posturas teriam atraído “para sua órbita numerosos intelectuais que não eram militantes”. A influência do partido penetrou no ISEB, na “*Revista Brasiliense* antes de 1964, e de 1965 a 1968, na *Revista Civilização Brasileira* e terá presença marcante também no campo artístico, nos CPCs (Centros Populares de Cultura) que se colocaram sob sua égide”. Ao tentar explicar essa projeção peculiar, Pécaut utiliza um conceito de Marco Aurélio Nogueira, ao afirmar que surgiu “em torno do Partido aquilo que se denominou ‘sociedade civil comunista’: uma proliferação de grupos que intervinham na maioria dos campos culturais e partilhavam, em maior ou menor grau, da crença da inevitabilidade do triunfo da Frente Nacionalista; em muitos aspectos, era ‘bem mais poderosa e considerável que a representação oficial [do partido]’ (Pécaut apud Nogueira, 1983, p. 93).

Como se pode observar, as oscilações na linha política do partido mais influente do período iriam potencialmente desorientar em parte seus adeptos.

Nacionalistas econômicos

Para alargar a compreensão da nebulosa constelação ideológica do período, deve-se identificar setores que não aceitavam inteiramente a formulação desenvolvimentista por esta ter optado por uma via que não questionava a origem dos capitais a serem investidos na industrialização, em outras palavras: criticavam o apelo ao capital estrangeiro por parte de JK.

Entretanto, apesar da aparente unidade dessas forças em defesa dos interesses nacionais, o território ideológico, mesmo no âmbito da esquerda, apresentava-se um tanto ou quanto confuso. Daniel Pécaut (1990), em seu estudo sobre essa época, destaca a dificuldade em mapear as especificidades das correntes nacionalistas que se apresentavam num quadro de cambiante complexidade graças “a deslocamentos, superposições e combinações”. Por isso, não parecia possível “identificar nenhuma instituição ou corrente intelectual (...) com uma orientação estável e unificada” (p. 107).

Lozada Moreira concorda com essa visão de que o panorama apresentava-se intrincado, mas consegue discernir algumas correntes que disputavam a hegemonia ideológica no período: existia, por exemplo, uma tendência nacionalista que concorria com a ideologia do “desenvolvimentismo econômico” de JK e do ISEB (dos primeiros tempos) e que contava com o apoio inicial do PCB, pois adequava-se à sua estratégia etapista na medida em que via o desenvolvimentismo como um avanço rumo à revolução burguesa.

Moreira destaca também, dentro dos segmentos nacionalistas progressistas, uma ala mais radical e reformista, que em 1960 rompe com o nacional-desenvolvimentismo.³⁵ Esse grupo, segundo Moreira, seria o dos “nacionalistas econômicos” que, no espectro da esquerda, divergiam abertamente da direção do

³⁵ É preciso ter em mente, porém, que esta é uma divisão analítica, pois no plano concreto existiam aproximações, adesões, relações contraditórias e formulações próximas entre os dois projetos e divergências, mesmo dentro dos grupos neles envolvidos, e ações específicas, dependendo das esferas de atuação envolvidas, seja no campo parlamentar ou no sindical. Imprecisão que já havia sido indicada por Pécaut, para falar sobre as instituições e atores da época em questão.

PCB, embora tivessem laços fortes em termos de bloco. Foi o setor intelectual dessa ala radical (formada por pensadores como Caio Prado Jr., Heitor Ferreira Lima, Elias Chaves Neto) que, de acordo com essa autora, melhor articulou as ideias questionadoras do modelo e da ideologia dominante. Através de artigos e debates, sobretudo na *Revista Brasiliense*, esse grupo demonstrava que, apesar da adesão relativa ao governo JK, não concordava com os rumos que ele estava dando ao país. Moreira afirma que “o projeto social dos nacionalistas econômicos era bastante diverso daquele defendido pelo nacional desenvolvimentismo de JK e do ISEB” (Moreira, 2003 p. 172). Ao mesmo tempo, ele se aproximava das posições do PCB, pois eram “evidentes” as ligações entre os colaboradores mais frequentes da *Brasiliense* com o partido, embora – conforme frisa Losada Moreira, os intelectuais que escreviam nessa revista não refletiam a orientação oficial dos comunistas: seria “inexato afirmar que os nacionalistas econômicos fossem primeiramente e fundamentalmente partidários do ideário comunista”. A seguir, deixa entrever uma composição heterogênea no corpo do movimento, no qual “existiam setores com ideias muito afins àquelas veiculadas na *Revista* que eram anticomunistas radicais, como também reformistas convictos” (Moreira, 2003 p. 174).

Tal corrente “nacionalista econômica”, de conformação difusa, penetrada por elementos de esquerda, passou a atacar as posições defendidas por JK e pelo ISEB: os nacionalistas econômicos de esquerda criticavam especificamente a ampliação do capital internacional na economia brasileira, porque poderia reproduzir, em novos termos, a dependência nacional em relação aos países ricos e industrializados. E o que é pior, uma industrialização dependente poderia liquidar a chance de o desenvolvimento brasileiro satisfazer os interesses das camadas populares. Questionavam, entim, o que era chamado de “capital colonizador”, parte importante da política desenvolvimentista de JK.

Moreira afirma ainda que o nacionalismo econômico foi a “perspectiva das esquerdas no período” por sua “crítica à dependência (...) apelo aos interesses populares e pela plataforma das reformas sociais e políticas” (2003, p. 173). Tais bandeiras chegaram mesmo a atrair intelectuais do ISEB, já na fase final do governo JK, pois criticavam a orientação de sua industrialização com base nos capitais externos (p. 175). A crítica se intensifica quando o movimento acusa o gover-

no de JK de “entreguista” e propõe reformas “anti-imperialistas” e uma política comprometida com as camadas populares que haviam sido excluídas do “desenvolvimentismo”. Essa perspectiva radical, no final do governo JK, virou visão dominante dentro do segmentado movimento, chegando a superar o nacional-desenvolvimentismo, e termos de crítica. Segundo essa autora, “com o objetivo de capturar as camadas populares, passaram a propor soluções abertamente reformistas para os mais diversos problemas nacionais”. A mudança de rumo ficou clara “realmente nas campanhas pelas reformas de base que vão marcar o governo de João Goulart” (Moreira, 2003, p. 176).

A UNE

A complexa constelação ideológica que caracterizou o período se completa com o protagonismo da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC).

Tanto a UNE quanto os CPCs foram “organizações” que tiveram importância na radicalização política-cultural do período, principalmente quando conjugaram esforços de estudantes, artistas e intelectuais, no sentido do que Pécaut chama de “ida ao povo”, por volta do final do governo JK, num trabalho cultural que visava levar “consciência” aos oprimidos para semear a ideia da revolução brasileira.

Antes de mais nada é preciso destacar que a UNE, na época de JK, vivia uma fase direitista sob influência da UDN, influência esta que vinha de 1950 e terminou em 1956. Somente a partir de 1957 é que se inicia um novo ciclo, agora sob a hegemonia da esquerda. Os estudantes vão se movimentar para engrossar a massa crítica contra o ônus do desenvolvimentismo, que começou a se esboçar por volta de 1958, quando os quadros da esquerda se desiludiram de vez com as promessas não cumpridas daquele governo.

Lúcia Rangel Azevedo ressalta que a fase final do governo JK foi marcada por um “desequilíbrio financeiro”, uma inflação crescente, desemprego, tudo acompanhado da consciência de que o desenvolvimento do país, apesar das grandes conquistas, continuava insuficiente (Azevedo, 2010, p. 8).

Segundo Moreira, o desenvolvimento econômico não foi acompanhado por um desenvolvimento social: “JK deixou de cumprir as promessas de desenvolvimento social que, via de regra, estavam associadas à ideia de aceleração da prosperidade econômica”. E mais: “Também não foi superado o tão criticado ‘subdesenvolvimento’ nacional. O país, desse modo, a despeito de toda a aceleração e crescimento da economia, não ingressou no bloco dos ‘países desenvolvidos’, permanecendo nos limites da história da pobreza e de desigualdades sociais que até então caracterizaram (e ainda caracterizam) a trajetória nacional” (Moreira, 2003, p. 191). De qualquer modo, havia uma insatisfação geral no ar. A UNE nesse tempo passou a apoiar movimentos grevistas, disponibilizando sua sede, por exemplo, em 1958, para servir de QG numa greve dos motoristas.

Lúcia Rangel Azevedo situa a UNE combatendo ativamente ao lado da esquerda dentro do quadro que vai da eleição de Jânio em 1960 até durante todo o governo de João Goulart (Azevedo, 2010, p. 7-22). Maranhão, por seu turno, afirma a importância da UNE “na coalizão de forças da ‘esquerda nacionalista’ dos últimos anos do período JK, quando na direção da entidade “estava principalmente uma tendência de esquerda de origem em setores progressistas da Igreja, e desenvolvida a partir da Juventude Universitária Católica, a Ação Popular (AP)”. Destaca que houve uma mudança na AP, a qual de início combateu a influência comunista, mas em determinado momento “seus líderes se aproximaram bastante do marxismo e do nacionalismo radical, aliando-se em muitas ocasiões ao PCB, entre 1963 e 1964” (Maranhão, 1986, p. 288).

Não se vai, no momento, aprofundar esse trajeto de radicalização, apenas situar o início desse despertar do movimento estudantil ainda dentro dos limites cronológicos do governo JK, período a partir do qual a UNE vai crescer em mobilização e desempenhar o papel de amplificar as tensões, de uma época de imensa crise que se avizinhava, que vai ser o pano de fundo para a constituição de um ambiente altamente criativo do ponto de vista cultural, animado por artistas e intelectuais vinculados a visões de esquerda. Cabe ressaltar que no processo de radicalização das lutas sociais do período outras organizações políticas disputariam a hegemonia dentro dessa entidade estudantil, entre elas o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Partido Comunista do Brasil (PC do B), a própria Ação Popular

fundadora (AP) e a Política Operária (Polop) (Costa, 2010).

O CPC

Quanto ao Centro Popular de Cultura, apesar de ser uma criação híbrida de movimento político e artístico – que explode nos anos 1960 – é fruto da fermentação cultural ideológica que a partir de 1955 (portanto no começo do governo JK) ocorreu no Teatro de Arena que, de acordo com Pécaut, procurava romper com as convenções do “teatro clássico” e “criar um teatro brasileiro”. Segundo esse autor, tratou-se de constituir um “teatro politicamente engajado, que alcançou notoriedade em 1958 com o sucesso da peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black-tie*, colocando em cena o comportamento dos habitantes de uma favela”³⁶ (Pécaut, 1990, p. 153).

Pécaut considera que a criação do CPC deve-se à iniciativa de Oduvaldo Vianna Filho que, junto com outros membros do Arena, tratou de realizar um trabalho que se encontrasse com um grupo mais amplo, deslocando o palco das salas “habituais” e realizando o espetáculo “em toda parte”, “nas ruas, nos sindicatos, nos lugares afastados habitados por populações rurais”. Essa entidade vai adquirir forma definitiva no momento em que se articula como o ISEB e a UNE, quando da preparação de Vianna Filho, que fez um curso junto aos isebianos para escrever o texto da peça inaugural do movimento – *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, sobre o conceito marxista da mais valia. Pécaut acrescenta que o intelectual isebiiano Carlos Estevam Martins se tornou o primeiro diretor do CPC e um de seus teóricos principais (o núcleo chefiado por Estevam Martins seria composto por Oduvaldo Vianna Filho e pelo cineasta Leon Hiszman. Nessa época, assinala Pécaut, apesar de se tornar o “órgão cultural da UNE, que lhe cede uma sala permanente”, o CPC iria conservar grande autonomia em relação às lutas estudantis. Embora tenha participado de algumas campanhas, o CPC mantinha-se à distância dentro da entidade, que se inclinava mais “para uma tendência de origem cristã-revolucionária, a AP. Em sua direção sucederam-se, além de Estevam Martins, o cineasta Carlos Diegues (durante três meses) e o poeta Ferreira Gullar. Sua orga-

³⁶ Pécaut salienta que grandes nomes da atividade teatral brasileira tinham passado pelo palco do Teatro de Arena, e cita, além de Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, e outros, e indica a obra de Sábato Magaldi, *Um palco brasileiro*, como referência obrigatória para se saber mais sobre a história desse teatro renovador.

nização contou com a fundação de vários departamentos contemplando diversas áreas culturais: teatro, cinema, música, arquitetura, artes plásticas e alfabetização. “Criou-se (...) uma distribuidora de livros e discos e incentivou-se a formação de numerosos CPCs locais.” Havia grande autonomia do CPC, inclusive em relação ao Estado. Em 1980, rememorando esse momento Estevam Martins afirmou que o CPC “constituiu-se como órgão da sociedade civil (conceito que não circulava naquela época), foi criado por ela e sustentado por ela o tempo todo” (Martins, 1980, apud Pécaut, 1990, p. 154-155).

Pécaut, no entanto, vai destacar algo muito importante na orientação política do CPC: pelo o fato de ter “o patrocínio do ISEB (simbólico) e da UNE (do qual recebia subvenções indiretas, muito limitadas) e a influência do PCB, essa entidade foi colocada no centro da efervescência *nacionalista*” (grifo nosso) (Pécaut, 1990, p. 153-155). O CPC vai ser o defensor e praticar uma estética influenciada pelo nacionalismo, o que se convencionou chamar de “nacional popular”. Uma arte voltada para o povo – concepção não isenta de contradições e polêmicas.

Como se pode observar nesse resumo, o cenário ideológico das esquerdas no período que prevalecia na era JK e transitava para uma radicalização a partir dos anos 60, era bastante complexo, para não dizer confuso, com interpenetração de instituições políticas e atores sociais engajados, de diversas extrações circulando no interior de vários movimentos. Portanto, pode-se dizer que se formava uma geração que, absorvendo uma diversidade de influências, numa espécie de miscelânea teórico-ideológica, projetava grandes sonhos, utopias. Convém recordar que neste quadro no qual se sobrepõe matrizes ideológicas assemelhadas,³⁷ tendo o nacionalismo como liga, porém mantendo algumas diferenças tendentes a embaralhar a análise, deve-se acrescentar que se junta um fator complicador: a persistência de um significativo baixo nível de conhecimento teórico sobre o marxismo (ou sobre a formulação marxista), base que deveria alimentar a análise e a compreensão da realidade brasileira e fundamentar os discursos e a prática política dos militantes, intelectuais e artistas próximos à esquerda, empenhados nas lutas sociocul-

³⁷ Como já foi visto: a ideologia desenvolvimentista juscelinista; nacional desenvolvimentismo isebiano, que em si já continha intrincada malha de orientações; mudança de perspectiva do PCB, em momento de grande inserção social; UNE em fase de mudança da direita para a visão católica da AP, com tendência a se alinhar com uma visão marxista; formação diversificada do CPC.

turais do período.

Deve-se deter nesse ponto porque esse limitado conhecimento está implicado diretamente na questão que se propõe analisar nesta dissertação, ou seja, possui um peso fundamental nas formas de interpretar e representar a realização capitalista no Brasil.

Como justificativa para essa carência teórica, pode-se dizer que existiam fatores “objetivos” que contribuíram para esse estado de coisas naquele momento: em primeiro lugar, há que se considerar que existiam poucos livros de Marx traduzidos e editados no Brasil³⁸ e poucas análises “marxistas” da situação brasileira, quase todas realizadas no passado – e de acordo com Leandro Konder, eram precárias, com exceção da obra pioneira de Caio Prado Jr., por ele considerada fundadora de “uma nova etapa na história do marxismo brasileiro, em 1933 com seu estudo *Evolução política do Brasil*” (Konder, 1984, p. 33-34). A esse respeito, em outro texto, Konder afirma que a emergência do livro de Prado Jr. foi “a comprovação inequívoca de certas possibilidades de reflexão crítica sobre a realidade brasileira que os marxistas, no Brasil, ao longo de duas décadas que se seguiram à sua publicação, não souberam aproveitar” (Konder, 1991, p. 34).

Informa, ainda, que depois da ditadura varguista do Estado Novo, no breve período democrático, um editor chamado Calvino publicou diversos textos de Marx e Engels, possibilitando o acesso de numerosos estudantes e jovens intelectuais aos escritos dos “dois campeões do materialismo histórico”. Mas assinala que nessa época o trabalho teórico continuava a ser subestimado e que era o “prestígio da União Soviética” que continuava a ser “mais importantes que as concepções de Marx. Afirma que quando “sopraram os ventos da ‘guerra fria’, com o anticomunismo voltando à ativa, “não ficou quase nada do que tinha sido plantado durante a fugaz ‘abertura’. Por consequência, permanecia, continua Konder, entre os “adeptos e propagandistas” do marxismo uma interpretação errônea dos textos de Marx. Ele diz que, em geral,

³⁸ Para se ter uma ideia, os volumes de *O capital* só vão ser publicados no Brasil pela Editora Civilização Brasileira a partir de 1967.

O autor d'*O capital* aparecia misturado e de certo modo subordinado a Lênin e a Stalin. Enquadravam-no no papel honroso mas limitado de profeta do “marxismo-leninismo”, uma doutrina codificada posta pragmaticamente a serviço das exigências do stalinismo. (Konder, 1984, p. 33)

Na esfera do PCB, ligado umbilicalmente ao PCUS (de Moscou), prevalecia o esquema analítico consolidado pelo stalinismo que, de acordo com Konder, “entronizou o método definido por Lukács como ‘oportunismo taticista’: a subordinação teórica ao que interessava taticamente em cada momento”. Mais adiante, vai afirmar que “com ‘o marxismo-leninismo’ esvaziou-se a reflexão autocrítica no interior do movimento comunista. A teoria se transformou em serva da prática. Os teóricos passaram a ser mobilizados pelos dirigentes da ação política, com o objetivo explícito de justificar as medidas tomadas, sem discuti-las e criticá-las em profundidade” (Konder, 1984, p. 17-18), levando a crer que nem mesmo o choque das revelações de Krushev abalou muito as construções teóricas equivocadas, pois a “desestalinização” não se aprofundou. Ele acrescenta que esse evento, porém, provocou uma onda de “descrédito” na visão do marxismo (idem, p. 37-38).

No entanto, segundo Konder houve um salutar despertar – acrescente-se: tardio – da intelectualidade acadêmica no final dos anos 50, quando, nos departamentos de ciências humanas grupos de estudo independentes, integrados por intelectuais e pesquisadores se dispuseram a ler Marx, “sem os percalços de uma ótica imediatista e reagindo contra a pressão de tipo instrumentalizador”. Entre estes destaca o grupo de estudos que se formou na USP em 1958 para estudar *O capital*³⁹ (Idem, ibidem).

Nesse meio tempo, Florestan Fernandes, que não participa do grupo que lê *O Capital*, com receio de ser “colocado num plano secundário”, parte para uma leitura solitária, tentando alcançar os jovens docentes. Esse cientista social que até aquele momento preocupava-se em fortalecer a disciplina da Sociologia, vê-se obrigado a radicalizar “suas inquietações com relação ao papel do cientista social diante da emergência das revoluções, sintonizando-se com as correntes de pensamento” que se pretendiam “socialmente mais avançadas, além de procurar responder ao movimento de seus antigos discípulos. Em suas próprias palavras, “di-

³⁹ Konder destaca, entre os que participaram desse estudo: Paul Singer, Fernando Henrique Cardoso, José Arthur Gianotti, Fernando Novaes, Francisco Weffort e Octávio Ianni, mas contou também com a participação de jovens como Michel Löwy, Ruy Fausto e Roberto Schwarz.

ante de um grupo orgânico de sociólogos-pesquisadores que se dispunham a interpretar o Brasil e a periferia capitalista à luz de novas categorias sociológicas, eu precisava refazer minhas metas para ter o direito de continuar à testa do grupo (...)” Ou seja, Florestan Fernandes se sentia desafiado por aqueles que “(...) ensinara a perfilhar a imagem do sociólogo comprometido com o ‘pensamento inventivo na ciência’ e com a ‘a transformação da sociedade brasileira’” (Lahuerta, 2005, p. 160-161). Florestan fora considerado por Lahuerta uma “personagem síntese da trajetória da Faculdade de Filosofia, Ciências Sociais e Letras, da Universidade de São Paulo (FFCL-USP, a “Maria Antonia”) durante um tempo “de forte radicalização ética, na qual sua pauta acadêmica (...) fica permeada por um marxismo difuso” (Lahuerta, 2005, p. 158).

Como se pode observar, uma profunda reavaliação de métodos e a preocupação com as transformações da realidade social invadiram também os muros da universidade e, de certa forma, estabeleceram algumas pontes com a sociedade e os movimentos culturais e sociais efervescentes dessa época.

Porém, na prática cotidiana dos atores sociais que participariam da construção da cena política e cultural do período que ainda não tinha entrado na sua fase de radicalização, acredita-se que, na falta de uma base teórica segura, que, ainda estava sendo constituída – em fase de estudos, no próprio âmbito da academia em que tal debate potencialmente devia encontrar um ambiente e interlocutores privilegiados do saber – prevaleceram “as pressões instrumentalizadoras” diante da urgente necessidade de dar respostas (discursos, panfletos, peças de teatro, artigos de jornal, filmes) ao tempo de mudanças, à transição que se estavam vivenciando. Dessa forma, imagina-se que tenham predominado a vontade sobre a teoria (embora se pensasse que se teorizava muito), o sentimento sobre a análise mais detida da realidade.

Mas esse tempo, em que vai se vincular a criação cultural à chamada ‘prática revolucionária’ ainda teria que esperar. No período JK pode-se dizer que fermentava um caldo político-ideológico-cultural de propostas de mudanças mais avançadas que iria se radicalizar a partir dos anos 60, acompanhando e atuando sobre as lutas entre as forças sociais e mobilização popular que ocorreriam nos anos do governo Goulart.

Era comum, diga-se, a todas as interpretações da realidade brasileira em circulação no período (com de Caio Prado Jr.) era a visão dualista (no ISEB, no PCB, na UNE e CPC), a qual, em síntese, opunha um setor considerado arcaico a um setor moderno. É importante registrar que nos anos 50-60 ainda não se dispunha de uma interpretação que situasse a dependência como uma das características da realização capitalista no Brasil, teorização que só viria a se dar mais tarde.⁴⁰

Ao mesmo tempo, vale reiterar que o que reuniu todas as tendências ideológicas do período, desde as reformistas até as mais radicais de esquerda, foi um sentimento nacionalista transformador, ou melhor, uma estrutura de sentimento romântico revolucionária (que será explicada mais adiante com apoio de Marcelo Ridenti), a qual fermentava no ambiente esperançoso estimulado pelo governo JK.

O otimismo e o surto do novo

Os anos JK foram marcados também por um despertar cultural peculiar, uma espécie de “surto do novo”, incentivado direta ou indiretamente pela atmosfera simbólica do desenvolvimentismo, que acelerou a emergência de um ambiente eufórico, marcado por grande otimismo e pela sensação de se estar vivendo num país que enfim se modernizava.

Como se verá mais adiante, expressões artísticas ligadas ao cosmopolitismo reinante vão conviver com elementos predominantes de um nacionalismo exacerbado, militante, mas não ufanista. Para se ter uma ideia do imaginário da época, vai-se lançar mão de dois autores – João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais – que não economizaram palavras para falar desse tempo de esperanças:

⁴⁰ Por volta de 1960, na Universidade de Brasília, um grupo de professores e pós-graduandos também realizaram um seminário sobre *O capital* junto com intelectuais estrangeiros do tope de Gun-der Frank. Buscavam eles um método analítico de interpretação da realidade do desenvolvimento do capitalismo na América Latina. Entre os que se destacam estão Theotonio dos Santos, Ruy Mauro Marini, Perseu Abramo e Vânia Bambirra. Dessa leitura sairá, mais tarde, a chamada ‘Teoria da Dependência’ que vai se contrastar com outra Teoria da Dependência defendida por Fernando Henrique Cardoso, junto com Enzo Faletto. A teoria da Dependência de Theotonio dos Santos alcançou grande circulação no meio acadêmico na década de 70. Portanto, nos anos 50/60, ainda não havia uma interpretação que situasse a dependência como uma das características da realização capitalista no Brasil.

Os mais velhos lembram-se muito bem, mas os mais moços podem acreditar: entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna. Esse alegre otimismo, só contrariado em alguns rápidos momentos, foi mudando a sua forma. Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. (Mello e Novais, 1978, p. 560)

No mesmo texto, no entanto, afirmam a existência de um contraste que permanecia dentro desse país “quase inteiramente moderno”:

Matutos, caipiras, jecas: certamente era com esses olhos que, em 1950, os 10 milhões de cidadãos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Olhos, portanto de gente moderna, “superior”, que enxerga gente atrasada, inferior”. (Mello e Novais, 1978, p. 574)

A última constatação desses autores sugere que a modernização, no contexto da era JK, deve ser vista como fenômeno que atingiu de forma positiva a área especificamente urbana, fato que encontra apoio em Losada Moreira, a qual demonstrou em um estudo que o desenvolvimento promovido no governo JK, além de acelerar a realização capitalista e favorecendo a burguesia, as altas classes médias e setores da classe operária, beneficiou em muito a oligarquia agrária – e pior, não incorporou os 70% da população brasileira que viviam no campo nesse período, ao contrário, trouxe grandes problemas para os habitantes das áreas rurais (Moreira, 2003).

Não existem dados sobre o acesso às inovações culturais nos anos 50-60. Acredita-se que esse fenômeno tenha acompanhado os vetores do crescimento econômico e, portanto, tenha sido um privilégio desfrutado por poucos. Pode-se, no entanto, ter uma estimativa, a partir dos dados veiculados por Roberto Schwarz. Ele escreve “sobre os marginalizados social e culturalmente”, por volta do ano de 1970, indicando “que a chamada ‘cultura brasileira’ não chegava a atingir, com regularidade e amplitude, 50.000 pessoas, num país de 90 milhões de habitantes (Schwarz, apud Motta, 1977, p. 22).

Se se tomar tal dado como expressão da elitização cultural numa época em que se viviam as benesses do “milagre econômico” e já havia se constituído uma robusta indústria cultural, imagina-se que a situação nos anos 50-60 deveria ter

sido mais discrepante, o que significa compreender que o público atingido pela mudança cultural na esfera das artes era limitadíssimo.

De qualquer forma, acredita-se, nos tempos de JK foi possível constituir uma espécie de fantasia no imaginário brasileiro, tanto nas grandes massas urbanas como contagiando a intelectualidade que pretendia conduzir o processo – como afirmado aqui – fantasia esta que permitiu a muitos sonhar com o despertar de um Brasil que se transformaria em um país moderno. Afirmava-se que esse ‘projeto’ se realizaria por meio da industrialização, com o crescimento da economia, a derrocada da miséria... e que, a se considerar sua arquitetura e urbanismo, principalmente na forma concreta de Brasília, se atingiria um país “cosmopolita, original e pela primeira vez exportador de uma cultura de ponta, livre do pitoresco e do exotismo subdesenvolvido” (WISNIK, 2012, p. 2).

Significava também, na esfera psicossocial, o rompimento com um forte sentimento de inferioridade, compartilhado pela elite e pelo grosso da população brasileira. Inferioridade cujo fator explicativo estava, de acordo com as elites, na baixa qualidade do povo, concepção que é fruto de uma desqualificadora visão preconceituosa, longamente cultivada durante os anos 20 e veiculada em teorias que viam o brasileiro como uma “raça fraca”, um povo com “tendências à preguiça”, incapaz de encetar o “arranque” no sentido do desenvolvimento e da modernização. Sentimento que Nelson Rodrigues, de forma genial, classificou como “complexo de vira-lata.”⁴¹

Porém, apesar da generalidade do sentimento de otimismo e de se estar num curso acelerado de modernização, o avanço cultural deu-se a princípio nas esferas das artes que contemplavam o setor urbano elitizado. Com novidades significativas no campo formal e curiosamente num ambiente imerso em forte nacionalismo, essas elites traziam para a cena tendências estéticas no sentido da afirmação de um cosmopolitismo (um universalismo), que atingiu a arquitetura, as artes plásticas, a poesia e a música.

⁴¹ Vide a crônica “Voltamos a ser vira-latas”, escrita no dia 26/7/1996 e publicada em *O Globo*, mais tarde incluída na coletânea *A pátria de chuteiras – novas crônicas de futebol*, organizada por Ruy Castro (São Paulo: Companhia das Letras, 1999).

Santuza Cambraia Naves, porém, esclarece essa situação confusa da alta cultura ao definir o momento do país que se modernizava, como um “cenário” de grande “complexidade e riqueza, caracterizado por inúmeras propostas estéticas que se contradizem e ao mesmo tempo se interpenetram”. Essa autora recorta e discerne tendências díspares que vão de alternativas nacionalistas “que remontam ao modernismo” dos anos 20/30 – mais tarde reconfiguradas no “nacional popular e no desenvolvimentismo” – que, por sua vez, conviverão com perspectivas e propostas universalistas, “fundamentadas em correntes estéticas que vigoraram no alto modernismo europeu”. Estas últimas, como traduções do construtivismo baseado nas orientações das Escolas da Bauhaus e de Ulm, e, no caso do campo musical, afetado pela perspectiva do compositor alemão emigrado, Hans Joachim Koellreutter e seu movimento *Música Viva* – que vai se opor à tendência ultranacionalista inaugurada por Villa-Lobos e pela perspectiva de Mário de Andrade. Naves afirma, no entanto, que tais alternativas, em muitos aspectos, paradoxalmente não se contradiziam. Para exemplificar, cita o caso da conexão dessas perspectivas na sustentação que a política estatal desenvolvimentista oferece a um empreendimento “de cunho universalista e construtivista”, expresso no projeto urbanístico e arquitetônico elaborado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer para a realização de Brasília. Isso demonstra que “nem sempre a perspectiva nacional” descarta a solução universal (Naves, 2003, p. 275).⁴²

Na tendência que assola o território da “alta cultura”, segundo Naves, nas entrelinhas, havia a ideia de *ruptura*, fundamental, evidenciando-se tanto no abstracionismo que transforma as artes plásticas; na poesia concreta, que não encontra parceiros para dialogar no campo da literatura e se afina mais com a arquitetura e as artes visuais; na música erudita dodecafônica e atonal, que exhibe uma alternativa para os compositores modernos se desvincularem de uma prática na qual predominava a recriação erudita dos temas folclóricos, tal como foi estabelecido na orientação estética proposta por Mário de Andrade para esse campo. De qualquer modo, o que se observa é que o objetivo desses movimentos artísticos pode se resumir, de alguma forma, em romper com qualquer tipo de arte intimista, sub-

⁴² Santuza Cambraia Naves, em seu artigo, procura historiar a expansão da tendência construtivista na cena cultural do país, situando a década de 1930 como a da criação da moderna arquitetura brasileira, o final da década de 40 como da adesão das artes plásticas a essa tendência e a década de 1950, como marco de sua chegada à esfera da poesia.

jetiva, discursiva, expressionista; afirmando em oposição, conceitos como objetividade, função, utilidade, “concretude” e “limpeza” na eliminação de resíduos ornamentais, retóricos, sentimentais e folclóricos das obras. Cambraia Naves cita Ronaldo Brito, o qual afirma que “no contexto da década de 1950, no caso brasileiro, tratava-se da entrada de um *ethos* vanguardista, mais interessado na ideia de ruptura do que manter continuidade com as tradições há muito instauradas” (Brito apud Naves, 2003, p. 280) Porém, Naves considera que no interior de cada uma destas manifestações artísticas do período existem peculiaridades que devem ser levadas em conta (Naves, 2003, p. 279-280).

A autora coloca essas manifestações em perspectiva histórica e considera essas expressões do “novo” (na perspectiva universalista e cosmopolita) como atualizações do Brasil com relação ao “mundo contemporâneo”, da indústria de massas, diferentes daquelas experimentadas no modernismo nacionalista dos anos 1920 que procuravam uma identidade para o país, mas que nos anos 50 não ficaram isentas do ambiente impregnado pela ideologia nacionalista e com ela tiveram que dialogar, reconfigurando algumas teses, ou cedendo terreno.

Essa autora mapeia, portanto, o cenário da arte “cultura” de tendência construtivista em cada esfera de expressão, que se interpenetram, apresentando as inovações que elas exibem no período, sua vinculação ao projeto desenvolvimentista e a tensão com a ideologia nacionalista presente no período.

No entanto, não se vai aqui entrar nesses territórios específicos, interessando mostrar apenas que formavam o ambiente no qual vai se dar a emergência do cinema moderno brasileiro. Importa, pois, destacar, que essa autora analisa a ruptura que abstracionismo estabelece nas artes plásticas ao negar qualquer tipo de representação; a poesia concreta que quer se afirmar como expressão visual, repudiando “toda a estruturação discursiva da poética convencional”, rompendo com o “raciocínio linear” da “organização sintática e lógico discursiva predominante”.

Essa autora deixa claro a posição desses poetas contra a dominância nacionalista e realista e sua rejeição da arte engajada veiculada pela vertente nacional-popular do CPC, em favor de um cosmopolitismo (universalizante), antenados com a produção de massa da indústria cultural. Alfredo Bosi reiterando as asser-

ções dessa autora também informa que esses poetas dialogavam com outras artes, vinculavam-se a correntes experimentalistas de tendência abstrata e geométrica na pintura, com a escultura de Giacometti, Moore e Calder (dos *mobiles*), com as lições de montagem de Eisenstein, com a *nouvelle vague* de Resnais e Godard, com o cinema de Antonioni, com a música de Webern, as composições eletrônicas de Stockhausen, Boulez e Cage e o desenho industrial da Bauhaus e de Ulm (Bosi, 1995, p. 533). De acordo com Brito, os concretistas ao contrário de Walter Benjamin, queriam “estetizar a política”. Cambria Naves no entanto, relativiza a opção pela ruptura desse grupo, ao verificar sua adesão ao projeto devorador de Oswald de Andrade, nesse sentido admitindo a antropofagia, ligam-se a uma tradição cultural. *Cosmopolitas ma non troppo* (Naves, 2003, p. 286).

Importa, em síntese para entender as opções dos concretistas os concretos, esclarecer que o que estreitou os laços, de certa forma, entre a proposta construtivista e o desenvolvimentismo, foi a concepção concretista de um mundo não concluído, ainda em processo de construção e a crença que o modelo a ser seguido seria o da sociedade industrial, vista como resultado de um processo inexorável. Estas afinidades foram aprofundadas, segundo Naves também porque os dois projetos alimentam uma perspectiva progressista de confiança no futuro (Naves, 2003, p. 287).

Na esfera da música erudita, essa autora destaca a paradoxal contribuição de Hans Joachim Koellreutter. Ele introduziu os princípios do dodecafonismo musical e fazia parte de um projeto por ele implantado em outros países da Europa, intitulado Música Viva. Maestro, defendia uma perspectiva internacionalista, engajada politicamente à esquerda, incluindo em sua proposta radical fazer uma arte funcional e compatível com os rumos da revolução socialista. Em síntese, tratava-se de uma concepção contrária à da arte pela arte (Naves, 2003, p. 291). Essa vertente universalista-internacionalista atrai compositores e músicos interessados em se livrar dos trilhos da interpretação da prática modernistas – ainda ditados na época por Mário de Andrade, o qual que valorizava a utilização de textos folclóricos e material regional a serem reinterpretados modernamente.

Naves informa que Koellreutter foi obrigado a dialogar com o nacionalismo, admitindo-o, de certa forma, ao estabelecer uma relação conciliatória no plano

“institucional”, de continuidade, porém no enquadramento de um processo de evolução geracional, ao classificar (embora separando-os) os “modernistas nacionalistas” na categoria de “geração de mestres” (Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez) e a “geração dos novos” (num processo evolutivo, ou seja, os que vieram depois e portanto mais avançados) que incluem os músicos que aderiram ao Música Viva (Cláudio Santoro e Guerra Peixe, e outros).

Contudo, Naves vai indicar que tal perspectiva internacionalista sofrerá um recuo a partir do II Congresso de Compositores e críticos musicais de Praga, no qual quase todos os músicos aderem às teses stalinistas do “realismo socialista” e são orientados a desprezar os experimentalismos musicais como o do dodecafonismo encarado como “arte burguesa decadente”.

Portando, nos 1950, o comprometimento político dos adeptos do Música Viva com o socialismo da URSS levou-os ao rompimento com as práticas dodecafônicas e atonais e a retomada do nacionalismo musical. Nesse sentido, por uma opção ideológica imposta pela adesão ao “realismo socialista”, todo o trabalho dos adeptos de Koellreutter dá adeus ao cosmopolitismo e situa-se em dissintonia com o desenvolvimentismo da era JK (Naves, 2003, p. 293).

Bossa Nova, a grande marca musical da época

Um estilo musical forjado nessa época corresponde de maneira inequívoca ao ambiente otimista do período JK e à internacionalização da economia (sem aderir à concepção de arte reflexa): a Bossa Nova. Cosmopolita, agregando elementos do jazz ao samba num ritmo que passou ao largo dos debates nacionalistas e se impôs, embora não de todo, no gosto popular, a Bossa Nova atingiu principalmente as classes médias menos conservadoras. Para Naves, a Bossa Nova foi “o canto do cisne do viés construtivista”. Infensos a programas e pouco afeitos a discussões intelectuais, os compositores e músicos desse movimento criaram um estilo afim com as vanguardas construtivistas. De fato, eles romperam – a ideia de ruptura é a marca dessa época – com uma “longa tradição vinculada a floreios estilísticos tanto na estrutura musical quanto na interpretação”. Com seu estilo “conciso, racional, funcional”, os bossanovistas “rejeitaram o operismo na música popular e o sentimentalismo piegas, ao mesmo tempo em que atualizaram a músi-

ca brasileira, aplicando procedimentos afinados com as linhas do *cool jazz* (Naves, 2003, p. 298).

Essa inovação que invadiu o território da música popular da época com seus acordes dissonantes opunha-se à tradição seresteira, à influência do bolero e aos temas temas derramados, lacrimosos, do samba-canção. Ao incorporar elementos do jazz ao samba, o estilo adquire uma roupagem cosmopolita de grande aceitação entre as classes médias, mas parece que só foi legitimada de fato depois de um show, no Carnegie Hall, conceituada sala concertos de Nova York.⁴³ A Bossa Nova representou, um momento de internacionalização da nossa produção musical que permanece até hoje como referência. A eclosão dessas expressões no domínio da alta cultura, num território intermediário, aponta para a elaboração de uma arte participante, que atingisse o coração e a mente de amplas camadas populares.

A poesia engajada

Ainda dentro de uma perspectiva estritamente nacionalista, houve uma aproximação do elemento popular com o processo político, por meio do engajamento de uma parcela considerável de artistas que deram “o salto participante”, que como define Alfredo Bosi, viria a ser, nas décadas de 50 e de 60, uma exigência ética sentida por toda a cultura brasileira” (Bosi, 1995, p. 526).

Dela não escapou nem um poeta consagrado na alta cultura, que trabalhava a sua poesia como se fosse uma pedra, João Cabral de Melo Neto, que em *Cão sem plumas* (1950) traz para o território poético os detritos do rio Capibaribe que os carrega “dos sobrados e dos mocambo recifences”. Em *Morte e vida severina* (Auto de Natal pernambucano), de 1956, o poeta conta como Severino, um homem do Agreste vai “em demanda do litoral e topa em cada parada com a morte, presença anônima e coletiva, até que no último pouso lhe chega a nova do nascimento de um menino, signo de que algo resiste à constante negação da existência” (Bosi, 1995, p. 526).

⁴³ Os jornais estimaram um público de cerca de três mil pessoas no show exibido no Carnegie Hall (*Jornal do Brasil*, 22/11/1962. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?id=vUpOAAAIBAJ&sjid=U-4DAAAIBAJ&hl=pt-BR&p.=5321%2C2709874>).

A exigência ética contagiou outro poeta, o maranhense Ferreira Gullar. Apesar de ter aberto “o caminho para a poesia concreta com *Luta corporal* (1954), Gullar foi atraído para a “opção participante, deixou de lado os experimentos” formais “e passou a veicular a própria mensagem em códigos modernos”, mas organicamente “preso à estrutura do verso”, “que o concretismo esconjurou” (idem, p. 528).

Autor então engajado nas lutas sociais e culturais, dentro da estrutura do Centro Popular de Cultura (CPC), Gullar trabalhou sua poesia com temas que vão em busca do homem simples em *João Boa Morte*, *Cabra marcado pra morrer* e *Quem matou Aparecida* (1962).

Segundo Bosi, “os textos de Gullar são participantes sejam quais forem os temas que trabalha” (Bosi, 1995, p. 529). Muitos outros poetas trilharam o sulco aberto pela poesia popular voltada para questões sociais.⁴⁴ Bosi, ao considerar a arte engajada, procura não situá-la em oposição ao projeto concreto, encarando as duas formas do fazer artístico como progressistas. Baseia-se em Maiakóvski, ao defender o concretismo das acusações de ser “arte lúdica”, ou “formalista”, quando o poeta russo lançou aquela máxima de que “não há poesia revolucionária sem forma revolucionária” (Idem, p. 524). O ambiente tendia para as polarizações, e cada vez menos se admitiria a mediação, mas isso só atingiria a fase radical mais à frente, quando as lutas sociais adquiriram um tom grave de urgência e se pensava estar em pleno processo de realização da autêntica revolução brasileira.

Teatro de Arena – o palco que se desloca com o povo para o centro da cena

Na onda em busca do novo que permeou o período, houve também uma grande virada na esfera teatral ocorrida quase ao final dos anos 1950, quando um grupo “nacionalista de esquerda” ligado ao Teatro de Arena atuou com firmeza. Esse teatro havia sido fundado em 1953, com a função “de abrir caminho para os

⁴⁴ Bosi destaca que no mesmo sulco aberto da poesia voltada para as questões sociais encontram-se inúmeros outros poetas: Jamil Almansur Haddad, Affonso Ávila, José Paulo Paes, Fernando Mendes Viana, Moacir Felix, Luiz Paiva de Castro, Reinaldo Jardim, Affonso Romano de Sant’Anna, Thiago de Melo, José Alcides Pinto, Audálio Alves, Fernando Pessoa Ferreira. Bosi também aponta os três livros da coleção *Violão de Rua* (1961/63), na qual colaboram clássicos da literatura contemporânea e jovens poetas estreantes, entre eles: Joaquim Cardozo, Vinicius de Moraes, Geir Campos, Félix de Athayde e José Carlos Capinam (Bosi, 1995, p. 529).

iniciantes na carreira, propondo-lhes uma disposição cênica *diferente* – atores no centro – espectadores ao redor”, que rompe com a tradição do “teatro clássico” e inicia uma trajetória engajada, montando) em 1958 a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, uma proposta de teatro “brasileiro”, que conta com a participação do compositor, cantor e ator popular Adoniram Barbosa na elaboração da trilha sonora (Prado, 1997, p. 555). Elementos ligados a esse teatro fariam parte do “elenco” do cinema moderno brasileiro que se gestava nesse período.

Cinema neorrealista: à procura de uma agulha num palheiro num Rio a 40 graus, no grande momento da Zona Norte

Antes do período de JK, o cinema já se apresentava como campo problemático, subdesenvolvido, e por isso também seria afetado pela euforia desenvolvimentista e pelo surto do novo.

Porém, antes de entrar nas transformações nesse campo, é preciso tecer algumas considerações que distinguem e especificam a arte cinematográfica das outras manifestações artísticas. Sem dúvida, entre todas as artes o cinema é aquela em que interferem elementos diretamente vinculados ao mundo econômico, já que envolve complexidade tecnológica⁴⁵ e organização semelhante ao de uma empresa de tipo industrial. O que significa dizer que toda a atividade do cinema assemelha-se muito ao chão de uma fábrica e, além disso, o empreendimento em si é uma produção que precisa de investimentos de capitais e está ligado a um sistema de circulação, dividido em distribuição e exibição – um mercado, no qual necessita gerar capital para manter sua continuidade produtiva. Portanto, é um campo complexo que não depende apenas da vontade de um autor ou diretor e está vinculado a questões econômicas e políticas relativas a essa atividade.

Os homens que faziam o “cinema brasileiro” nessa época encontram o go-

⁴⁵ A iniciativa no campo do cinema mesmo quando realizada de forma artesanal sempre supõe um processo em que se articulam equipes com a divisão do trabalho, hierarquia de funções, com pessoal especializado em várias áreas artísticas e técnicas, além do elenco de atores: conta com o uso de equipamentos da esfera mecânica (a câmera), ótica (lentes, os refletores do material de iluminação, instrumentos de medição de luz) e sonora (gravadores de trilhas e para efetuar dublagem, instrumentos de mixagem), envolve o processamento químico de revelação dos negativos do material gravado, máquinas de montagem e copiagem. E o elemento básico, a película, que implica ou no recurso a fontes nacionais ou demanda a importação de matéria-prima na forma de filmes virgens etc.

verno JK num momento problemático, em que refletiam de forma mais aguda sobre os problemas de seu meio, marcado pela “fragilidade, timidez e a desarticulação que marcaram de forma gritante a política cinematográfica até 1950”. A gravidade decorre dos problemas que envolviam na época os profissionais que testemunharam o fracasso da experiência industrializante da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, em meados dos anos 50. Ainda atônitos com o fracasso da industrialização, eles começam a se movimentar, exibindo reivindicações que procuravam “estabelecer uma confluência entre os rumos do país, em termos econômico sociais, e as aspirações do setor cinematográfico” (Ramos, J., 1983, p. 15).

É bom ter em mente, como salienta Ortiz Monteiro, a preexistência de um movimento de cineastas e produtores que já haviam formulado no segundo governo Vargas – nos primeiros Congressos de Cinema (de 1952 e 1953), num ambiente informado pela perspectiva nacionalista –, uma série de sugestões no sentido de se constituírem no país as possibilidades de instaurar um cinema em bases industriais. As propostas mais relevantes contemplavam a conquista do mercado interno (pensando uma estratégia envolvendo a veiculação de conteúdo nacional como chamariz); medidas de legislação econômica de proteção do cinema nacional e limitação do cinema estrangeiro; a instalação de fábricas de filmes virgens em território brasileiro; e, enfim a criação de um Banco de Crédito e Carteira de financiamento para filmes nacionais.

Toda essa pauta de discussões e propostas tinha por base a ideologia nacionalista de cunho varguista, flexionando pelo desenvolvimento no Brasil de um modelo de capitalismo autônomo. Segundo Ortiz Ramos, o tom e o conteúdo desses congressos nos quais se destacava fundamentalmente o apelo à proteção estatal beiravam um horizonte utópico. A utopia, de fato, marca muitas destas reivindicações e está de acordo com a atmosfera e as ideologias que informam esta época – entre elas o desenvolvimentismo dominante nas perspectivas “progressistas” ou de esquerda) (Ramos, J., 1983, p. 17).

Segundo Afrânio Mendes Catani, esses congressos foram estimulados pela esquerda, mais especificamente um núcleo que militava na esfera da produção

cinematográfica brasileira desde 1947 (Catani, 1990, p. 278).⁴⁶

Apesar de o cinema (nessa época) ter reduzida importância em termos econômicos, exigia-se para ele o estatuto de um “produto nacional” fundamental, que deveria fazer parte dos bens nacionais a serem protegidos, como ocorreu no caso da defesa do monopólio do petróleo. Ao resumir o resultado dos congressos, Ortiz Ramos indica que nesse momento interpenetraram-se as questões relativas à política cinematográfica com a política abrangente do Brasil, e daí surgiria “um esboço de concepção de cultura brasileira, defendida por um grupo, centrada na busca “de histórias de conteúdo nacional”, de “assuntos ligados à nossa terra” (Ramos, J., 1990, p. 17). Ortiz Ramos desenha então todo um movimento de cineastas, produtores e intelectuais em que se observa a tentativa de estabelecer o comprometimento do Estado com a esfera cinematográfica. Nos meandros dessa trajetória, que vai de congressos à organização institucional de grupos de pressão na esfera das Comissões de Cinema (em nível municipal, estadual e, mais tarde, federal), Ortiz Ramos, assinala a existência de dois grupos que postulavam diferentes perspectivas para o encaminhamento da questão do cinema – ambos, no entanto, ainda movidos pela perspectiva industrialista e tocados pela ideologia desenvolvimentista do período: um, de orientação nacionalista de “esquerda”⁴⁷,

⁴⁶ Catani informa que esse núcleo “de esquerda” era composto por Carlos Ortiz e Alex Viany. Outros também se aproximaram dessa posição “com envergadura variável”, como Modesto de Souza, Jackson de Souza, José Ortiz Monteiro, Leo Godoy Otero, Noé Gertel, Nelson Pereira dos Santos, Bráulio Pedroso, Leo Ribeiro de Moraes, Rui Santos, Luís Giovanini, Mauro de Alencar, Walter da Silveira, Yolandino Maia, Cláudio Santoro, Tito Batini, Artur Neves e Flávio Tambellini. Esse autor aponta simpatizantes do grupo como Rodolfo Nanni, e não se tem certeza da propensão esquerdista em relação a Alinor Azevedo (que fora ligado ao PCB), Walter George Dürst, Hermilo Borba Filho, Fernando de Barros, os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira. Assevera que se deve ver esse grupo (citando José Inácio de Melo Souza) não “como objeto organizado”, mas unido por “proximidade de pensamento e ação” (Catani, 1990, p. 278).

⁴⁷ Marcelo Ridenti situa a importância dos Congressos dos anos 50 e a influência do PCB na constituição de uma renovação cinematográfica, que se gestava nessa época. De acordo com Ridenti, a capacidade mobilizadora e organizativa dos comunistas, que no início década de 1950 marcaram “com forte presença” os Congressos de Cinema, nos quais “procuraram-se rumos para viabilizar o cinema nacional e dar resposta à ideologia tida como imperialista da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, inspirada nos padrões de Hollywood, e ao anteprojeto de Instituto Nacional de Cinema – iniciativa do governo Vargas, ao qual o PCB então se opunha visceralmente”. Sublinha que nesses encontros nacionais de cinema (realizados em setembro de 1952, no Rio de Janeiro, e em dezembro de 1953, em São Paulo) “a força organizada e articulada dos comunistas era usada pelos jovens cineastas identificados com o partido para intervir no cinema brasileiro e ocupar um lugar de destaque e, se possível dirigente no campo em constituição”. Predominância, que segundo esse autor, ocorreu de fato. Ridenti vai além e ressalta que se pode atribuir aos comunistas o papel de preparadores do “terreno para a hegemonia do Cinema Novo nos anos 1960”. E, de maneira enfática, afirma que “o Cinema Novo não seria possível sem a história anterior de disputas no campo, fomentada pelos cineastas comunistas. Ou seja, cineastas formados nos anos 1950 sob influência

tendo por baliza um desenvolvimento capitalista autônomo, e outro, chamado de ‘universalista, ou cosmopolita’, constituindo a maioria do grupo paulista, que admitia um capitalismo associado, receoso de tocar na questão do capital, dos fornecedores e do cinema estrangeiro, mais sintonizados com a diretrizes e das metas do governo JK, que promovia um desenvolvimento nacional “com associação dependente e crescente com o capital internacional” (Ramos, J., 1990, p. 20). Esses grupos fizeram um trabalho bem fundamentado de pesquisa, conseguiram se articular com instâncias decisórias de governo e levaram suas questões para a esfera institucional, resultando daí um diálogo com elementos do Estado, e desse esforço surge um órgão que passa a centralizar a política cinematográfica. Em 1956, constitui-se uma Comissão Federal de Cinema, e em 1958 desloca-se a problemática para o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (Geic), subordinado ao MEC. O Geic fazia parte daquele esquema adotado pelo governo, chamado de “administração paralela” que caracterizou o governo JK: ou seja, a proliferação de órgãos diretamente ligados ao Executivo, para contornar obstáculos jurídicos, políticos e gargalos que emperravam o Plano de Metas e facilitariam o “arranque” (Ramos, J., 1990, p. 24). Porém, tais grupos executivos “estavam voltados para setores de indústria de base, ou para aqueles fundamentais no processo de acumulação de capital – como a indústria automobilística, perfeitamente integrados na política econômica do governo. E nesse ponto os sonhos “desenvolvimentistas” dos realizadores e produtores do cinema brasileiro (representado aí pelo grupo paulista), ficaram praticamente no papel, pois o setor cinematográfico (concebido como indústria) “só poderia ocupar um lugar secundário nas preocupações estatais. Foi assim que o cinema só foi privilegiado com um Grupo de Estudo, já tardiamente, em 1958”. Vale lembrar que os Grupos de Trabalho vinham sendo criados desde o início do governo de JK em 1955 e, pior, o grupo ligado ao cinema não tinha “nenhuma força executiva”.

De acordo com Ortiz Ramos, o Geic, “sem o estatuto dos Grupos de Trabalho e Executivos, vai ser uma transferência para o plano federal da agitação em torno dos pedidos e medidas e legislação protecionista que vinha se desenvolvendo em São Paulo”. O processo do encaminhamento prático dessas reivindicações,

do PCB viriam a ganhar hegemonia no cinema brasileiro da década de 1960” (Ridenti, 2010, p. 72-73).

no entanto, em grande parte emperrou, ficou restrito às análises “e pouco avançou em termos de medidas que alterassem a situação” (Ramos, J., 1990, p. 24). Em resumo, o Estado pouco investiu no campo cinematográfico. O apoio deu-se mais no plano simbólico, retórico.

E mais, Ortiz Ramos aponta algo que toca a presente pesquisa mais de perto: o cinema não foi articulado a uma política cultural, a “única ponte com o cinema, no plano cultural, seria o Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo), de 1937, só que essa autarquia estava sempre voltada para objetivos educacionais no campo do documentário”. Nada ligava o “cinema comercial” ao MEC em termos de estratégia cultural, enquanto que o apelo com ênfase no industrial, por sua vez, não obtinha resposta governamental, esvaindo-se no interior de um órgão de pouca influência. Ao Estado parecia não interessar concentrar forças num campo em que teria que enfrentar interesses estrangeiros e auferir duvidosos e pouco significativos resultados em termos industriais. Sob “o prisma cultural (...) o Estado não possuía preocupações tão abrangentes que englobassem a atividade cinematográfica” (Ramos, J., 1990, p. 25-26).

Pode-se dizer, portanto, que o Geic foi um blefe, no jogo que se estabeleceu entre os representantes do meio cinematográfico e o Estado pois “não conseguiu encaminhar todas as reivindicações que se acumularam desde o início dos anos 50, e obteve apenas algumas medidas que indiretamente beneficiaram a produção cinematográfica”, ou seja, cobertura cambial para importação de filmes impressos, que se juntou à extinção da bonificação cambial na remessa de rendas de filmes estrangeiros conseguida antes, na Comissão Federal de cinema. Segundo esse Ortiz Ramos, o “Geic apenas conseguiu a modificação da lei da proporcionalidade que desde 1951 garantia mercado para o cinema brasileiro na relação de oito filmes estrangeiros para um nacional – agora para uma cota fixa de 42 dias anuais reservados obrigatoriamente para o cinema brasileiro”⁴⁸ (Ramos, J., 1990, p. 26).

⁴⁸ Ramos indica que o assédio ao Estado continuaria, e o final dos 60 foi o momento escolhido para pressionar o governo, já que com a eleição de Jânio Quadros se abririam perspectivas para o trabalho do grupo paulista, que contou com o apoio do presidente eleito, quando ele era governador do estado de São Paulo (Ramos, J., 1990, p. 26).

Emerge o cinema Independente

Nesse contexto ressurgiu com força a proposta de um cinema independente, mais especificamente no interior do grupo nacionalista envolvido no processo de aproximação com o Estado, que, nessa conjuntura ambígua do governo JK, deslocou-se e se aproxima de setores burgueses nacionalistas, tentando ampliar a independência cultural no terreno cinematográfico ligado ainda a uma ideologia de desenvolvimento capitalista autônomo brasileiro. Ortiz alerta para o fato de que essas propostas “se articulavam, mesmo que confusa e ambigualmente, desde o início dos anos 50”. Alex Viany e Rodolfo Nanni são apontados como “dois cineastas que esboçaram já naquela época ideias com esta preocupação e que se contrapõem, não muito claramente, a uma vertente industrialista-universalista. Cabe ressaltar que para os ‘independentes’, no início, a industrialização era vista como necessária para o “bem comum” do cinema brasileiro, mas esta deveria se efetuar escapando das formas de produção das grandes companhias. Sem dúvida, uma forma ambígua de encarar o problema. Segundo Ortiz Ramos, de forma paradoxal “este tipo de cinema vai se nutrir no final dos anos 50 dos financiamentos do Banco do Estado e utilizar os recursos e equipamentos dos grandes estúdios”. De qualquer modo, pode-se dizer que no período JK está em processo uma fermentação que redundou no início do cinema diferente do anterior, feito pelos grandes estúdios,⁴⁹ e no qual vai surgir um tipo de produção peculiar, e uma opção estética “nova” no cenário brasileiro... e suscitará polêmicas. Segundo Ismail Xavier, o cinema desse período e o dos que virão pela frente alimentaram-se de polêmicas e rupturas (Xavier, 2001, p. 36).

No meio, então, de um ambiente efervescente de debates, em congressos sobre a possibilidade da arte cinematográfica no Brasil, foi deslanchado, na visão de Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, um processo de crítica, o que ensejou a problematização dos limites e horizontes do fazer (da produção) cinematográfico nas condições do subdesenvolvimento. Tal processo vai informar os novos rumos do cinema praticado no país, agora em bases mais modestas. Um dos resultados dos congressos realizados nesse período “preparatório” foi incentivar a pesquisa de “novas formas de produção fundamentalmente artesanais”, que dis-

⁴⁹ Ortiz aponta que haveria um retorno à proposta de um cinema independente sobretudo a postulada por Glauber Rocha, já na época do Cinema Novo (Ramos, J., 1990, p. 28-29).

pensassem “grandes estúdios e todo o aparato técnico que caracterizava a produção estrangeira” (Galvão & Souza, 1997, p. 494). Certos grupos optaram por um “tipo de produção rápida, barata, feita por pequenas equipes e de preferência fora dos estúdios”. Consolida-se, dessa maneira, também a ideia de que “o estúdio conduz a um falseamento da realidade”. Enfatiza-se sobremaneira a necessidade de atenção ao “conteúdo” dos filmes, que se sobrepõe aos “escrúpulos técnicos e ao refinamento formal” (Galvão & Souza, p. 494). Em linhas gerais, delineou-se aí todo um programa de ação.

“O modelo do conteúdo é claramente sugerido pelo neorrealismo italiano,⁵⁰ que impressionava grandemente a crítica cinematográfica brasileira da época”.⁵¹

⁵⁰ Fernão Ramos alerta para o fato de a atmosfera cinematográfica industrialista também não estar isenta do impacto da tendência neorrealista europeia. Tal comprovação consta de seu texto sobre os novos rumos do cinema brasileiro, quando observa nas obras da Vera Cruz a “preocupação de expressar geralmente de forma não muito bem-sucedida (...) aspectos da realidade nacional”, assim como nos discursos que presidem a formação tanto da Maristela e da Multifilmes e “no manifesto de criação da Atlântida intenções neorrealistas”. “Intenções” que ele afirma logo serão “abandonadas, mas que demonstram a presença de “ecos” do novo cinema europeu” (Ramos, 1990, p. 302).

⁵¹ Jean-Claude Bernardet, em 1974, escreveu um longo artigo intitulado “Aventuras ideológicas do neorrealismo no Brasil”, no qual discute a apropriação desse movimento italiano pelo cinema brasileiro. Até 1950, num tempo em que as ideias demoravam para chegar ao Brasil, o neorrealismo não existia no cenário brasileiro, era um “bicho estranho mas era moderno, era o último lance cinematográfico, então precisava-se assimilar para não ficar para trás”. Bernardet descreve a trajetória desse “bicho” desde 1950, quando, numa série de artigos publicados na revista *Anhembi*, o movimento é exaltado, em especial aquele que critica o lançamento do filme *Ladrões de bicicleta* (1948) de Vittorio De Sica, em São Paulo. Na revista, a preocupação com o neorrealismo se prolongou durante anos 1954, 1955, 1956. O autor destaca que “a atitude assumida é admirativa, contemplativa, passiva”. E mais: até a data de 1956 ninguém tinha relacionado “o neorrealismo com o cinema brasileiro”. E que pouco se criticou essa estética. Segundo ele, “essa posição nunca sofreu uma revisão sistemática”. A não ser uma restrição de Glauber Rocha e uma análise de Norma Bahia Pontes, que criticava o movimento devido a uma “preocupação social” desligada da visão histórica, sempre focando o atual, particularizante. Afirma: “Não se cogitava do social enquanto ligação histórica, enquanto momento singular de uma ampla história organizadora.” E acrescenta: “O personagem ainda era individual, mesmo quando inserido numa coletividade. A observação da realidade social era ainda fragmentária” (Pontes apud Bernardet, 2009, p. 263). Bernardet aduz que, mesmo na esfera da Vera Cruz, havia gente que gostava do neorrealismo italiano, mas a prática dos estúdios revelava outra opção estética. Porém, revela que “numa outra área, as ideias neorrealistas viviam aventuras diferentes: grupos de jovens, empregados ou não da Vera Cruz, entre os quais pessoas como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Roberto Santos, Walter George Durst e outros” tinham certa consideração e pensavam o neorrealismo em termos de sua adaptabilidade às condições da realidade brasileira. Diz: “Aí o neorrealismo não era um humanismo, mas um deflagrador de ideias e de comportamentos que viriam renovar a produção cinematográfica brasileira. Entre eles, o nome mais pronunciado não é Rossellini, nem De Sica, mas Zavattini. Citar demais Zavattini feria o nacionalismo desses jovens intelectuais de esquerda, então dizia-se: ‘O cinema deve procurar a verdade, a poesia vem depois – e não se botava aspas’, revela Pereira dos Santos, comentando a ingenuidade da época” (Bernardet, 2009, p. 265). Em seguida, acrescenta, ironicamente, que essa frase e a ideia era do próprio Zavattini. E diz que as discussões sobre o movimento eram calorosas, que esses cineastas e cinéfilos se encontravam “na livraria de Monteiro Lobato, liam tudo que falava de cinema italiano, mas não liam os *Cahiers Du Cinéma*”. É o que revela um depoimento de Dust em que ele diz que “o neorrealismo provocava tais paixões, que as discussões podiam terminar a socos” (Bernardet, 2009, p. 259-272).

Os que vislumbraram essa alternativa estética destacam que ela contrapunha-se ao “artificialismo e superficialidade” do cinema hollywoodiano, pelo “humanismo e a pungente ‘realidade’ dos filmes italianos, tecnicamente precários e muito pobres em termos de produção, mas plenos de significação social, política e cultural” (Galvão & Souza, 1997, p. 494).

Portanto, afirmam esses autores, a busca de um modelo de produção alternativa, mesmo contanto com ambiguidades vistas mais à frente no capítulo das análises dos filmes dessa época - ensejaram uma tentativa de levar para a tela (informada pela visão do nacionalismo da época) uma “temática autenticamente brasileira”, sem a maquiagem: o jeito de andar, falar, de vestir, de se mexer, de existir, ou seja, nas palavras de Pierre Bordieu, o seu *habitus*, e mais sua estrutura mental.

Assim, apontam para a apropriação do neorrealismo como uma proposta estética adequada para se retratar “sem disfarces” a realidade subdesenvolvida do país; material bruto que seria reelaborado de forma a se transfigurar em obra de arte, mantendo-se o que ele revela de verdadeiro e autêntico (duas determinações éticas e ideológicas da época), tomando como modelo a “visão crítica da realidade social” obtida no romance social dos anos 30 (Graciliano Ramos, de Jorge Amado e de José Lins do Rego).⁵² Mas, segundo Galvão & Souza (1997), o projeto era mais ambicioso: aspirava “submeter a realidade a uma elaboração teórica que a explicasse, a partir do tratamento dado aos temas, e dos próprios temas e problemas abordados. A arte, aí, deixaria de ser mero objeto de fruição, mas instrumento político de questionamento da realidade. Destacam que havia também como marca desse projeto a “aspiração de uma maior acuidade psicológica e sociológica no retratar *o povo brasileiro no cinema*” (Galvão & Souza, 1997, p. 495). A seguir,

⁵² Nelson Pereira dos Santos, em depoimento a Maria Rita Galvão disse claramente que sua inspiração para fazer um novo cinema, que começou em meados de 1950, veio da literatura desses escritores do romance social brasileiro, afirmou que para fazer cinema – “um cinema ligado ao povo, que libere o povo brasileiro no sentido de apurar o seu comportamento não dependente de um modelo prescrito por outra sociedade – convém primeiro passar os olhos pela literatura”. Na metade dos anos 50 “o cinema existente não expressava nossa realidade, não tinha representatividade cultural como a literatura dos anos 30. Graciliano, José Lins do Rego, Jorge Amado, estes eram nossos papas”, afirma ele. “A literatura havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema. Isto só poderia ser possível criando uma forma própria de expressão, não usando uma preexistente” (depoimento de Nelson Pereira dos Santos a Maria Rita Galvão, em *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, 1981, p. 208, citado no livro de José Carlos Avellar, *O chão da palavra*, 2007, p. 5).

enumeram vários filmes de forma independente ou não, influenciados pela “atmosfera neorrealista” e que tentaram trazer essa “nova visão do homem do povo” para as telas.⁵³

Esses autores concluem que esses filmes, impregnados pelas ideias do neorealismo, de alguma forma conseguiram se aproximar do ‘homem do povo’, “procurando (com maior ou menor sucesso) aprofundar a crônica urbana e rural até transformá-la em visão crítica”, e de um “modo ainda desajeitado e canhestro” tentaram “compreender e refletir diferentes aspectos da vida brasileira, pesquisando temas, personagens e situações (Galvão & Souza, 1997, p. 496).

Jean- Claude Bernardet procura desmistificar a versão heroica que envolvia as intenções ideológicas dos cineastas desse “movimento” e apresenta uma razão prática ao afirmar que, na perspectiva empobrecida dos realizadores do período, via-se no neorealismo “um cinema factível”. Os realizadores desse novo cinema no fundo admiravam o cinema norte-americano, mas Bernardet questiona a capacidade desses cineastas brasileiros para atingir a perfeição técnica de Hollywood. A opção pelo neorealismo italiano, segundo Bernardet, era o caminho mais indicado: “era só fazer”. “Sem grandes técnicas, um país pobre podia fazer esse cinema”. A seguir afirma que o “neorealismo passa a ser a base sobre a qual se pode fazer um cinema brasileiro” (Bernardet, 2009, p. 265-266).

De acordo com Galvão e Souza na perspectiva independente o filme pioneiro foi o de Alex Viany, *Agulha no palheiro* (1953)⁵⁴, que funcionou como uma

⁵³ Galvão e Souza (1997) informam que se tentou colocar em prática essas ideias em filmes com temática brasileira e citam *O saci* (1953), de Rodolfo Nanni, com base em histórias de Monteiro Lobato e descrevendo o modo de vida dos sítios e fazendas brasileiras; *Cara de fogo* (1958), de Galileu Garcia, com tema rural, abordando mitos e superstições caboclas paulistas; *A Carrocinha* (1955), de Agostinho Pereira, na mesma linha dos anteriores. *A estrada* (1957), de Oswaldo Sampaio, no qual se descreve a vida de choferes de caminhão. Algumas produções da Brasil Filmes como *Ossos Amor e Papagaios* se aliam a essa busca de temas brasileiros.

Aí se incluem filmes independentes que estão fora desse movimento mas atestam a renovação do cinema paulista, como Alex Viany, que, no Rio, faz *Agulha no palheiro* (1953) “em que explicitamente tenta concretizar as lições do neorealismo: um cinema de rua, com personagens populares – um condutor de bonde, uma mocinha do interior, a população de um bairro operário –, com linguagem simples e despojada. Mesmo na produção empresarial carioca, vez por outra, surgia um filme com as mesmas propostas, como *Amei um bicheiro* (Atlântida, 1953)”, de Jorge Ileri, filme que “faz a crônica do jogo do bicho” (Galvão & Souza, 1997, p. 496).

⁵⁴ Viany, ao falar de *Agulha no palheiro*, admite que ele tem “certa importância como uma experiência de neorealismo carioca – ou se preferirem, de sentimentalismo” (Viany & Avellar, 1969/1999, p. 13). Em outro texto, Viany considera *Agulha no palheiro* um exercício válido no qual errou “em muitas coisas, inclusive no tom”. Ele conta que pretendeu “fazer uma comédia

espécie de laboratório do neorrealismo. Feito nas condições precárias de uma produção modesta, ele vai influenciar a obra do paulista Nelson Pereira dos Santos (que havia sido assistente de Alex Viany em *Aguilha no palheiro*, e de Rodolfo Nanni, em *O saci*). *Rio 40 graus*, realizado no Rio de Janeiro em 1955, encarnou “de modo pleno” as propostas teóricas do neorrealismo e um modelo de produção de baixo custo⁵⁵ por meio de cotas em sistema de cooperativa constituindo-se um dos marcos da virada do moderno cinema brasileiro, virada esta que iria se radicalizar na emergência do Cinema Novo que se gestava nesse período. (Galvão e Souza, 1997)

Nessa vertente, de modo polêmico, encaixam-se os filmes que vamos analisar nesta dissertação: *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *O grande momento* (1958), de Roberto Santos. Por uma questão de afinidade estética e temática, vai se situar na margem desse movimento a coletânea de curtas intitulada *Cinco vezes favela* (1962), que já pertence a outro “tempo político”. Trata-se, sem dúvida, de um filme de transição, no qual se experimentaram caminhos que levariam ao Cinema Novo, que tem seu marco cronológico nos anos 1960 – num tempo de revolução.

Cultura num tempo de revolução: o Cinema Novo

Nos anos 1960 havia chegado ao fim o período de relativa estabilidade política que caracterizou o governo de JK. Por um lado, o ministro da Guerra, general Lott, responsável direto por esse equilíbrio, iria se afastar do cargo para concorrer às eleições daquele ano, liberando de certa forma a manifestação das forças políti-

romântica bem carioca, parodiando certo tipo de dramalhão literário e cinematográfico”, e acabou “resvalando para o melodrama amável” (Idem, p. 7).

⁵⁵ Fernão Ramos informa que o esquema de produção de *Rio 40 graus* não é exatamente novo, mas adquiriu uma cor brasileira de improvisação dentro da carência que superou as expectativas: “O sistema de cotas foi muito usado no começo do cinema e na Itália do pós-guerra”. Desta forma, com o trabalho de 76 pessoas, entre técnicos e artistas, mais o capital de 59 amigos, constituiu-se a “empresa” que produziria o filme. A filmadora foi emprestada por Humberto Mauro – uma velha máquina do Ince “inteiramente recuperada pela habilidade do fotógrafo Helio Silva”. Quanto à importação da película, esta se deu sem taxas (uma conquista dos Congressos de Cinema). A duração da filmagem foi de 94 dias. Os autores tecem detalhes acerca do “método coletivo” em que a equipe envolvida no filme ficou abrigada num apartamento de dois quartos, com problemas de alimentação, “numa espécie de república cinematográfica”, o que constituiu um esquema de produção distante inclusive dos “alternativos conforme imaginados na época” (Ramos, 1990, p. 305).

cas inibidas por sua intervenção⁵⁶ (Maranhão, 1986, p. 272). Por outro lado, tensionando o ambiente otimista que esse período gerou, exibiam-se já sinais claros de crise no cotidiano da vida econômica, trazendo de volta à cena as insatisfações reprimidas nos “anos dourados”. Ricardo Maranhão informa que no início de 1959 o governo enfrentava “dificuldades financeiras e um processo inflacionário crescente”, consequências, entre outras, dos gastos públicos dispendiosos envolvidos na construção “milagrosa” de Brasília (Idem, p. 281). Tais problemas provocavam inquietação em vários setores da sociedade, onde já tinham se esboçado movimentos no sentido de uma polarização de posições a favor e contra a subordinação econômica ao capital estrangeiro, implicada no desenvolvimento alcançado durante a expansão do capitalismo na sua fase monopolista. Como bem definiu Boris Fausto: “Nem tudo eram flores”, nesse momento de fim de mandato de JK (FAUSTO, 1998, p. 432).⁵⁷

O país volta a viver abalos, num novo ciclo de turbulências, no qual assistiu-se à meteórica ascensão e renúncia, em 1961, do polêmico presidente Jânio Quadros; às tentativas golpistas de impedir a posse de seu vice, João Goulart (Jango); à luta que se travou para que Jango assumisse o governo (com a montagem de uma rede da legalidade e toda uma mobilização dos setores trabalhistas e de esquerda reunidos em torno de Leonel Brizola); à solução de compromisso estabelecida na mudança do regime de sua forma presidencialista para a parlamentarista, atropelando a Constituição para resolver o impasse criado pelas forças de oposição (militares, principalmente) e limitar os poderes de Goulart.

Acrescente-se que o governo Goulart, em sua trajetória, foi marcado por

⁵⁶ É importante que se recorde que Lott havia sido o responsável direto por essa estabilidade política ao “enquadrar” as Forças Armadas e esvaziar as conspirações, neutralizando, assim, o surto golpista ativo desde os tempos do suicídio de Vargas, e que fora derrotado pelas forças legalistas sob seu comando, por ocasião da tentativa de impedir a posse de JK em 1955.

⁵⁷ Fausto especifica a relação dos problemas econômicos e acrescenta à lista de dificuldades do governo: os gastos para sustentar o programa de industrialização, um sério declínio dos termos de intercâmbio com o exterior, que resultaram em crescentes déficits do orçamento federal, colocando o governo numa situação de gastar mais do que arrecadava, sendo que o maior déficit ocorreu em 1957 (que girou em torno de 286 milhões de dólares). Aduz, ainda, outros gastos, entre eles, os aprovados pelo Congresso, para atender aos aumentos salariais dos setores do funcionalismo público; compra de café por meio do mecanismo de emissão de papel moeda para sustentar os preços que declinavam e o fluxo de dinheiro para atendimento de demandas por crédito fácil contempladas em favor do setor privado para manter o seu crescimento. Informa que este quadro complicado veio acompanhado, como destacou Maranhão acima, de um avanço da espiral inflacionária que atingiu seu auge em 1959 (FAUSTO, 1998, p. 432).

uma série de bloqueios institucionais ao seu programa reformista (em especial a reforma agrária) e uma campanha aberta das forças golpistas para sua desestabilização.⁵⁸

Tal breve período dramático de exercício democrático teve como característica um clima tenso e intenso de radicalização e polarização extrema de posições entre a esquerda (de composição heterogênea e projetos diferenciados) e a direita (com um projeto definido contra o governo, visando a liquidação dos movimentos populares de esquerda e a instalação de regime autoritário).

Deve-se salientar que a situação deste período, em que se acirraram os antagonismos, estava de tal modo configurada que, de acordo Maranhão, havia um confuso deslocamento para os extremos. Segundo esse autor:

a polarização crescente das tendências ideológicas atiraria a uma posição dita “de esquerda”, mesmo os indivíduos e grupos sem qualquer proposta reformista mais profunda. E conseqüentemente qualquer posição divergente era colocada no lado da direita. (Maranhão, 1986, p. 289)

Ismail Xavier também contribui para a compreensão dessa época, ao apontar que os artistas e intelectuais nesse tempo de “lutas pelas reformas e projetos nacionalistas” experimentaram um “momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução/reação” (Xavier, 2001, p. 227).

Cabe ressaltar que no breve momento em que se testemunhou o colapso do modelo populista-reformista, na esfera cultural, operou-se uma significativa metamorfose no âmbito do fazer artístico. Ou seja, em meio ao vaivém de uma luta política sem tréguas e à formulação de grandes utopias, deu-se continuidade ao avanço de um processo cultural tendente a responder às inquietações de amplos setores da sociedade não contemplados pelo desenvolvimento da fase anterior, articulados a uma geração disposta a mudar o “mundo”, o que significava, no caso brasileiro, lutar contra as estruturas vigentes num país atravessado por contradições.

⁵⁸ Tal situação teve por consequência uma crescente radicalização por parte do Executivo, que perto do final de seu mandato chegou ao limite de propor o apelo a medidas de força extraordinárias, o que deu ensejo – ao sugerir que se iria romper com a ordem institucional – ao desencadeamento do golpe civil militar em 1964.

Assim, num ambiente estimulado por lutas e conflitos, produziu-se uma forte politização da arte – em continuidade ao processo que já vinha ocorrendo em alguns campos da expressão –, e gerou formulações que a situaram como instrumento, a serviço de uma pedagogia (concepção não isenta de críticas e polêmicas) que deveria criar uma nova consciência, eliminando a “alienação” das classes subalternas urbanas e rurais, e setores das classes médias, com o objetivo de aliciar adeptos para uma verdadeira “revolução brasileira”.

Convém destacar que esta “arte política” imaginada e praticada respondeu a um momento específico, em que as esquerdas vislumbraram no seu horizonte a possibilidade da tomada concreta do poder. Uma esquerda que, na visão crítica de Jean-Claude Bernardet (numa reflexão após o golpe de 64), nutria-se “mais de mitos e esperanças que de um real programa político e social” (Bernardet, 2007, p. 146).

Porém, apesar dos equívocos, ou da falta de preparação, pode-se afirmar que além da real penetração de intelectuais no aparelho de Estado, assessorando a formulação da política e dos rumos da economia, o dominante no florescimento cultural do período teve extração na esquerda. Roberto Schwarz chega mesmo a afirmar a existência de uma “relativa hegemonia de esquerda”⁵⁹ no campo cultural nessa época” (Schwarz, 1978, p. 62).

Observa-se nesse estágio o avanço da mobilização política, a intensa atividade de vários intelectuais e artistas situados em diversas posições no espectro da esquerda que se expressaram numa diversidade de campos (artes plásticas, arquitetura, música, teatro, cinema, literatura, jornalismo, universidade); engajaram-se em diferentes graus de comprometimento nas lutas sociais e políticas daquele momento “especial”, para transformar a realidade brasileira da época. Heloisa Buarque de Hollanda é categórica ao afirmar que

⁵⁹ Marcelo Ridenti (2000, p. 137) vai discordar do conceito de hegemonia aplicado a esse período por Schwarz, embora considere o cerne da ideia pertinente. Sua crítica sobre a análise desse autor está em *O fantasma da revolução brasileira*, 1993.

a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós 64 marcada pelos temas do debate político. Seja no nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo”, estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.” (Hollanda, 1980, p. 17)

Marcelo Ridenti, por seu turno, afirma que alguns desses artistas e intelectuais exibiam perspectivas que superavam o horizonte do reformismo e se projetavam rumo a uma “imaginada” revolução socialista (Ridenti, 2000, p. 77).

Conforme observa Xavier, uma geração de intelectuais e artistas brasileiros, foi “marcada por “uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político” (Xavier, 2001, p. 127). A atmosfera criativa era tal, nessa conjuntura, que era possível ser “polêmico-revolucionário”, sonhar alto “e não soar delirante” mesmo em situações adversas, pois os que se envolveram nas atividades culturais transformadoras dessa época imaginavam-se estar organicamente vinculado à produção de um novo tempo ou encarnavam “efetivamente” a “força produtora de uma nova era” (Idem, p. 11).

Ridenti, a propósito, confirmando a asserção de Xavier cita Pécaut, quando afirma que “seria equivocado analisar a politização dos intelectuais e artistas nos anos 60 como mero delírio de ‘uma minoria ávida’ em busca da transformação de seu saber em poder”. Segundo o autor, essa politização “apoiava-se, como frisou Michel Debrun, num sentimento difundido em muitos setores sociais” (Ridenti, 2000, p. 35, apud Pécaut).

Enquanto isso, a direita organizava-se, com amplos recursos internos e externos, de forma pragmática⁶⁰ (Dreifuss, 1981, capítulos IV, V e VI). Não se vai deter nesses “movimentos”, pois o assunto não contempla diretamente os interesses desta pesquisa.

⁶⁰ René Dreifuss, em *1964: a conquista do Estado – Ação política, poder e golpe de classe*, vai fazer um exaustivo estudo das organização das forças de direita, com ênfase na conjugação de esforços de empresários associados aos capitais multinacionais, militares e o que ele classifica como “intelectuais orgânicos da grande burguesia”.

Artistas e intelectuais nos “tempos incríveis”: parâmetros para o entendimento

É importante agora oferecer uma melhor compreensão do fenômeno da explosão cultural dos anos 60, em continuidade do ciclo criativo após o golpe de 64, sob regime autoritário. Para tanto, é significativa a contribuição de Marcelo Ridenti, cujos estudos permitem um maior entendimento dos fatores motivacionais que animaram a geração que emergiu nesses anos de eufórica criação cultural de esquerda, iniciada em meados dos anos 1950 e intensificada até se exasperar nos anos 1960.

Em suas pesquisas, que resultaram nos livros *Em busca do povo brasileiro* e *Brasilidade revolucionária*, Ridenti procurou uma base conceitual para explicar a raiz, e a dinâmica e as formas de arte dos grupos engajados nesse momento histórico específico, que Heloisa Buarque de Hollanda classificou como anos “incríveis”,⁶¹ nos quais foi possível a uma geração, num curto período, imaginar criticamente e sonhar “mudar as estruturas” (como se dizia na época). Na perspectiva dos dias de hoje,⁶² esses anos parecem indicar que o engajamento cultural tinha ligação “obrigatória” e direta com “as formas da militância política” (Hollanda, 1980, p. 15).

Ridenti faz uma leitura analítica desses movimentos políticos e culturais na chave que une conceitos elaborados por autores “marxistas” contemporâneos que buscaram interpretar aspectos importantes das transformações da cultura do século XX.

Do primeiro deles, Raymond Williams, o representante da “escola” crítica dos estudos culturais. Ridenti toma emprestado o conceito de “estrutura de sentimento” que ele procura conjugar com o de “romantismo revolucionário”. baseado

⁶¹ Ridenti, corroborando a sensação de excepcionalidade desse tempo, sentida pelos seus participantes, diz que na maioria dos depoimentos colhidos para *Em busca do povo brasileiro* “dá conta da extraordinária experiência de participar do momento político-cultural do início dos anos 60”, no qual destaca o testemunho do cineasta Eduardo Coutinho. Este documentarista afirma que só quem viveu sabe “o clima irrepetível, que é impossível passar para os outros, que foi o dos anos 60-64” (Coutinho, apud Ridenti, 2000, p. 37).

⁶² “Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como um momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que naquela hora se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder” (Hollanda, 1980, p. 15).

nas formulações de Michael Löwy e Robert Sayre.⁶³ O resultado dessa aproximação teórico-conceitual foi uma nova formulação (de acordo com esse pesquisador, uma ‘hipótese cultural’) por ele denominada “estrutura de sentimento romântico-revolucionária”, ou, mais tarde, “estrutura de sentimento de brasilidade revolucionária”.⁶⁴ Na análise de Ridenti, esse sentimento vicejou a partir dos anos 1950, animando a ação de intelectuais e artistas e foi, de certa forma, declinando durante o período de resistência ao regime ditatorial instalado no país a partir de 1964, o qual endureceu seu aparato repressivo e censório a partir de 1969 com a decretação do Ato Institucional n. 5.

“Estruturas do sentir”

Ao explicitar a escolha do conceito “estrutura de sentimento”, Ridenti assinala que Williams a considera uma “construção teórica” mais abrangente do que os conceitos de “ideologia” e “visão de mundo” (no texto de Williams é usado o termo “concepção de mundo”). Tais conceitos, segundo Ridenti, apresentam-se excessivamente “formais e sistemáticos”,⁶⁵ pois de certa forma compõem-se de

⁶³ Para fundamentar a hipótese proposta, Ridenti utilizou como referência o livro *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade*, do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre, publicado em 1995 (Ridenti, 2000, p. 27).

⁶⁴ Tendo o cuidado de explicitar que o sentimento de brasilidade esteve em outras estruturas do sentir anteriores, e vinha sendo lentamente cultivado em vários movimentos e diversos campos da arte ao longo da história cultural brasileira – destacando-se o romantismo brasileiro, o modernismo, o romance social dos anos 30/40 –, que teve sua transformação “revolucionária” e seu auge “questionador” tomado pelo que se chamou consciência não amena do subdesenvolvimento nos anos 50/60.

⁶⁵ Raymond Williams, preocupado com a frequente redução do social e do cultural na consideração da arte a formas fixas e inertes do passado, cunhou o que ele considerou uma hipótese de trabalho na esfera cultural por ele denominada *estrutura do sentir*, com o objetivo de captar e descrever a articulação das experiências que são vividas em processo em desenvolvimento formativo como respostas à certa ordem social em constante mudança, como consciência prática. Em suas palavras, define por que escolheu essa denominação: “O termo resulta difícil; sem dúvida. ‘Sentir’ foi eleito com a finalidade de acentuar uma distinção em relação aos conceitos mais formais de ‘concepção de mundo’ ou de ‘ideologia’”. Não se trata somente de que devemos ir além das crenças sistemáticas e formalmente sustentadas, ainda que sempre devemos incluí-las. Trata-se de que estamos interessados nos significados e valores tal como são vividos e *sentidos ativamente*; e as relações existentes entre eles e as crenças sistemáticas ou formais, na prática são variáveis (inclusive historicamente variáveis) em uma escala que vai desde um consentimento formal com uma oposição privada, até a interação mais matizada existente entre as crenças selecionadas e interpretadas e as experiências efetuadas e justificadas” (WILLIAMS, 2000, p. 154-155). Para esclarecer mais o conceito, Jenny Bourne Taylor, no *Dictionary of Cultural and Critical Theory* diz que o termo ‘estrutura do sentimento’ (ou de sentimento) foi usado pela primeira vez por Williams em seu livro *A Preface to Film* (com Michael Orrom, 1954), desenvolvido em *The Long Revolution* (1961), elaborado de forma mais profunda ao longo de seu trabalho até se cristalizar num capítulo de *Marxism and Literature* (1977). Essa autora informa também que Williams usou originalmente este conceito para caracterizar o que ele entendia por experiência vivida da qualidade de vida em determinado tempo e lugar. Segundo Williams, o conceito é “tão firme e definido como uma estru-

um conjunto de crenças rígidas e fixas não vinculadas aos aspectos vivos, afetivos, da ação num momento dado. Em consequência, não dariam conta do processo formador cultural da “presença”, da dimensão dos elementos *especificamente afetivos* inter-relacionados com as formas sociais e culturais em movimento formativo. Segundo Ridenti, a escolha de estrutura de sentimento possibilitaria dar conta de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (Ridenti, 2010, p. 86-87). Nesse sentido, ele toma como orientação as palavras de Williams:

Estamos falando dos elementos característicos de impulso, restrição e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não sentimento contra pensamento, e sim como pensamento tal como é sentido, e sentimento como é pensado; uma consciência prática de tipo presente, dentro de uma continuidade vivente e inter-relacionada. (Williams, 2000, p. 155).

Utilizar as reflexões de Williams sobre as “estruturas de sentimento”, constituiu para Ridenti “uma possibilidade de aproximação teórica” “do surgimento de um imaginário crítico nos meios artísticos e intelectuais brasileiros na década de 1960 e depois sua transformação e (re)inserção institucional a partir dos anos 1970” (Ridenti, 2010, p. 85).

Para capturar essa dimensão ativa de uma “consciência prática” e coletiva nesse tempo de mudanças, Ridenti utiliza essa hipótese cultural (descritiva) proposta por Williams. Apoiando-se nela, ele visa captar a “plasticidade” da mudança, dos movimentos culturais não encarados como formas fixas no tempo pretérito, mas mutáveis, articuladas de modo complexo com as instituições e formações, posições e elementos já formados do passado, presentificando-o com transformações nem sempre de todo conscientes – pensadas, mas pensadas no movimento de mudança, no nível dos “sentimentos compartilhados” que alimentaram a ação, na forma de experiências comuns que se articulam com o social, dando-lhe vida. De

tura sugere, e mais ainda atua na parte mais delicada e menos tangível de nossas atividades”. Mais tarde, ele passou a descrever estruturas de sentimento como “experiências sociais em *solução*” (no sentido químico de estar em movimento constitutivo e não precipitado de forma cristalizada e fixa). Assim, uma “estrutura de sentimento” é a Cultura de determinado momento histórico. Com esse conceito, ele quis se distanciar das noções idealistas, tais como a de “espírito da época”. E sugere um conjunto comum de percepções e valores compartilhados por determinada geração, e é mais claramente articulada em particulares formas artísticas e convenções (Structure of feeling by JENNY BOURNE TAYLOR – Dictionary of Cultural and Critical Theory. Disponível em: http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780631207535_chunk_g978063120753522_ss1-37).

modo amplo, tal hipótese pode ser utilizável para identificar os grupos, movimentos culturais e as obras de uma geração em “transe”, no seu trajeto, inter-relacionando-se com a radicalidade de seu tempo e as alterações da ordem social. Em síntese, e de acordo com a formulação de Williams, o aspecto operatório desse conceito de estrutura de sentimentos ou os sentimentos formando-se em estruturas articuladas (cultural e socialmente) possibilita abrigar diversas ideologias.⁶⁶ Aplicado à conjuntura brasileira dos “incríveis anos democráticos”, Ridenti afirma poder “identificar com clareza uma *estrutura de sentimento* que perpassou boa parte da obras de arte, em especial a partir do fim da década de 1950”, quando “amadurecia” o sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginada” (nos termos de Benedict Anderson) Esse sentimento era perceptível “sobretudo nos meios intelectuais de esquerda ligados a projetos revolucionários. Neles compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se” (Ridenti, 2010, p. 87).

Romantismo revolucionário

Para refinar a análise dos grupos engajados nos movimentos culturais dos anos 60, Ridenti, como foi afirmado acima, incorpora o incômodo conceito de romantismo⁶⁷ derivado de uma leitura de Löwy e Sayre (1995). Para esses autores, o romantismo não seria apenas uma corrente artística nascida na época da Revolução Francesa (e que não passou do século XIX), nem se cristaliza no romantismo alemão dessa mesma época, mas traduz uma visão de mundo mais ampla, “uma resposta a essa transformação mais lenta e profunda – de ordem econômica e social – que é o advento do capitalismo”, e que se desenvolve em todas as partes do mundo até nossos dias” (Löwy e Sayre apud Ridenti, 2010, p. 87). De forma gené-

⁶⁶ No caso específico do Brasil, por exemplo, a mesma estrutura de sentimento “transformadora” poderia abrigar um militante (ou grupo) nacionalista, comunista, trabalhista ou da esquerda armada, que professava diversas maneiras de fazer “a revolução brasileira”, a “arte revolucionária nacional” como instrumento da transformação, seja por meios da legalidade democrática, etapista (pressupondo uma revolução burguesa nacional-democrática por meios pacíficos), seja pela violência da ruptura numa revolução típica socialista vanguardista (cujo modelo original foi a vanguarda bolchevique, ou o modelo tropical da vanguarda guerrilheira que deflagra a revolução por meio de lutas no campo para tomar as cidades, como na Revolução cubana).

Ressalte-se que a estrutura de sentimento tem uma temporalidade, isto é, se esgota ao longo do tempo, de acordo com as mudanças na ordem social e cultural em que está implicada e dá oportunidade do surgimento de outras estruturas do sentir, e assim sucessivamente, sem, no entanto, constituir uma cadeia evolutiva.

⁶⁷ Visto em geral, pela maioria das esquerdas de forma negativa, como “desvio”, que remete às reações que levam a visões nostálgicas, ou passadistas.

rica, Löwy e Sayre procuram caracterizá-lo como reação de negação (rejeição) a um presente considerado desumano, provocada por um “trauma” “ético-cultural-moral” diante da “visão” dolorosa do produto do desenvolvimento de uma modernidade típica capitalista, com todas as suas contradições visíveis e aquelas da fetichização da mercadoria, e outras não tão acessíveis à consciência. Esta resposta constitui-se então uma crítica radical desse presente “degradado” pela da modernização capitalista”, que “carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados”, perdidos no seu processo de realização e “os quais seria preciso recuperar”. A partir daí, observam que o romantismo seria um fenômeno mais vasto, que atravessou o século XX em diversas manifestações políticas e expressões artísticas ao longo do tempo. Löwy e Sayre constroem então uma tipologia da variedade de versões do romantismo: romantismo restitutionista; conservador; fascista; resignado; reformador; e o revolucionário ou utópico (Löwy, 1979, apud Ridenti, 2010, p. 87).

Identificando nesta última versão a possibilidade de explicar a especificidade da floração de uma estrutura de sentimento “transformador” no fim dos anos 50 no Brasil, Ridenti expõe suas características. O romantismo revolucionário ou utópico teria em vista instaurar um novo tempo – um futuro novo, diferente, alternativo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido no processo que instaura a modernidade, tais como: o sentimento de comunidade; a gratuidade nas relações (desinteressadas do ponto de vista econômico); a prática da doação; a harmonia com a natureza; o trabalho como arte; o encantamento da vida.

Tal sentimento de perda desse conjunto de qualidades, nessa versão, implicaria no “questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego de mercado”. Em síntese, provocaria a rejeição do capitalismo como um todo. Nesse caso, a lembrança do passado, embutido nesse romantismo, afasta-se de suas características negativas (expressas nas críticas que identificam essa volta como passadismo) e se efetua pela sua instrumentalização “como arma para lutar” por um futuro melhor (Löwy, 1979, apud Ridenti, 2010, p. 87-88).

No caso brasileiro, Ridenti observa os elementos dessa caracterização no “florescimento cultural e político dos anos 60 e início dos 70 na sociedade brasileira” que ele classifica como expressão do romantismo revolucionário, que implicou numa valorização da “vontade de transformação”. O romantismo revolucionário se manifesta num exacerbado voluntarismo e na mobilização de uma “ação para mudar a História”. Não se trata de algo delirante, mas do compartilhamento de uma crença justificada pelo sentimento e percepção das grandes transformações libertárias que ocorriam no planeta inteiro e que, no Brasil, foi vivenciado num momento em que as lutas sociais apresentavam-se como percepção clara de que se rumava para uma revolução que permitira construir um país melhor (principalmente no campo, com o avanço das Ligas Camponesas, e nas cidades, com as greves políticas do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), o movimento dos sargentos, marinheiros e até tentativas temporãs de organização de guerrilha).

No horizonte político-ideológico, pareciam existir condições “objetivas e subjetivas” para mobilizar um “empenho pessoal” de envolvimento e crença de que se estava de fato “agindo na transformação da História para constituir o *homem novo*, como propunha Ernesto Che Guevara (recuperando o jovem Marx). Ocorre que, nessa visão romântica revolucionária, o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado. Portanto, tratava-se de numa construção “ideal” de “um autêntico homem do povo, com suas raízes rurais, do interior do país – no “coração do Brasil” –, supostamente não contaminado pela modernidade capitalista. Ridenti afirma que nessa época “vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização”. Ao recolocar-se a questão da identidade nacional e política do povo brasileiro, “buscava-se ao mesmo tempo” o encontro de suas raízes “e romper com o subdesenvolvimento (Ridenti, 2010, p. 88).

Segundo Ridenti o conceito de romantismo aplicado nessa conjuntura contém uma “ambiguidade interessante” pois procurar “recuperar o passado, na contramão da modernidade” era algo indissociável das utopias de construção do futuro – cujo horizonte era o socialismo (Idem, ibidem). Uma das marcas desse contexto histórico é a formulação de utopias, e na conjuntura específica do governo Goulart “a valorização do povo não significou a criação de utopias anticapitalistas

passadistas, mas progressistas”. Há nisso, decerto, um paradoxo, o de se buscar no passado (nas raízes nacionais populares) “as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no final do processo, poderia “romper com as fronteiras do capitalismo”.

Nesse ponto, Ridenti situa a “estrutura do sentir” que animou os corações e as mentes da geração de artistas e intelectuais desse tempo especial de engajamento. Na sua definição preliminar:

“Essa estrutura de sentimento poderia ser qualificada de diferentes modos – necessariamente limitadores, pois uma denominação sintética dificilmente seria capaz de dar conta da complexidade e diversidade do fenômeno. Pode-se propor, sem excluir outras possibilidades, que seja chamada de estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária.” (Ridenti, 2010, p. 87-89)

Segundo a conceituação de Ridenti, em outro texto (2000), esse romantismo revolucionário

“esteve presente, em versões diferenciadas, tanto nos programas de vários grupos de esquerda, como nas produções artísticas que marcaram diferentes conjunturas na sociedade brasileira (...) Em diversos momentos, ao longo dos anos 60, a revolução brasileira – em suas diversas acepções, em geral tomando como base principalmente a ação do camponês e das massas populares, em cujas lutas a intelectualidade de esquerda estaria organicamente engajada – foi cantada em verso e prosa na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas.” (Ridenti, 2000, p. 43)

Elementos da construção da estrutura de sentimento

Influências externas

Ridenti aponta a importância dos influxos dos eventos externos na produção do imaginário dos intelectuais e artistas dessa época.⁶⁸ Enumera os componentes internacionais que influenciaram na construção da “estrutura de sentimento” em processo de formação naqueles anos 60, dotando-a dessa qualidade revolucionária e voluntarista acima mencionada. Entre esses componentes, vale ressaltar as sucessivas revoluções socialistas do século XX, a começar pela soviética de 1917, a

⁶⁸ É importante ter em mente que o Brasil não estava isolado numa redoma – afastado das grandes transformações desse tempo. Afinal, como afirma Ridenti, o nacional sempre contém um elemento internacional.

chinesa de 1949, a cubana de 1959 e a própria revolução cultural efetuada dentro do processo de transformação chinesa em 1966. Ao lado desses grandes eventos transformadores, Ridenti situa os movimentos terceiro-mundistas de libertação colonial, como a guerra de independência da Argélia e do Vietnã. Havia, de fato, em várias regiões do globo, “um vivo sentimento terceiro-mundista, de libertação nacional diante do colonialismo e do imperialismo”, ao mesmo tempo em que existia uma intensa solidariedade internacional com os povos subdesenvolvidos que se libertavam. O “êxito militar dessas revoluções é essencial para entender as lutas políticas e o imaginário contestador dos anos 1960”, pois existiam “exemplos vivos dos povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais, construindo *pela ação* as circunstâncias históricas das quais deveria brotar o homem novo” (Ridenti, 2000, p. 34, grifo nosso). Ademais, nessa época, no continente latino-americano desenvolvia-se “um processo de conversão de escritores em intelectuais”, no sentido de se tornarem agentes públicos formuladores (ou condutores) das mudanças, constituindo-se no que pode-se classificar como “intelectuais de intervenção.”⁶⁹

Elementos internos do processo de construção da estrutura do sentir

Ridenti salienta que havia, também, no ambiente interno do país, um processo de construção idealista do elemento “subdesenvolvido”, identificado com o homem simples do povo do campo, que seria a base para a formação dessa “estrutura do sentir” romântico-revolucionário. A “estrutura do sentir” parece uma construção ideal efetuada “pelas classes médias urbanas” que formavam a maioria desse contingente de intelectuais e artistas engajados. Mas, para Ridenti, havia uma base real para tal formulação, pois de fato ocorria a insurgência de trabalhadores rurais no período – como evidenciam as Ligas Camponesas, celebradas em obras que defendiam uma estética caracterizada como nacional-popular, na esfera das

⁶⁹ De acordo com o chamamento proposto paradoxalmente por um existencialista, o pensador francês Jean-Paul Sartre, que, em visita à América Latina, conclamou a intelectualidade nativa ao engajamento. Pécaut considera que no caso brasileiro tal imperativo não tinha sentido, pois “os intelectuais brasileiros não esperaram pelo convite a essa conversão pessoal para entrar no corpo a corpo com a história. Já há muito tempo haviam-se colocado a serviço do conhecimento da ‘realidade nacional’ e da formação da sociedade” (Pécaut, 1990, p. 5-6).

artes participantes.⁷⁰

Ridenti ressalta que mais do que trabalhadores ou classes precisamente identificadas, era a categoria “povo” que predominava nessa “estrutura de sentimento”, ou seja, os pobres, os miseráveis, desumanizados, deserdados da terra, sujeitos e objetos da pedagogia revolucionária a ser expressa na arte.

A tendência que privilegiava a idealização do homem do campo contava com um componente real. Não era somente o resultado do impacto da revolução cubana e da insurreição vietnamita, lutas de povos camponeses, que ousavam empunhar suas armas contra o imperialismo, mas, como bem salienta Ridenti, “a sociedade brasileira era predominantemente agrária pelo menos até 1960” (Ridenti, 2010, p. 91). Este fator implicava, pois, na estratégia das esquerdas de se priorizar e incentivar a revolução a partir do campo – tomá-la como exemplo para difundir nas cidades. Acrescente-se ainda o fato de que na região rural as “injustiças” e a própria expropriação mostravam-se de forma mais clara, mais “didática” do que no universo das leis que contemplavam o trabalhador urbano com proteções adquiridas nos tempos de Vargas. Daí uma profusão de narrativas nas obras de arte “conscientizadoras” desse período que tinham por objeto o oprimido rural. Visava-se atingir e sensibilizar as “maiorias silenciosas” e despertar da alienação grandes parcelas da massa camponesa, além de alimentar o ânimo revolucionário de seu público cativo formado pelas classes médias intelectualizadas ou universitárias.

Outro tema conexo que vai ser elaborado em boa parte das criações dessa época desde a poesia, passando pelo documentário e atingindo a ficção cinematográfica (seguindo uma antiga tradição de fixação na questão do “sertão” dentro da literatura brasileira) - é a questão do migrante, daqueles contingentes populacionais que procuravam escapar da seca e da fome do Nordeste, atraídos pelo “desenvolvimentismo” e que participavam de “um dos processos de urbanização mais

⁷⁰ Esse elemento idealizado do “povo” aparecia nas obras dramáticas engajadas representadas no palco móvel do Teatro de Arena e mais tarde também no Oficina. Surgia nas produções cinematográficas do CPC em conjunto com a UNE; nas atuações da UNE-volante que acompanhava de perto as lutas no mundo rural do Nordeste. Tal construção teve como modelo as peças inaugurais da grande transformação teatral: *A mais valia vai acabar*, seu *Edgar*, de Vianinha, e *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri. Interessante notar que os trabalhadores urbanos eram focados na peça de Guarnieri, mas com menor intensidade que os trabalhadores rurais, pois estes eram o centro da atenção dos artistas dessa época.

rápidos da história mundial”. De 50 a 70, “a população passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação acelerada” (Ridenti, 2010, p. 91).

O dualismo

Além desses fatores, a visão predominante da “realidade brasileira”, carecia de base teórica mais aprofundada, uma vez que, – em diferentes versões, ela explicava as mazelas do país em termos do que se chamou de “dualismo”.⁷¹ Sem entrar em detalhes aqui sobre essa questão, examinada por Ridenti, identifica-se a prevalência do dualismo na orientação da política econômica influenciada pelas formulações “estruturalistas” da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal); na visão de “nação e antinação” da “fábrica de ideologias” do Iseb (atuante desde o governo JK); na “teoria” do PCB (já citada neste trabalho), que insistia na “construção” de um imaginário que admitia a existência de resquícios feudais ou semifeudais no campo, onde os latifundiários unidos ao imperialismo impediam as mudanças necessárias ao desenvolvimento da etapa da revolução burguesa.

Conforme indica Ridenti, o dualismo também influenciava as concepções do CPC e da UNE, apesar de essa última estar, na época, sob a égide de elementos de extração católica, da Juventude Universitária Católica (JUC) que, articulada ao líder das Ligas Camponesas, o advogado Francisco Julião, estava empenhada na radicalização das lutas no campo –, em oposição ao PCB, que, devido à sua visão etapista, tinha por objetivo apressar o sindicalismo e a aceleração da chegada das leis trabalhistas no mundo rural, numa posição mais moderada.

O que importa é constatar que, de certa forma, todos exibiam uma visão que privilegiava o campo como área problemática, o que explica a articulação da artes

⁷¹ Existiam intelectuais que discordavam dessa visão dualista, como é o caso de Caio Prado Jr. Ele criticava a posição do PCB por ser herdada do VI Congresso da Internacional Comunista de 1928, e se mantinha durante os anos críticos da década de 1960. Prado Jr. se aproximava, segundo Löwy, da visão do desenvolvimento capitalista desigual e combinado. Curiosamente, o historiador mantinha uma relação ambígua com o PCB pois era militante do Partido, mas encontrava-se isolado pelos dirigentes dentro da organização, e apesar disso seguia as orientações práticas baseadas na visão que contestava. A crítica de Caio Prado Jr. exibida antes do golpe em vários artigos, na *Revista Brasileira* e outros veículos de esquerda, vai ser plenamente explicitada no hoje clássico *A revolução brasileira*, publicado em 1966 – já na época das profundas revisões e de crítica das práticas da esquerda no período pré-golpe de 1964) (Ridenti, 2010, p. 124; Löwy, 1995).

que não tinham como escapar de uma fixação no elemento rural na cultura questionadora da época.⁷²

Em função do exposto, tornou-se mais clara a conjugação dos elementos internacionais na cena revolucionária e a importância decisiva da projeção dos movimentos sociais internos específicos desse tempo na formação da estrutura de sentimento que alimentou a cultura que se expressou em obras marcantes desse período.

A redescoberta do Brasil

Movida, pois, por esse ativo sentimento romântico-revolucionário, boa parte da geração de artistas e intelectuais (majoritariamente oriundos da classe média) partiu para a produção de um florescimento cultural inédito, no qual de forma

⁷² Toda essa argumentação baseia-se em parte na resposta que Ridenti dá a Bernardet (que denunciava um “pacto ideológico implícito na produção do documentário e por extensão do Cinema Novo com as teses do ISEB, de não tocar na burguesia, na indústria e na cidade e nem no proletariado urbano – focando seus temas no campo, na crítica do latifúndio e denúncia da miséria [...] para não atrapalhar o projeto de aliança de classes para modernizar o país”.

Inclui nessa crítica o fato de não se tocar também “na organização dos camponeses” (evidentemente fala aí das Ligas Camponesas). De forma clara, em *Cineastas e imagens do povo* (Bernardet, 2003), o autor vincula o cinema do período às teses chamadas “dualistas”. Ridenti, no capítulo “A questão da terra no cinema e na canção: dualismo e brasilidade revolucionária”, propõe uma leitura mais “matizada” dessa crítica de Bernardet. A seguir expõe a tematização de “dramas populares urbanos” em algumas obras desse período que fogem ao esquematismo da denúncia citada. Menciona especialmente a peça de teatro *Eles não usam black-tie* de Guarnieri, encenada pelo Arena, as coletâneas de poemas do CPC intituladas *Violão de rua* (na verdade uma série de pequenos livros lançados pela Editora Civilização Brasileira), o filme inacabado *Cabra marcado para morrer* que estava sendo rodado no Nordeste por Eduardo Coutinho e que foi interrompido pelo golpe de 64, abordando as Ligas. Refuta assim denúncia de Bernardet que afirmava ter sido abandonada uma temática que incluía tanto operários urbanos como a questão camponesa pela ficção cinematográfica da época. E Ridenti, para arrematar, por meio de uma análise de *Os fuzis*, de Ruy Guerra, tenta provar que havia uma aproximação com o imaginário que estimulava pensar a luta em termos da Revolução Cubana, saindo da chave dualista. Afirma mais, que tal filme tinha chegado a ser “profético” na tematização crítica do elemento consciente de classe média que procura de modo voluntarista despertar o “povo” famélico, pela recurso da luta armada (que iria se concretizar no Brasil algum tempo depois). Esse autor faz também a defesa de *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber, ressaltando as suas afinidades com a perspectiva da “violência revolucionária” anti-imperialista e anticolonista, influenciada pela leitura de Frantz Fanon (*Os deserdados da terra*) que o liga a uma visão “terceiro-mundista” muito forte em sua obra. Porém, de certa forma, concorda em termos com a perspectiva de Bernardet de que não seria adequado analisar os primeiros filmes do Cinema Novo fora da chave das “interpretações dualistas da sociedade brasileira hegemônicas no período”. Deduz-se dessa resposta de Ridenti, que tal aderência à visão dualista deve ser lida como componente básico da ideologia que dominou o período, mas sua tradução em obras deveria ser relativizada distanciando-se da má consciência de se estabelecer um “pacto”, apesar do dirigismo que havia no PCB, no caso de se tentar impedir que Nelson Pereira dos Santos realizasse *Rio 40 graus*. Ridenti diz que se deveu mais à tentativa de manter um quadro em que o Partido havia investido do que uma censura cultural, a imposição de uma restrição temática. Ademais, o filme foi realizado e o PCB participou, embora tardiamente, da defesa de sua exibição diante da polícia censora da Guanabara (Ridenti, 2010, p. 123-128).

“difusa, ideias e ações políticas apareciam nas obras de arte”. Como já foi dito, Ridenti identificou nesse momento, na tentativa de aproximação desses criadores dos homens simples, uma busca que significou fundamentalmente uma “redescoberta do Brasil” e sua potencialidade transformadora.⁷³

Como se vê, começaram a surgir experiências diversas de se utilizar a palavra e as diferentes artes (música, cinema, literatura, arquitetura) como instrumentos de conscientização e estímulo revolucionário, retrabalhando pedagogicamente temas populares, “falando” pelo “outro”, os que não tinham voz (e até certo ponto de forma “autoritária), sentindo-se na posição de estar pondo em curso, num processo crescente, o avanço revolucionário rumo a futuros utópicos desenhados em seus imaginários.⁷⁴ Segundo Ridenti existiam afinidades entre todos os ideários (reformistas, revolucionários pacíficos ou adeptos da luta armada). Todos tinham em comum a atitude de “valorizar, cada um a seu modo”, as ideias de *nação* que devia ser defendida (expressa num forte sentimento de brasilidade), *de povo* (construído, mitificado) como elemento básico, portador da autenticidade e de valores que deveriam ser trabalhados para deflagrar a revolução (nacional-democrática ou violenta, visando a implantar o socialismo) e uma “afinidade eletiva” de autores engajados em ações voltadas para o campo, seduzidos pela agitação política social do momento -embora algumas obras se voltassem para a cidade e seus trabalhadores e marginais como objeto.

Não obstante, Ridenti faz uma advertência com relação à “estrutura de sentimento” e às ideologias correntes de esquerda no período (que tinham em comum versões da visão dualista da realidade econômico-social do país): “a estrutura de

⁷³ Nesse movimento tais grupos almejassem encontrar sua própria identidade. Nessa conjugação com o “povo”, elipsavam a sua condição de pequeno-burgueses, conforme Pécaut.

⁷⁴ Ridenti destaca que embora houvesse ideários políticos diferentes em voga, exibia-se também uma “hegemonia relativa da esquerda” e a existência de artistas totalmente alheios a essa “estrutura de sentir,” como alguns bossanovistas, cantores e compositores cosmopolitas do movimento da chamada Jovem Guarda, ou, como eram reconhecidos na época, do iê, iê, iê. No entanto, nem todos os elementos ligados à Bossa Nova mantinham-se distanciados do movimento artístico cultural engajado; ao contrário, muitos eram figuras destacadas, como Carlos Lyra (com suas trilhas para teatro e cinema, participante e chegando a compor o hino da UNE), assim como Sérgio Ricardo, ativo compositor participante de obras fundamentais do Cinema Novo, com sua música e voz enriquecendo filmes de Glauber Rocha. Mais tarde esse compositor transformou-se em um diretor de cinema engajado. Curiosamente, com o livro *Quem quebrou meu violão*, Sergio Ricardo revelou uma faceta surpreendente de uma das figuras máximas da Bossa Nova, João Gilberto, ao declarar que foi este último que lhe apresentou as ideias de Marx e do comunismo. (Ridenti, 2000, p. 37).

sentimento não se confunde com nenhuma ideologia propagada na época por instituições como ISEB, ou PCB, embora fosse influenciada por elas”. Traça a seguir uma caracterização geral dos componentes compartilhados nessa “estrutura do sentir” expressa nas obras do período. Ressalva que seria preciso “tomar cada autor, cada obra específica para verificar em cada caso como surge, de forma diferente, a presença do romantismo revolucionário”, mas adianta que ele surge às vezes como culto ao povo como entidade abstrata.

Contudo, destaca Ridenti que a característica básica marcante foi “sempre” manter a fidelidade ao povo, como guardião da comunidade e das atividades vitais do homem brasileiro. Uma perspectiva, portanto, organicamente formada pelo nacionalismo, sob forma de brasilidade revolucionária (Ridenti, 2000, p. 87).

As obras sob influência desse sentimento “revelam a emoção e a solidariedade dos autores com o sofrimento do próximo, e a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades, e, sobretudo, no campo”. Ridenti afirma ainda que “os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte que colaborasse com a desalienação das consciências”. Havia o componente forte de recusa da “ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo”. E alerta para um detalhe: a parte mais vinculada ao sentir: compartilhava-se “certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia, melancolia de uma comunidade mítica já não existente. Mas esse sentimento, não se dissociava da empolgação da busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a “empolgação com o novo”, com a possibilidade de construir naquele momento o “país do futuro”, mesmo remetendo a tradições do passado”. Ridenti chega a recordar proposições que visavam criar uma “civilização autenticamente brasileira” (Ridenti, 2010, p. 89-91).

É nessa estrutura de sentimento romântico de brasilidade revolucionária que explode o movimento que se denominou de Cinema Novo⁷⁵ que começa sua trajetória com um debate intenso com a “realidade” do subdesenvolvimento. Na verdade, esse debate já vinha sendo maturado dentro da moderna forma de fazer cinema (considerada por Ismail Xavier como proto-Cinema Novo, ou pré-Cinema Novo) exibido nas realizações sob influência (polêmica) do neorrealismo,⁷⁶ nas obras pioneiras e fundamentais de Nelson Pereira dos Santos *Rio 40 graus*, (1955) e *Rio Zona Norte*, 1957) e de Roberto Santos (*O grande momento*, de 1958). Todos eles filmes que têm em comum a dificuldade do homem simples na sua luta contra estruturas econômicas restritivas à sua vida.

Cinema Novo: origem múltipla e nebulosa

As narrativas que procuram dar conta dos inícios do Cinema Novo⁷⁷ indicam um começo nebuloso. Marcelo Ridenti já havia assinalado a importância dos Congressos dos anos 1950 nos quais destacou a influência do PCB na constituição desta nova fase da renovação cinematográfica.⁷⁸ Já Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza afirmam ter sido esse movimento a explosão de um processo que se esboçara nos anos 50 com a emergência do ciclo neorrealista, revelando “que o cinema efetivamente poderia servir como instrumento de expressão e de denúncia de nossas deformidades sociais”, o que “emocionou uma geração inteira, marcando as origens do que seria o Cinema Novo”. No entanto, indicam a existência de uma dificuldade para se estabelecer um ponto de origem claro desse mo-

⁷⁵ Antonio Moreno, em *Cinema brasileiro – história e relações com o Estado*, cita uma passagem de *Revolução do Cinema Novo* em que Glauber Rocha situa a “mitológica” criação do termo ‘Cinema Novo’: “Surge *Mulheres e milhões*. Ely Azeredo investe contra o filme de Jorge Ileli, e Paulo Saraceni, chegando da Europa, fala de Godard, Antonioni, Cassavetes, Rossellini, Ray, Pasolini, ataca a indústria e, no auge da discussão, Ely Azeredo pronuncia uma palavra mágica no Brasil, embora velha em outros lados do mundo: Cinema Novo. O nome pega e dá briga” (Rocha apud Moreno, 1994, p. 141).

⁷⁶ Nessa época, Nelson Pereira dos Santos tinha grandes expectativas que incentivaram futuramente concepções instrumentais da arte. Ele dizia: “o cinema parecia ser o melhor veículo para refletir sobre e intervir na realidade brasileira, sob inspiração do neorrealismo italiano – que fazia cinema de primeira qualidade, com poucos recursos financeiros, a demonstrar “que cinema emana da ruas, do próprio povo” (Ridenti, 2000, p. 93).

⁷⁷ Deve-se considerar, que esta foi a forma específica nacional de um movimento mais amplo de renovação cinematográfica que ocorria nesse tempo em diversos países e que recebeu a classificação de Cinemas novos (Henebelle, 1998, p. 130).

⁷⁸ De acordo com Ridenti, “o Cinema Novo não seria possível sem a história anterior de disputas no campo (cinematográfico), fomentada pelos cineastas comunistas. Ou seja, cineastas formados nos anos 1950 sob influência do PCB viriam a ganhar hegemonia no cinema brasileiro da década de 1960” (Ridenti, 2010, p. 72-73).

vimento, e apontam como fatores que influenciaram sua gestação a conjunção de trabalhos de críticos de cinema, empenhados em vários debates entre os anos 50 e 60, e a atividade de jovens interessados numa prática cinematográfica diferente daquela que predominava no país. Sobre a gênese do Cinema Novo, eles escrevem:

Composto notadamente por cariocas, porém com fronteiras mal definidas, o Cinema Novo *engloba de modo mais ou menos arbitrário tudo quanto se fez de estimulante em matéria de cinema em vários pontos do país*. A prática cinematográfica e/ou o processo crítico a ela ligado atingem vários estados.⁷⁹ (Galvão & Souza, 1977, p. 497, grifo nosso)

Por sua vez Maurice Capovilla, engajado nessa construção como crítico e cineasta, também vai nessa direção “genérica” de identificar essa origem dispersa, ao afirmar, num texto de 1962, publicado na *Revista Brasiliense*, que na verdade o termo ‘Cinema Novo’ funcionava mais como “um slogan para unificar num movimento comum, os *esforços isolados de renovação...*” (apud Ridenti, 2000, p. 85).

Nesses tempos iniciais, portanto, pelo que se percebe pelo relato dos autores citados, verificou-se uma intensa atividade em torno da questão cinematográfica: uma série de reuniões informais de cinéfilos e jovens cineastas amadores, grupos de estudo estimulados pela atividade cineclubista, projeções de filmes em cinematecas, acompanhadas de realização de debates, artigos publicados em jornais e revistas.

Todos afirmam a importância da emergência de uma prática cinematográfica que de fato impactou esse cenário cultural cheio de ideias: a realização de curtas-metragens independentes, em forma de documentários, ou ensaios assemelhados a semidocumentários que constituíram de fato o embrião de uma maneira filmar alternativa.

⁷⁹ Esses autores localizam um conjunto de elementos formadores dessa prática em São Paulo, com a atuação da Cinemateca Brasileira, que estimulava “o pensamento e a pesquisa sobre cinema” e promovia “a discussão de filmes, sobretudo dos que tinham como proposta básica a procura de caminhos para o cinema brasileiro”. Destacam também em Minas Gerais o trabalho de um grupo que estuda e publica textos sobre o novo cinema europeu na *Revista de Cinema*, “procurando refletir sobre a adequação das suas ideias à realidade nacional”. E informam que em vários estados “jovens isolados” partiram para uma prática cinematográfica fragmentária, mas contínua (Galvão & Souza, 1997, p. 497).

Tanto Capovilla como Galvão e Souza e Fernão Ramos são unânimes em identificar como precursores (na verdade deflagradores) do Cinema Novo curtas-metragens documentais, realizados nos anos 59/60 e entre os quais os mais significativos são *Arraial do Cabo* (1959), do carioca Paulo Cesar Saraceni, e *Aruanda* (1960), do paraibano Linduarte Noronha. O primeiro, apesar da pouca repercussão no seu lançamento nacional (sendo até vaiado em sua estreia), obteve reconhecimento na Europa, onde ganhou prêmios em festivais e constituiu o primeiro sucesso internacional do iniciante Cinema Novo, o que animou jovens cineastas que se lançavam. Já *Aruanda*, teve grande repercussão antes mesmo de seu lançamento, pois trazia “imagens cruas do Nordeste” que impactaram críticos e uma geração de jovens sedentos para ir de encontro à realidade brasileira. De acordo como Ramos:

a precariedade de meios aparece como uma de suas principais qualidades; realizado por mãos quase amadoras, revelava a imagem autêntica do Brasil – de um Brasil que vai ser especialmente caro à geração cinemanovista: o do sertão nordestino. (Ramos, 1990, p. 318-322)

Galvão e Souza enfatizam a força deflagradora de *Aruanda* que, apresentado “em sessões especiais no Rio de Janeiro e em São Paulo”, abriu “novas perspectivas para a reflexão e a prática cinematográfica” (Galvão & Souza, 1997, p. 497).⁸⁰

Já Capovilla elogiou *Aruanda* por sua “objetividade”, por ir “direto ao ponto, o homem, procurando marcar suas relações econômicas que o envolviam com uma precisão científica” (Capovilla, apud Ridenti, 2000, p. 85-87). Percebe-se nessa declaração a pretensão dos cineastas dessa época de trabalharem quase como cientistas sociais, filmando como se estivessem investigando a realidade.

Jean-Claude Bernardet, por seu turno mostra eventos que operaram nos bastidores e que levaram à surpreendente repercussão de *Aruanda*. O sucesso desse curta-metragem no círculo da crítica deveu-se, segundo ele, à atitude de Linduarte Noronha de ir ao Rio de Janeiro para mostrar seu filme a Glauber Rocha, “que

⁸⁰ O filme é narrado em *off*, com texto sociológico explanando as condições históricas, com ênfase em aspectos de denúncias fundamentadas em dados econômicos e sociais sobre o tema abordado (o filme conta a vida rural de uma comunidade de antigos negros escravos, isolada no interior da Paraíba) e tem uma parte inicial ficcional.

teve a reação que se sabe⁸¹; e depois viajar a São Paulo, onde exibiu seu trabalho para Paulo Emilio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira. Destaca também como elemento de divulgação desse filme um artigo produzido por ele, Bernardet, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 18/08/1961, no qual fala do filme de Noronha e também de *Arraial do Cabo* de Saraceni, e o fato de tanto ele quanto Rudá de Andrade e Maurice Capovilla programarem a projeção de *Aruanda* na Bienal de São Paulo de 1961 (Bernardet, em texto publicado por ocasião da morte de Linduarte Noronha).⁸²

Donde se conclui que as comunicações entre as regiões produtoras e os núcleos difusores eram precárias, situação na qual o destino de um filme fora do eixo Rio/São Paulo, naquele momento, definia-se pelo deslocamento da montanha até Maomé (ou sua Meca). É importante salientar que *Aruanda* também teve uma acolhida calorosíssima no Rio, com a publicação, em 6 de agosto de 1960, num veículo admirado por sua modernidade – o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* – de um artigo ocupando página inteira intitulado “Documentários: *Arraial do Cabo* e *Aruanda*”⁸³ (Ramos, 2008, p. 324).

⁸¹ A tal reação de Glauber Rocha ao ter contato com *Aruanda* foi de forma histriônica lamentar, repetindo:

“Como eu fui burro! Como eu fui burro!” Quem relatou este episódio, foi o diretor do curta-metragem que impressionou Glauber, Linduarte Noronha. Luiz Zanin explica essa “epifania glau-beriana”: “A ‘burrice’ a que aludia Glauber Rocha se refere ao seu começo de carreira, em particular ao belo e estetizante curta-metragem *O pátio* (1959), que pouca coisa teria a ver com os caminhos em seguida trilhados pelo cineasta baiano após sua estreia em longa-metragem com *Barra-vento*, em 1962. Ao assistir *Aruanda*, Glauber teria pressentido que o mapa da mina passava por aí. Numa imersão bruta na realidade brasileira, não em seu pitoresco, mas no registro mais verdadeiro e realista, que não excluía um olhar poético sobre a condição fragmentada do país.”

E acrescenta algo que as várias narrativas das origens concordam: “Ao lado de *Aruanda*, outro curta-metragem exerceu esse papel de farol para os jovens diretores do Cinema Novo: *Arraial do Cabo*, da dupla Paulo Cezar Saraceni e Mário Carneiro” (Blog de Luiz Zanin – *Cinema, Cultura & Afins*, postagem de 21/01/2013, no site do jornal *O Estado de S. Paulo*, disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/tag/glauber-rocha/>). Há no entanto uma discrepância de lugar, pois Linduarte afirmou em uma entrevista que Glauber teve contato com *Aruanda* em Salvador, ao passo, como foi dito acima por Bernardet, foi preciso que o realizador de *Aruanda* viajasse para o Rio de Janeiro, quando encontrou o cineasta baiano. (De qualquer modo, apesar dessa contradição de memórias, Linduarte teve que viajar, só que da Paraíba para a Bahia e não para o Rio, inicialmente, o que ocorreu, ao que parece, depois, onde seu filme foi apresentado a um público maior).

⁸² Disponível em: http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2012-02-05_2012-02-11.html. Acesso em 06/02/2012.

⁸³ Ramos, adiciona a informação de que, antes da VI Bienal de 1961 (citada por Bernardet), já tinha sido realizada em 1960, a Iª Convenção da Crítica (promovida pela Cinemateca Brasileira (procurando reeditar o clima dos primeiros Congressos apontados acima), quando *Aruanda*, teve sua “estreia nacional” e obteve reconhecimento “em círculos mais amplos”, sendo bem acolhida pela pequena assistência presente”. Destaca que a “efervescência da Convenção” continuou na VI

Os historiadores do período apontam a importância dessa produção rudimentar, que alimentou uma onda “teórica e prática” a qual acabou confluindo para a formação de uma “comunidade imaginada” de um grupo que ousadamente sentia-se formulando uma renovação radical do cinema brasileiro.

Porém alertam que para se chegar a esse grupo relativamente estável existiu todo um momento preparatório, no qual a publicação de textos nos jornais e revistas teve papel fundamental. Para confirmar a relevância do papel da imprensa na história da gênese do Cinema Novo, Capovilla afirma que “foi graças aos artigos de Glauber Rocha nos jornais da Bahia e no *Jornal do Brasil*” e os textos “de Gustavo Dahal e Jean-Claude Bernardet publicados no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo*, que o movimento (do Cinema Novo) estourou, de forma superficial, mas ganhou repercussão)” (Capovilla apud Ridenti, 2000 p. 90).

Como se pode perceber, houve nesses inícios do projeto cinemanovista uma convergência da produção escrita de intelectuais e jovens cineastas, que publicavam artigos e resenhas nos jornais prestigiados culturalmente na época, com as atividades de instituições culturais como a Cinemateca Brasileira, que realiza convenções e a organiza uma sala especial para o cinema na Bienal paulista, além da fundamental contribuição da atividade dos cineclubes espalhados pelo país, coisa que, segundo Ridenti, teve importante influência do PCB.⁸⁴ Todo um conjunto de fatores contribuíram para a deflagração de um intenso processo criativo, registrado por Galvão e Souza. Eles assinalam a ocorrência de uma efervescente prática cinematográfica documental, na passagem da década, em seguimento à boa recep-

Bienal de São Paulo, ocasião em que houve uma semana de Homenagem ao Cinema Brasileiro (promovida pela Cinemateca Brasileira) – onde “estouraram para o público-crítica”, segundo Glauber Rocha (citado pelo autor) além dos já citados *Aruanda*, e *Arraial do Cabo*, também o curta *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade. Para destacar a extrema importância desse evento, esse autor rememora também um entusiasmado artigo, em que Bernardet, considerava que essa “Homenagem” teve para o novo cinema brasileiro a importância da Semana de Arte Moderna de 1922” RAMOS, F, 1990 p. -323- (onde é citado o artigo de Bernardet “*Dois documentários*” no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo) Aqui há uma discrepância de datas, enquanto Bernardet afirma ter publicado esse artigo no dia 18 de agosto, Ramos cita em dois livros (*História do Cinema Brasileiro* e *Mas Afinal...o Que é Mesmo Documentario?*- aqui citados) que tal texto foi impresso em 12 de agosto.

⁸⁴ Informa Ridenti que “no campo do cinema, nos anos 1950, os comunistas realizaram importante trabalho de base em cineclubes que difundiam filmes clássicos e outros que não chegavam ao circuito comercial, incluindo os originários de países socialistas. Essa atividade contribuiria para formar cineastas e outros artistas e intelectuais em todas as regiões do país. Por exemplo, a cultura fílmica de Glauber Rocha, Geraldo Sarno, Orlando Senna, Paulo Gil Soares e outros na Bahia, em boa medida é tributária da atividade cineclubista do comunista Walter da Silveira, em Salvador” (Ridenti, 2010, p. 72).

tividade dos dois citados curtas deflagradores:

...sobretudo no Rio, mas também em São Paulo e na Bahia. Grupos de jovens sobem os morros cariocas, descobrem a miséria das favelas paulistas nas margens do Tietê, dos alagadiços nordestinos, da meninada solta pelas ruas dos centros urbanos; filmam as fábricas, as comunidades rurais e litorâneas, as estações de subúrbio; documentam a imigração do Nordeste para o Sul, os terreiros de macumba e candomblé, gafieiras, cortiços e estádios de futebol. Vinculados ou não uns aos outros, acabam compondo um movimento orgânico e coeso de dissecação da realidade brasileira, que se propaga pelos anos 60 a dentro em filmes mais variados...⁸⁵ (Galvão & Souza, 1997, p. 497-498)

Paralelamente, salientam, emerge também uma produção significativa de longas-metragens de ficção, que vai, a partir daí, dominar a cena cultural e ser considerada como a principal expressão do Cinema Novo.

Capovilla aponta que tendo como princípio a “produção independente de baixo custo” e como temática os problemas do homem simples do povo brasileiro, o Cinema Novo deslanchou em longas-metragens na Bahia⁸⁶ e no Rio de Janeiro.

Galvão e Ramos situam essas obras do ciclo baiano como um “vigoroso surto de cinema” (entre 1958 e 1964) que nasce “da atividade cineclubista” e de um “processo de reflexão em torno do cinema e da cultura no Brasil”. Afirmam que além dos jovens cineastas baianos, outros realizadores, estes paulistas e cariocas “descobrem na Bahia um fecundo manancial de temas e problemas” que sugerem “um quadro descritivo, analítico e interpretativo de enorme amplitude, sobre a situação do Nordeste, enfocando a marginalidade urbana, as aldeias de pescad-

⁸⁵ Segue a lista de filmes citados: *Rampa* (ou *Um dia na rampa*) (Bahia, 1958), de Luis Paulino dos Santos; o já citado *Arraial do Cabo* (Rio de Janeiro, 1959), de Paulo Cesar Saraceni; *Moleques de rua* (Bahia, 1960), de Álvaro Guimarães; *Apelo* (Bahia, 1961), de Trigueirinho Neto; *Garrincha*, *Alegria do Povo* (Rio de Janeiro, 1962), de Joaquim Pedro de Andrade; *Marimbás* (Rio de Janeiro, 1963), de Vladimir Herzog; *Meninos do Tietê* (São Paulo, 1963), de Maurice Capovilla; *Integração racial* (Rio de Janeiro, 1964), de Paulo Cesar Saraceni; *Maioria absoluta* (Nordeste e Brasília, 1964) de Leon Hirszman, e tantos outros (Galvão & Souza, 1997, p. 497-498). Capovilla acrescenta a esta lista o filme *O maquinista* (Rio de Janeiro, 1958), de Marcos de Farias.

⁸⁶ Capovilla fala da produção baiana dessa época escrevendo sobre esses filmes e, de acordo com Ridenti, ele produz um “comentário que serviria para caracterizar os filmes cariocas do Cinema Novo” do momento: “São feitos para atuar de imediato, predispondo tomadas de consciência pelo povo dos problemas mais agudos do momento. São filmes que, certamente não entrarão na história do cinema por seu ‘valor artístico’, pois são obras condenadas a servir ao momento histórico, são armas, utensílios, formas temporâneas (sic) da difusão de uma cultura pragmática, interessada sobretudo na resolução dos problemas sociais do homem” (Capovilla, apud Ridenti, 2000, p. 90). Acredita-se que evidentemente não incluiu nesse comentário desqualificador e genérico a produção dos filmes *Deus e o diabo*, *Vidas secas* e *Os fuzis*.

res, a aridez do sertão”⁸⁷ (Galvão & Souza, 1997, p. 497-498).

Nasceu assim, na prática, o movimento que se legitimou e recebeu a chance-la de Cinema Novo. Ridenti, no entanto, faz questão de ressaltar que um marco importante para a constituição do cinemanovismo foi a presença de um de seus maiores líderes no Rio de Janeiro em 1962 (fato com o qual concordam Ramos e Capovilla). Diz esse autor que “Glauber Rocha já estava no Rio, constituindo o grupo que ficaria conhecido como Cinema Novo, de que faziam parte também cineastas que continuaram ligados ao CPC” (Ridenti, 2000, p. 90-91).

De acordo com Ramos, Glauber já circulava pelo Rio, onde em 1959 montou seu primeiro longa-metragem, *O pátio*. Evidentemente nessas suas idas e vindas entre Rio e Salvador, articulou-se a outros jovens cineastas que tinham o mesmo propósito de renovar o fazer cinematográfico, e vinham realizando ensaios nesse sentido.⁸⁸ Esse autor informa que nos bastidores “as más línguas na época diziam que o Cinema Novo era Glauber Rocha no Rio de Janeiro”, cidade-polo, na qual atuava o grupo que efetivamente comporia o movimento cinemanovista (Ramos, 1990, p. 309).

⁸⁷ Entre os filmes citados estão: *Redenção* (1959) de Roberto Pires; *Bahia de Todos os Santos* (1960), de Trigueirinho Neto; *Barravento* (1961), de Glauber Rocha; *A grande feira* (1961), de Roberto Pires; *Sol sobre a lama* (1961), de Alex Viany; *Tocaia no asfalto* (1962), de Roberto Pires; e finalmente *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha. Sendo que *Barravento* (1961), filmando antes de *Deus e o diabo na terra do sol* (1963/64), por uma questão de estratégia foi lançado no mercado exibidor depois deste último, que estreou em 1964. Talvez porque Glauber o considerasse, como ele mesmo disse, “um ensaio cinematográfico, uma experiência de iniciante” que poderia comprometer seus projetos. Galvão e Souza também citam *Cinco vezes favela* como “um filme desequilibrado mas estimulante” ao que se segue uma série de outros filmes que

“alcançam enorme repercussão nos meios intelectuais: *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, *Porto das Caixas* (1963), de Saraceni, *Ganga Zumba* (1963) de Cacá Diegues, *Canalha em crise* (1963) de Miguel Borges, *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra – e uma série de outros...” (Galvão & Souza, 1977, p. 499).

⁸⁸ O próprio Glauber relata em *Revolução do Cinema Novo* os encontros em bares de Copacabana e Catete para discutir problemas do cinema brasileiro. Cita os nomes de Miguel Borges, Cacá Diegues, David Naves, Mario Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro... “todos mal saídos da casa dos vinte anos”. E dá uma ideia do tipo de discussão que ocorria: “eu era eisenteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini, Rosellini e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas. Detestávamos Rubem Biáfora (cineasta e crítico), achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Salles Gomes alienado. Xingávamos Jean-Claude Bernardet e a crítica mineira era colocada na categoria dos reacionários e traidores” (Rocha, 1981, p. 11).

Exclusões

Deve-se registrar, sem querer levantar polêmica,⁸⁹ que com o exercício da hegemonia desse grupo no movimento cinemanovista foram desprezadas importantes contribuições de realizadores que não se deslocaram de seus lugares de origem, mas produziram obras significativas dentro da mesma estrutura de sentimento que animou o Cinema Novo.⁹⁰

⁸⁹ Esse assunto somente está registrado aqui como sugestão para uma reflexão mais aprofundada, a ser realizada em estudos futuros.

⁹⁰ Jean-Claude Bernardet, em relação a esse aspecto, apontou para a estrutura econômico-cultural do país, que devido à sua centralização excessiva e concentração de recursos no Sul/Sudoeste, fez com que os “surtos regionais” não consolidassem “um processo de produção local”. Pela própria situação instável do fazer cinematográfico, o que se verificou, segundo esse autor, foi a mudança de profissão de alguns cineastas, ou “a diáspora em direção ao centro”. Cita os casos de Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos e Roberto Pires, que tiveram que deixar a Bahia, ou Vladimir Carvalho, Ipojuca Pontes, que deixaram a Paraíba, assim como Neville d’Almeida e Carlos Prates, que abandonaram Minas, “e tantos outros, para se fixar em São Paulo ou no Rio. Mesmo quando esses cineastas estão emocionalmente ligados a seus estados de origem e lá voltam para filmar assegurando certa continuidade temática, suas produções, técnica e financeiramente, provêm do centro”. E concluiu de forma dramática: “A extinção de movimentos como o baiano, o paraibano e o mineiro são autênticos massacres culturais” (Bernardet, 2009, p. 123). Marcelo Ridenti, por sua vez, informa, sobre esse problema de exclusão, que em São Paulo praticava-se um cinema de renovação sem a chancela do grupo hegemônico: era a produção do grupo Kuatro, composto por cineastas autônomos ligados ao nacional-popular que seguia tendências do Cinema Novo, *Nouvelle Vague* e Cinema Verdade. RIDENTI, 2000- p. 100). Na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda informam que desse grupo (Kuatro), vinculado à Escola Politécnica, entre 1962 e 1963, faziam parte João Batista de Andrade (então estudante de Engenharia), Clóvis Bueno, José Americo Viana e Francisco Ramalho, mais tarde junta-se a esse grupo Renato Tapajós. Esses autores informam que o *Grupo Kuatro* de Cinema iniciou suas atividades com a filmagem de documentários e desenvolvendo “intensa atividade cineclubista”. Informa que contribuíram com o filme *Brasil Verdade*, (longa-metragem composto por quatro curtas de diretores diferentes, produzidos por Thomas Farkas: *Viramundo* (Geraldo Sarno), *Memórias do Cangaço* (Paulo Gil Soares), *Nossa Escola de Samba* (Manoel Horacio Gimenez) *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla)) mas também que “nenhum dos filmes feitos por este grupo “com a produção articulada por Assunção Hernandez e colaboração direta da União Estadual dos Estudantes (UEE) e do Grêmio da Poli – foi terminado.”(RAMOS; MIRANDA – *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* – Editora Senac São Paulo -1997- p. 188) Ridenti também identifica um grupo que se reuniu a Thomas Farkas e se envolveu na produção de documentários, como os citados acima que compuseram o “longa” *Brasil Verdade*, na qual a tônica era a busca das raízes populares do homem brasileiro. Destaca a aproximação do cinema com a sociologia especialmente em *Viramundo*, que era baseado em trabalhos de Octavio Ianni e Juarez Brandão Lopes. Anota que Farkas depois de 64 partiu para registrar em documentários o Brasil que estava em processo de mudança e formas culturais que estavam desaparecendo. Segundo citação de Sergio Muniz, feita por Ridenti: “deu enfim voz ao povo “, pois dispunha de aparelhagem técnica para gravar chamado “som direto”- e registrar os depoimentos que antes não podiam ser gravados. Não vai-se aqui também destacar a polêmica que envolveu Bernardet e Geraldo Sarno que foi acusado pelo crítico (no livro *Imagens do Povo brasileiro*) de exercer uma voz sociológica sobre o povo e não dar voz a ele, como opção ideológica. Apesar dessa crítica ser extensiva a toda a produção do Cinema Novo, ela foge aos objetivos da pesquisa. (RIDENTI, 2000, p. 101) De qualquer forma, como pode-se observar, mesmo fora do ambiente “legitimado” do Cinema Novo havia uma conexão entre os cineastas,. O exemplo pode ser encontrado no convite que o grupo de Farkas fez a Paulo Gil Soares, um homem ligado diretamente a Glauber para dirigir um dos documentários de *Brasil Verdade*, e

Quer-se neste ponto afirmar que esta pesquisa admite estas obras excluídas como objeto legítimo para investigação e, inclusive, selecionou uma delas, de enorme importância para análise que se procurou fazer, a qual poderá ser observada mais adiante.

Ridenti, a respeito dessas exclusões, aponta como causa a existência de uma disputa no interior do campo cinematográfico, afirmando especificamente a origem de seus componentes, ao dizer (em concordância com Galvão e Souza), que o Cinema Novo foi “um movimento centrado no Rio de Janeiro, composto basicamente por cariocas, baianos e cineastas de outros estados radicados no Rio, cuja influência espalhou-se Brasil afora” (Ridenti, 2000, p. 100).

Esse autor observa, como exemplo, que apesar do Cinema Novo ser considerado, em São Paulo, como uma espécie de “redenção do cinema brasileiro”, passou a existir um ressentimento profundo nos círculos de cineastas paulistas em relação a essa atitude “sectária”, manifestada pelos cinemanovistas. Cita nesse sentido a crítica feita por Renato Tapajós em que afirmou que o Cinema Novo era “composto por aqueles que Glauber achava que faziam parte dele”, e foi além: “E como ele nunca achou que os paulistas fizessem parte, a gente corria um pouco à margem, embora fizesse todas as discussões e tentasse acompanhar todas as propostas! (Tapajós em depoimento a Ridenti, 2000, p. 100).

Dessa forma, o grupo hegemônico comandado por Glauber deixou de fora, com critérios não muito bem definidos, autores da importância do próprio Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Francisco Ramalho, Maurice Capovilla e Luis Sergio Person, “plenamente identificados” com as propostas do Cinema Novo (Ridenti, 2010, p. 99-100, citando em parte Bernardet & Galvão, 1983, p. 156).

Na verdade, Ridenti informa que essa exclusão era mais ampla, atingia também outras produções, estas rejeitadas por questões estéticas, embora todas essas obras compartilhassem a mesma estrutura de sentimento romântico-revolucionária que animava os cinemanovistas. Nesse caso, tais filmes rejeitados eram acusados “de seguir a estética hollywoodiana, de serem herdeiros da Vera Cruz, de apego à

também deixar registrado que mesmo nessa parte do campo, não admitida como Cinema Novo a crítica e o debate ideológico era acirrado.

narrativa clássica, enfim de serem representantes do velho cinema que se queria combater.”⁹¹

Galvão e Souza identificam como fora das fronteiras do Cinema Novo também a obra moderna, intimista, cosmopolita, de influência europeia de Walter Hugo Kauhry, que seduzia o público culto dessa época, especialmente com *Noite vazia*, que Bernardet define como expressão da “angústia urbana” (Bernardet, 2009, p. 106). De resto, os cinemanovistas passaram ao largo de toda a produção comercial da época⁹² (Galvão & Souza, 1997, p. 499).

Uma teoria para o Cinema Novo

Boa parte da sistematização das propostas renovadoras que surgiram nessa agitada época e toda a reflexão sobre as “obras inaugurais” do Cinema Novo foram realizadas e veiculadas no “calor da hora”, em especial na forma de artigos e ensaios publicados na imprensa, como já mencionado, sobretudo na revista *Brasileiro*, até 1964 e mais tarde na *Revista Civilização Brasileira* a partir de 1965, nos Suplementos Literários dos jornais *O Estado de S. Paulo* e no *Jornal do Brasil*.

Entre os principais incentivadores, formuladores, críticos e divulgadores desta proposta renovadora encontraram-se intelectuais do porte de Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude-Bernardet, Octávio Ianni, Roberto Schwarz e cineastas como Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Maurice Capovilla, Gustavo Dahl, Cacá Diegues, Leon Hirszman e Glauber Rocha. Este último, o incontestado líder do movimento cinemanovista (Xavier, 2001, p. 9-10).

Parte substancial dessa sistematização das ideias e procedimentos do movimento do Cinema Novo surgiu ou no processo de sua experimentação, ou já quando ele tinha sido deflagrado, e constituído um *corpus* significativo de obras.

⁹¹ Entre as obras desqualificadas pelos cinemanovistas encontram-se: Roberto Faria, com *O assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Faria, *O pagador de promessas* (1963) – premiado com a palma de Ouro em Cannes – de Anselmo Duarte, *A hora e a vez de Augusto Matraga*, (1965), de Roberto Santos.

⁹² Desde o ciclo de filmes de cangaço, aberto pelo sucesso de *O cangaceiro*, e o surto de filmes policiais, que se aproveitaram “de episódios criminais que marcaram essa época no Brasil”. Afastaram-se também de “filmes sobre a tragédia urbana”, baseados na obra teatral de Nelson Rodrigues, e imagina-se que nem registraram a existência de um incômodo sucesso de comédias de Maziaropi, que faziam grandes plateias gargalharem mais para o final da década de 1960. Mas, aquele, definitivamente, não era um tempo para se rir.

É o caso do livro de Glauber Rocha *Revisão crítica do cinema brasileiro*, espécie de bíblia do movimento (no sentido de livro fundador), publicado em 1963 (um pouco antes da realização do hoje clássico *Deus e o diabo na terra do sol* e posterior a *O pátio e Barravento*), escrito para, segundo Ismail Xavier, legitimar o movimento, naquele presente e “esclarecer os seus princípios” (Xavier, 2001, p. 9). É Xavier quem nos diz que o cineasta baiano, como líder de rupturas, na sua escrita inventou uma tradição, buscou uma inserção cultural na história do cinema brasileiro. Informa também que havia para ele uma grande tarefa: mitos a destronar, batalhas a travar em defesa do ‘cinema de autor’, que Glauber qualifica de revolucionários, contra o dos ‘artesãos’, funcionários do comércio. E devido a essa necessidade de legitimar o movimento renovador, Ismail classifica esse texto como de combate, que por consequência teve que “abrir caminho entre os contemporâneos a machadadas”, e devido a essa condição inovadora: “discriminar” (Idem, p. 10).

Sob a ótica crítica de Jean-Claude Bernardet, com esse livro Glauber procurou “superar” a ausência (carência) de “raízes cinematográficas brasileiras” do Cinema Novo, que, segundo ele, apesar de ter alguma base “na produção e teorização dos anos 1950” no neorrealismo de *Rio 40 graus*, e nos congressos (de cinema, já referidos) “precisava de raízes mais fundas, não tão imediatas”, que o cineasta, na função de teórico-fundador, foi buscar em Humberto Mauro, para dar ao Cinema Novo “alicerces, antecedentes enfim, uma tradição”. Afirma que Glauber alcançou essa inserção simbólica do Cinema Novo na cultura cinematográfica do Brasil por meio desse livro, que na sua visão: “remodelava toda a história do cinema brasileiro em função da problemática que se colocava ao Cinema Novo” (Bernardet, 2009, p. 99).

Fernão Ramos afirma que o livro tem o estatuto de uma “visão pessoal” de Glauber e sua geração, em síntese, o caráter de constituir uma narrativa sobre a evolução histórica do cinema brasileiro. Ramos faz questão de ressaltar a importância da defesa afirmação de um cinema de autor nesse texto: afirma que o livro de Glauber “articula-se em torno da noção de ‘autor’ como baluarte do novo cinema, em oposição à opção industrial”. Explicita que o termo “autor” designaria “as condições necessárias de produção para que o cinema seja expressão da ‘ver-

dade””. E a seguir cita o cineasta, quando afirma enfaticamente: “o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, *sua mis-en-scène* é uma política” (Ramos, 1990). Nesse sentido, Glauber afirma sua tese da função revolucionária do cinema de autor (já citada por Xavier), contra a produção serializada e pasteurizada do cinema industrial, cujo modelo era o hollywoodiano, corrente na praça.

Os adversários

Para maior aproximação desse gesto cinemanovista, crê-se que se torna necessário detalhar resumidamente as tendências estéticas que esses cineastas combateram, para que o panorama que se vem desenhando torne-se minimamente compreensível.

Pode-se dizer que, de imediato, todos se opuseram ao procedimento paródico exibido nas comédias musicais brasileiras denominadas “chanchadas” que tinham grande audiência pois traziam para a cena práticas consolidadas do teatro de revista, mescladas a esquetes típicos de programas humorísticos de rádio que desde os anos 1940 lotavam os cinemas, com um público que se comprazia em rir de suas próprias mazelas – leia-se de seu próprio cruel subdesenvolvimento (Gomes, 1996, p. 95-96).

Por outro lado, os cinemanovistas desprezavam sobretudo as adaptações miméticas “sérias”, e mais ainda as tecnicamente bem realizadas, que exibiam um tipo de narrativa centrada no melodrama, influenciadas pelo padrão dominante “clássico” norte-americano (hollywoodiano), no qual vigoravam as convenções e os artifícios do aparato industrial que sustentava o naturalismo. Tais produções, em especial as da Companhia Vera Cruz, eram acusadas de promover de forma nociva o ilusionismo, o envolvimento emocional, de falsear a realidade e impor uma atuação empostada por parte dos atores; eram obras que soavam “estrangeiras” mesmo tendo por fundo paisagens típicas simulando brasilidade.

O que pretendia o Cinema Novo

Em linhas gerais, pode-se dizer que o Cinema Novo contrapunha-se a esse modelo predominante na, em geral, precária/pobre cultura cinematográfica brasileira, apresentando algumas características peculiares, que seria interessante recordar. De início, deve-se esclarecer que esse movimento não foi monolítico, trouxe em seu corpo uma pluralidade de estilos, mas manteve como dominante a tendência nacionalista e foi ao encontro da problemática “realidade brasileira” e de seu “povo”, de forma autêntica.

Por outro lado, tomando-se o ponto de vista estético, carece acrescentar que os cineastas empenhados em renovar a forma de fazer cinema no Brasil de então, de certa forma, deram seguimento, como afirmou Xavier, a um projeto esboçado na tradição do modernismo, de atualizar a cultura do país face às invenções das vanguardas artísticas europeias e os avanços da técnica exibidos em obras de realizadores estrangeiros.

É possível afirmar, pois, que esses cineastas como herdeiros tardios da atitude antropofágica do movimento de 1922, armados pela fé nacionalista, partiram para o “saque”, ou, em outras palavras, para a ‘apropriação’ (seria melhor falar ‘deglutição’) de procedimentos estéticos estrangeiros, viessem de onde viessem. Sem constrangimentos, então, seguindo as lições do neorrealismo que já havia adaptado a formulação italiana ao solo brasileiro, se assenhoraram das descobertas dramáticas de Brecht,⁹³ do tipo de montagem desenvolvido na obra de Eisenstein, devoraram as práticas cinematográficas da *nouvelle-vague* e abocanharam

⁹³ Othon Bastos confessa (nos extras do DVD de *Deus e o diabo na terra do sol*) que estava encenando Brecht no teatro, na época em que foi chamado para trabalhar no filme e que sugeriu a Glauber utilizar alguns recursos de distanciamento experimentados no palco – transportando Brecht para a caatinga, o que o diretor aceitou de imediato, incluindo esse *set* em sua produção, que contava com a improvisação e a adaptação às condições de filmagem, como elemento criativo, o que incluía acatar sugestões de atores e mesmo “cacos” dentro da narrativa com mínima estrutura de roteiro. Quanto aos procedimentos estéticos, José Carlos Avelar, em depoimento nos extras do DVD de *Deus e o diabo*, afirma que Glauber conseguiu fazer uma síntese “impossível” entre o neorrealismo e a técnica de montagem de Eisenstein, e isso foi um grande desafio para a crítica. Essa influência estética também foi apontada por Ismail Xavier em *Sertão mar*. Xavier ressalta a presença de elementos da dramaturgia teatral brechtiana, sobretudo quando entra em cena a figura de Corisco. Daí que se diga que Glauber adotou uma perspectiva antropofágica, assimilando, por um lado, obras da literatura moderna brasileira, regional e popular (como se pode constatar no uso da narração feita à maneira da tradição do cordel), e da música de Villa Lobos (que tem um papel importantíssimo no enredo, acredita-se definindo um *telos* e, por outro, procedimentos estéticos de outras culturas, como o cinema russo e o teatro dialético alemão e influência do teatro japonês.

um bom bocado dos achados do experimentalismo de Orson Welles.

Em termos de conteúdo, em vários momentos de sua trajetória, principalmente em seus inícios, apoiaram-se nas conquistas da literatura brasileira, em especial no romance social dos anos 30.⁹⁴ Mais à frente, dialogariam com obras do modernismo de forma despudorada, questionando a renitente obsessão da procura da identidade nacional que caracterizou a cultura brasileira desde os modernos da Semana e contaminou o Cinema Novo em sua primeira fase, dos tempos do governo Goulart⁹⁵ (Xavier, 2001, p. 18-24).

Pode-se afirmar que se observou por meio da análise das obras cinemanovistas uma tendência comum para o uso de procedimentos estéticos que visaram “desdramatizar” a narrativa, retirando do fazer cinematográfico qualquer elemento melodramático, com o intuito claro de desafiar o público. Afastavam-se também “de qualquer romantização ou estilização folclorizada, chaves de leitura consagradas pelo grande público na filmografia anterior ao Cinema Novo. (Napolitano, 2001)

Como salientou Bernardet, existiu no Cinema Novo, como característica fundamental e da qual ele não poderia abrir mão, o fato de suas obras irem contra o espectador, provocá-lo – de certa forma, incomodá-lo (Bernardet, 2009, p. 223-224).

⁹⁴ Basta observar as três primeiras produções “canônicas” do Cinema Novo:

1) *Vidas secas* (1963), por exemplo. Sobre esta produção, José Carlos Avellar revela e demonstra em seu instigante livro *O chão da palavra* (um conjunto de ensaios sobre a sutil relação entre a escrita literária e a escrita cinematográfica) que Nelson Pereira utilizou o livro *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos praticamente como roteiro de seu filme em 1963 – não se tratava de adaptar um livro, pois o mesmo já roteirizava o filme (Avellar, 2007, p. 45-47);

2) Em *Os fuzis* (1963/64) há uma clara citação de *Os sertões* nos segmentos “documentais” nos quais os sertanejos relembram os tempos do Conselheiro;

3) No caso de *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), é interessante acompanhar o depoimento de Walter Lima Jr. que participou desse filme como assistente de direção. Ele afirma que apesar de parecer que o filme não era “roteirizado”, havia sim, um “roteiro”, com influências diretas marcantes na narrativa, de obras de José Lins do Rego, a saber, *Os cangaceiros* e *Pedra Bonita*. Seu depoimento é enfático: “O Glauber adorava Zé Lins. O Glauber tinha todos os livros do Zé Lins em casa... Adorava e claramente me disse que a primeira parte... Eu tinha lido praticamente toda a obra do Zé Lins do Rego... Eu conhecia bem, eu reconhecia *A mãe dos cangaceiros*, a primeira parte do livro *Os cangaceiros*, eu reconheci, na primeira parte de *Deus e o diabo*. Eu falei isso para o Glauber. Glauber disse é, é *Pedra Bonita* e a *Mãe dos cangaceiros* (dois livros de José Lins do Rego, fora do Ciclo do Açúcar). Então, a primeira parte... Não a segunda delirante de *Deus e o diabo* – *A mãe dos Cangaceiros* está presente e a primeira parte é *Pedra Bonita*... Não tem, pô, só falta ter o mesmo nome: Bento, em vez de ser Manoel – mas é a mesma coisa, a mesma situação. E a própria família do Zé Lins do Rego... Betina na ocasião em que o filme saiu, questionava isso, chegou a pensar em questionar isso, falar para ele, pedir alguma coisa: ‘Afinal está usando a obra do meu pai!’ Eu acho que ele (Glauber) tinha consciência disso sim” (depoimento de Walter Lima Jr no DVD de *Engenho de Zé Lins*, de Vladimir Carvalho, 2007, Versátil Home Vídeo e Riofilme.) Além disso, Glauber mesmo chegou a dizer que também teve em mente *Grande sertão – veredas*, quando filmou *Deus e o diabo na terra do sol*.

⁹⁵ Um dos exemplos é o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que faz a releitura da obra-prima de Mário de Andrade.

É interessante considerar que esse “fazer moderno” dos cineastas dos anos 50/60, conforme aponta Ismail Xavier, não era só uma proposta estética, mas algo mais: significava uma intervenção mesma na “realidade”, na esfera perceptocognitiva, ideológica, cultural, ou seja, interessava mudar a maneira de ver, a maneira de agir. Não visava apenas atingir os sentimentos, provocar emoção ou purificar através da catarse, mas produzir no espectador conhecimento, ir além, contribuindo para produzir “a consciência crítica diante da experiência contemporânea, “fazer pensar” (Xavier, 2003, p. 129-130).

3.1.

Trajatória do Cinema Novo: resumo suas fases principais até 1968

A trajetória do Cinema Novo foi considerada como descontínua numa espécie de serpentear, de uma busca de contornar ou encontrar soluções dos problemas que foram surgindo em virtude do processo político que transtornou o Brasil nessa época.

O movimento exibiu três fases distintas que acompanharam etapas da evolução política do país, antes do desaparecimento da estrutura de sentimento romântico-revolucionário que animou sua emergência e, por consequência, sua dispersão e diluição na instância dominadora do mercado. Estas três fases foram: 1) a de abertura entre 1960 e 1964; 2) o período do pós-golpe de 64; e 3) e o momento pós-AI-5, em 1968.

Fase de abertura entre 1960 e 1964

A sua fase inicial, quando os primeiros longas de ficção chegaram aos cinemas, foi, de acordo com vários autores (Xavier, Galvão e Souza, Fernão Ramos), o momento mais brilhante do movimento. Nesse período, como já foi salientado, num ambiente de ampla liberdade, favorecido pela atmosfera de conflito, mergulhado num cenário de lutas sociais intensas que funcionavam como uma espécie de alimento para a criação artística, foram realizadas três obras reconhecidas unanimemente pelos historiadores como pedras fundamentais do Cinema Novo: *Vidas secas* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Os fuzis* (1963/64).

De acordo com Xavier, os “diferentes estilos” dessas obras demonstram “a feliz solução encontrada pelo ‘cinema de autor’ para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade”. Ele menciona que nesse momento “heroico” das lutas dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, na peleja pelas reformas de base – contra os elementos conservadores da sociedade brasileira,⁹⁶ tendo como carro-chefe a reforma agrária – esse cinema, também não por acaso, nas obras-primas citadas acima, situaram o campo como o cenário do subdesenvolvimento, e tiveram a fome como tema central. O “Nordeste do polígono das secas” era o espaço simbólico que permitia “discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra” e a “revolução” (Xavier, 2004, p. 47).

Nesse momento histórico, o movimento do Cinema Novo, e mesmo toda a produção cultural do período, norteou-se “basicamente pelo pensamento de esquerda, no qual se enraizaram as propostas ideológicas da maior parte dos filmes feitos” (Galvão & Souza, 1997, p. 498).

Ridenti especifica essa relação com a “esquerda” ao afirmar que no interior do movimento houve a já referida hegemonia do PCB, embora os cinemanovistas, compostos por intelectuais comunistas e ex-militantes, em suas obras mantivessem uma grande autonomia, não se submetendo aos ditames pedagógicos exigidos pela linha do Partido e sem abdicar, no entanto, de realizar uma arte revolucionária (Ridenti, 2010, p. 72-73).

No entanto, essas produções, que tiveram receptividade entusiasmada por parte da crítica, não empolgou o grande público. Galvão e Souza destacam que nas suas origens o Cinema Novo teve “estreita ligação com o movimento estudantil dos primeiros anos 60” e que mesmo boa parte de seus quadros técnicos e a quase totalidade de seu público era constituída de jovens universitários e intelectuais (Galvão & Souza, p. 498). E apresentam como justificativa para a dificuldade de penetração junto às grandes plateias os seguintes fatores: a forma crua, e às vezes brutal, de apresentar a realidade brasileira que impactava o público de ma-

⁹⁶ Não por acaso encontrados no ambiente rural – pelo menos era o que a visão dualista do momento identificava como inimigos aliados do imperialismo, contra o projeto de um desenvolvimento autônomo para o país, como já foi dito neste trabalho.

neira negativa; o fato de criarem problemas na recepção, pois agrediam o “aparelho perceptivo” com “uma estética desagregadora, inquieta e agressiva, deixando o espectador perplexo e com tendências a se afastar dos filmes”; dificuldades de contato com o público devido a problemas do setor de exibição, não controlado pelos cinemanovistas. E concluem afirmando que:

Este vigoroso surto de cinema – que até hoje exerce influência no cine brasileiro, estimulando a renovada reflexão sobre os temas e questões que trabalha – só teria chance de atingir globalmente a sociedade brasileira, cumprindo a função conscientizadora a que se propôs, se fosse amparado por condições econômicas que possibilitassem a continuidade de produção, e ainda condições políticas que garantissem a liberdade de expressão. (Galvão & Souza, 1997, p. p. 498-499)

A compreensão das causas desse distanciamento do grande público pode ser também percebida no estudo de Napolitano sobre a recepção da arte engajada nesse período. Para esse autor, o Cinema Novo foi significativo para uma audiência restrita, capaz de decifrar seus códigos. Mas as e que plateias populares não sintonizavam com a linguagem desses filmes, que se diferenciaram inclusive das primeiras tentativas de realização de um cinema engajado na linha da experiência neorrealista, que “se colocava na tradição do cinema popular carioca, (como *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*), que trabalhavam com “uma linguagem fílmica basicamente realista e com narrativa facilmente assimilável pelo público mais amplo” (Napolitano, 2001).

O Cinema Novo não obteve expansão econômica de forma a se tornar autossustentável (com a conquista de ampla audiência), mas, por outro lado, marcou uma posição na “alta” cultura brasileira⁹⁷ e ao mesmo tempo projetou o combalido cinema brasileiro no cenário internacional, se equiparando às “mais valorizadas escolas de cinema, sobretudo europeias” (Idem).

Ismail Xavier, a esse respeito, acrescenta uma outra reflexão que dá uma nova dimensão à questão do distanciamento do elemento “popular”. Em sua visão,

⁹⁷ Ridenti também confirma essa inscrição na esfera “cultura”, letrada da sociedade nessa época e a procura de ligação com o Modernismo: “O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura da revolução. Nas palavras de Nelson Pereira dos Santos, ‘o Cinema Novo representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura. Por isso há influência da literatura nordestina, dos anos 30, de Jorge Amado, Graciliano. E não podemos esquecer os nossos paulistas, como Oswald e Mario de Andrade. A música [...], a pintura brasileira foi a vanguarda da descolonização que deu mais essa coisa de reconhecer a verdadeira face do povo brasileiro. Por exemplo Di, Pancetti [...] Portinari” (Ridenti, 2000 p. 90).

o cinema moderno brasileiro “acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo”. E nesse processo de atualização estética (produzido por “cinéfilos, jovens críticos e intelectuais), o Cinema Novo conseguiu alterar “substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo [...] com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento”. Situou assim o cineasta como ‘intelectual de intervenção’, que “no próprio impulso de sua militância política”, trouxe para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. E nessa trajetória em busca de uma distinção e legitimidade cultural, o Cinema Novo teria dialogado e se inscrito no território da cultura “cultura”, letrada, dialogando sobretudo com a tradição do Modernismo de 20. Distanciou-se do “gênero popular, ou mesmo o refutou, em alguns casos”. Ismail conclui que essa inserção na alta cultura e esse afastamento do grande público resultaram “*na realização de filmes sem dúvida complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica*” (Xavier, 2001, p. 18-24, grifo nosso).

Assim, admite-se que as obras do Cinema Novo desde sua fase inicial, de certa forma, fracassaram na sua proposta de ser uma arte participante no sentido revolucionário, de provocar a conscientização das grandes massas (onde se incluem as classes subalternas), pois só contou com um limitado “mercado” para produtos de esquerda. Porém, essa geração de ousados cineastas não teve tempo de corrigir o curso de sua prática de um processo de avanço da democracia, logo seria golpeado de forma brutal e encontraria um cenário adverso para a continuidade de seu movimento renovador.

Fase pós-golpe de 64

A segunda fase do Cinema Novo atravessou um evento político traumático: o golpe civil-militar de 1964 que atingiu o movimento cinemanovista logo no seu nascedouro. De acordo com a historiografia, o golpe foi desfechado como reação preventiva da burguesia nativa associada ao grande capital, visando remover os obstáculos à expansão do capital monopolista/multinacional. Leia-se: para impe-

dir a ascensão política das classes subalternas e das organizações de esquerda⁹⁸ e manter a dominação geopolítica dos Estados Unidos no continente sul-americano. Ao derrubar João Goulart – que não resistiu temendo que o recrudescimento das lutas de classes levasse a uma guerra civil no país –, liquidou-se com os projetos (tanto reformistas como revolucionários de esquerda) de desenvolvimento autônomo. Pode-se afirmar que, sem dúvida, toda uma cultura (sob a hegemonia da esquerda) foi abalada e dentro dela o movimento cinemanovista.

O Cinema Novo teve que enfrentar, a partir daí, um cenário adverso em vários aspectos.

1) O movimento articulado à esquerda, na esfera política e cultural, foi surpreendido, e mergulhou na perplexidade diante da derrota sem resistência, com o corte imposto pelo golpe no imaginário de uma geração que envolvida na construção de um país diferente daquele atravessado por contradições e mergulhado no subdesenvolvimento. A esse respeito, confirmando o choque que sofreu essa geração de criadores, Ridenti apresentou o depoimento de Chico Buarque, no qual este afirma que o golpe de 64 ocasionou o corte de “um projeto coletivo ainda que difuso de um Brasil possível”. Esse ideal era compartilhado por todos os artistas do período. A interrupção do processo de crescimento cultural desencadeou, segundo Chico Buarque um verdadeiro “emburrecimento do país”. Tal observação, reitera uma avaliação feita por Roberto Schwarz de que o Brasil, devido à exuberante atividade cultural exibida no período pré-64, estava “irreconhecivelmente inteligente” (Ridenti, 2010, 89, citando entrevista de Chico Buarque à *Folha de São Paulo* em 1999; Schwarz, 1978, p. 69).

A censura dificultou a produção cultural nesse período; porém uma das consequências mais danosas para o Cinema Novo foi ter perdido o contato com o elemento popular (as pontes com as massas, na visão de Schwarz) que era o cen-

⁹⁸ Ridenti destaca que houve a interrupção do processo de democratização, reformas e mobilização popular, tendo como resultado o fim de um tipo de sonho revolucionário que se formou no período de 1960-1964 (considerado pelo historiador comunista Jacob Gorender como o “ponto mais alto das lutas dos trabalhadores neste século, até agora” [1987], que alimentou boa parte da sociedade (lavradores, operários, estudantes, militares de baixa patente, artistas e intelectuais). Salienta que a partir do golpe, essa projeção de luta vai mudar, com propostas “de revolução política e também econômica, cultural, pessoal, enfim em todos os sentidos e com significados mais variados”. Informa que esse ambiente transtornado e suas formulações reativas “marcaram profundamente o debate político e estético, especialmente entre 1964 e 1968” (Ridenti, 2000, p. 37-38).

tro de seu projeto.⁹⁹ Como enfatiza Ridenti, o regime autoritário afastou a possibilidade de aproximação, que estava em processo, de artistas e intelectuais “com o homem simples, no campo e na cidade” (Ridenti, 2010, p. 143).

De certa forma esses cortes, interrupções e impedimentos desestabilizaram o Cinema Novo, pois de acordo com Galvão e Souza o movimento “teve pouco tempo para se expandir e solidificar-se”. Contudo, esse fazer cinematográfico “não morre imediatamente”, mas vai se modificar de modo mais profundo ao longo da década¹⁰⁰ (Galvão & Souza, p. 500).

2) Do ponto de vista econômico, o Cinema Novo, nessa transição, perdeu em parte sua sustentação financeira, pois havia se atenuado a contribuição do mecenato da mítica ‘burguesia nacional’ (capitais internos que haviam se recolhido diante do risco de um projeto tão inovador e de baixo retorno de capitais) e o apoio do Estado reformista-populista, que acabava de ser derrotado e que dava sustentáculo a um projeto de cinema independente e crítico. A despeito de contar com um nicho de mercado consumidor de produtos de contestação,¹⁰¹ este não era suficiente para com sua bilheteria aportar capital que permitisse a continuidade de suas produções. Por outro lado, e este é um fator muito importante, as obras do movimento, devido à sua complexa linguagem continuava a não ter penetração junto ao grande público.

⁹⁹ Ridenti cita o filme de Coutinho, *Cabra marcado para morrer*, documento vivo dos efeitos da ditadura sobre o contato entre os cineastas e o “povo”.

¹⁰⁰ Os autores afirmam ter ocorrido algo paradoxal nesse tempo, pois justamente no momento em que os filmes do movimento cinemanovista haviam adquirido reconhecimento internacional – com prêmios em festivais e repercussão nos meios cinematográficos e na imprensa estrangeira – “a proposta inicial” já não encontrava “eco na nova situação” política interna do país (Galvão & Souza, 1997, p. 500).

¹⁰¹ De acordo com Roberto Schwarz, a ditadura não atacou o setor cultural (onde a esquerda tinha uma relativa hegemonia) em seus inícios, como havia feito com as bases insurgentes em 64. Mas, de acordo com esse autor, os setores de oposição de base naquele momento não foram poupados da prisão e da tortura, principalmente os elementos “que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados”. A intelectualidade de esquerda não vinculada aos opositores subalternos foi poupada, mas as pontes “entre o movimento cultural e as massas foi cortado”. Esse autor informa também que havia se constituído um verdadeiro mercado de esquerda que produzia para consumo próprio, composto por “estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc.” (Schwarz, 1978). Ridenti constata, concordando com Schwarz, o surgimento de um nicho de mercado, para produtos de contestação à ditadura que consumia livros, canções, peças de teatro, revistas, jornais, filmes contrários ao regime. Afirma que deste modo a “brasilidade revolucionária, antimercantil e questionadora da reificação, encontrava contraditoriamente grande aceitação” (Ridenti, 2010, p. 98.).

Tal situação problemática levou seus cineastas a apelarem para o Estado como fonte de financiamento e leis protecionistas (que no passado existiam de forma tímida diante dos filmes estrangeiros). Ocorre que o Estado ainda era encarado por esses cineastas, ilusoriamente, como neutro, pois essa geração não conseguia entender o seu caráter de classe (o que necessitava um conhecimento do marxismo que, como já foi apontado, era mínimo), mesmo depois do golpe e apesar de estar vivendo sob um governo ditatorial. Não se imaginavam, pois, estar lidando com um Estado (que nessas condições, ou seja, sob direção dos vitoriosos elementos golpistas) que não tinha nenhum interesse em financiar um cinema independente, crítico e nacionalista, nos termos do passado que havia sido enterrado (Ramos, J, 1983, p. 58).

É preciso registrar que, ainda na fase de transição para uma etapa de maior fechamento da ditadura, foi possível a alguns cineastas obter recursos junto a particulares, e principalmente de entidades de fomento ligadas aos governos estaduais, devido a contatos pessoais, como é o caso de *O desafio* e de *Terra em transe*, que, paradoxalmente, conseguiram financiamento junto à Caic (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), do Estado da Guanabara, sob o governo de Carlos Lacerda, um dos líderes do movimento golpista que derrubou João Goulart.¹⁰² Nessa conjuntura, em que o Estado ainda não tinha entrado de vez na esfera da produção (com financiamentos), algumas formas alternativas foram mobilizadas pelos jovens cineastas. Os estudiosos desse período não examinaram estas formas alternativas, investigadas em parte na pesquisa de Julia Machado de Carvalho, que sobre a participação da Caic na produção do cinema crítico brasileiro.¹⁰³

3) Outro problema ocorreu na esfera da disputa no interior do campo cinematográfico, no qual se verificou um deslocamento do grupo cinemanovista. Isto se deu um pouco depois das revisões efetuadas pelos cinemanovistas. O tal Estado

¹⁰² Justamente um filme que de forma indireta faz uma interpretação do golpe de Estado de 64, utilizando-se da alegoria – ao representar o Brasil numa república latino-americana chamada *Eldorado*. Na verdade, é interessante que se registre que a Caic já vinha financiando obras do Cinema Novo, como *Vidas secas*, *Deus e Diabo na terra do sol*, *Os fuzis* e até *O desafio*, um filme crítico, direto, feito em cima da hora, que dava conta da perplexidade diante do golpe pela geração do próprio Cinema Novo. Sem dúvida um dos grandes paradoxos da cultura brasileira.

¹⁰³ Ver Julia Machado. *A presença do Estado no cinema: O caso da CAIC* / Depto. de Comunicação Social-PUC (disponível em: http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/relatorios/COM/com_julia_machado.pdf. Acesso em 23/06/13).

‘neutro’, mas sob comando autoritário, mostrou-se interessado em intervir na questão cultural ao criar uma autarquia para gerir os assuntos cinematográficos, o Instituto Nacional de Cinema (INC). A questão que afetou o Cinema Novo foi o fato de se ter colocado inicialmente em postos de direção dessa entidade um grupo “de críticos avessos às propostas” dos cinemanovistas.¹⁰⁴ Ou seja, aqueles que se contrapunham ao projeto ideológico de “desalienação” e de “libertação nacional” formulado pelo movimento, que apostava na independência econômica baseada em um “capitalismo e uma industrialização nacional”. Os cinemanovistas assim tiveram que encarar um órgão sob gestão de homens ligados a uma visão cosmopolita, acrítica, que defendia a associação ao capital multinacional em nome de um universalismo estético e centralizava a administração do desenvolvimento cinematográfico, com uma ‘política liberal’ para a importação de filmes. Essa plataforma se propunha como ‘neutra’ (nem de esquerda nem de direita), técnica e pragmática, mas ocultava uma ideologia próxima dos interesses disciplinadores do pós-64 (Ramos, J, 1983, p. 52-60).

Tendo à sua frente esse quadro problemático, o Cinema Novo tinha de fazer uma revisão urgente a partir das seguintes questões: 1) qual a linha a ser adotada diante da ditadura, dos obstáculos postos pela censura, apesar de que nesses inícios o aparelho censório era pouco ativo? 2) como penetrar nos grandes públicos e enfrentar as leis do mercado? 3) de que modo seria possível preservar os princípios ideológicos do cinemanovismo sem mudar sua linguagem, seus valorizados procedimentos estéticos que visavam despertar a consciência do espectador? Dever-se-ia oferecer ao público produtos mais palatáveis, próximos da linguagem naturalista, ou do cinema norte-americano?

Essa revisão foi efetuada parcialmente, segundo Ortiz Ramos, num festival realizado em Gênova, em janeiro de 1965, no qual os cinemanovistas realizam um balanço da situação crítica que viviam e procuraram “pensar novas saídas para o cinema brasileiro.” Na verdade, esse autor assinala que essas discussões agirão “como embriões do futuro deste setor do cinema brasileiro”. Não houve nenhuma decisão quanto a tais problemas, e sim formulações genéricas. No entanto, desse

¹⁰⁴ A direção inicial do INC era composta, de acordo como Ortiz Ramos, pelos críticos Moniz Viana, Ely Azeredo e pelo crítico e cineasta Rubem Biáfora (cuja obra *Ravina* era alvo predileto da crítica dos cinemanovistas), entre outros. (Ramos, J, 1983, p. 52)

encontro saiu uma proposição que iria determinar a natureza do cinemanovismo mais ortodoxo.

Foi nessa ocasião que, Glauber Rocha apresenta a famosa tese “Uma estética da fome”, na qual o cineasta “recoloca com veemência a perspectiva de um cinema pobre, reflexo do miserabilismo do país, aliada à preocupação de um cinema revolucionário, conscientizador”, que ajudasse “a romper com o colonialismo”.¹⁰⁵ No seu texto, Glauber critica de forma enfática a procura de um cinema ‘digestivo’ que estava sendo defendido pelo governo.

A proposta glauberiana também tinha como objetivo transformar o precário “fazer cinematográfico” do subdesenvolvimento em elemento expressivo, em representações que desfolclorizassem a situação de carência diante do olhar europeu (colonizador), levando para a tela a crueza da violência, em imagens incômodas, chocantes, famélicas. (Napolitano, Marcos – “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)” – *Revista Estudos Históricos*, vol. 2, nº 28 (2001) – arquivo digital).

Ortiz Ramos classifica a “estética da fome” como um “epitáfio” da primeira fase do Cinema Novo, “quando a crença num poder intervencionista na consciência do espectador era usualmente superestimada”. A tese glauberiana se opunha à alienação e se afirmava como manifesto nacionalista, contra a dominação cultural e propugnava fundamentalmente “um cinema conscientizador”.¹⁰⁶ (Ramos, J,

¹⁰⁵ Nesse momento, é possível afirmar que Glauber está sob a influência das formulações políticas de Frantz Fanon. O horizonte de luta preconizado por esse autor e sua valorização da violência foram fundamentais na construção da base da visão ideológica de Glauber Rocha e vai claramente permear sua obra.

¹⁰⁶ De acordo com esse autor, o texto de Glauber ainda trazia influência da visão isebiana (dualismo nação-antinação) e ancorava-se na tese clássica de Paulo Emílio, *Uma situação colonial?*, apresentada na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, em São Paulo, em 1960, publicada em forma de artigo no dia 19 de novembro de 1960 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*.

As conclusões da tese de Paulo Emílio, suprimidas do artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, dão ideia da formulação glauberiana da luta contra a situação colonial:

- a) A situação da cinematografia brasileira, em seu conjunto econômico-cultural, é caracterizada fundamentalmente colonial.
- b) As soluções parciais de problemas podem e devem, ser tentadas e estimuladas, desde que haja a plena consciência de seu caráter de etapas tendo em vista as soluções globais, as únicas realmente fecundas.
- c) As soluções globais são aquelas que criarão as condições básicas indispensáveis à cinematografia brasileira para emancipar-se do estatuto colonial.
- d) É dever da crítica brasileira familiarizar-se com os problemas econômicos e legislativos da cinematografia brasileira, e participar do esforço para resolvê-los.
- e) Participando desse movimento de soberania, a crítica cinematográfica brasileira contribuirá para

1983, p. 75-78).

Num sentido oposto ao cinema combativo proposto por Glauber, Carlos Diegues, lançou uma proposta na qual se achavam os novos rumos que o Cinema Novo iria tomar no futuro. Ela, de acordo como Ortiz Ramos, “seria deglutida lentamente nos anos posteriores, influenciando importantes filmes do cinema brasileiro”.

Em síntese, Cacá propunha, numa linguagem um tanto obscura:

1) Entender que o cinema que se fazia na época do golpe estava numa fase de superação do “puro intervencionismo social” e de “uma crônica paternalista da sociedade brasileira”.

2) Que esta superação estava contida em *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, filmes nos quais se passava para “uma faixa mais antropológica de aprofundamento na cultura do homem brasileiro numa perspectiva que deixou de ser descritiva ou de representação e passou a ser interpretativa.

3) Propõe que os diretores deveriam se recolher enquanto intelectuais isentando-se do momento político, abrigando-se na investigação antropológica profunda, tendo a seu lado a acumulação das tradições e da cultura, que não poderiam ser tocadas. Chega a colocar como meta buscar um difuso “absoluto brasileiro” isento das interferências conjunturais.

4) Afirmava que o golpe não podia alterar o que se pensava do Brasil, que culturalmente estavam todos numa faixa mais profunda para serem atingidos por “uma coisa eventual”.

5) E o mais importante: que o problema fundamental estava nas consequências econômicas do golpe.

Segundo Ortiz Ramos, o cinema implícito no manifesto de Glauber foi relativizado por Diegues, que ao invés do “miserabilismo” e “da violência para liber-

fazer secar as fontes de sua alienação e operará a própria transcendência a um nível superior de integração e desenvolvimento.

tação nacional” colocava a necessidade de um aprofundamento na cultura brasileira, no sentido de “uma investigação antropológica do homem brasileiro”.

E mais, de uma época cheia de certezas de para onde esse homem deveria ir, agora se estava diante do momento de revisão dessas orientações.

Assim, de acordo com Ortiz Ramos, definem-se duas direções no interior do Cinema Novo:

1) A perspectiva radical de Glauber, com sua “estética da fome” que o leva a “uma longa e solitária trajetória, aprofundando sua postura revolucionária terceiro-mundista”.

2) A perspectiva conciliadora de Carlos Diegues que minimizava a intervenção do golpe e buscava uma faixa mais profunda, que manteria “ileso esse setor diante das possíveis retaliações”. Diegues, segundo Ortiz Ramos, temia a imediata ação policiaisca e interventora e desastrosa da ditadura no campo do cinema, o que acabou não ocorrendo (Ramos, J, 1983, p. 75-78).

3) Há uma terceira posição, não identificada por Ortiz Ramos mas que é associada ao cineasta e crítico iria Gustavo Dahl. Segundo Fernão Ramos, desde 1961 Dahal teorizava sobre a prática cinematográfica e chegou mesmo a formular algumas teorias assemelhadas às de Glauber em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Na mesma linha do cineasta baiano, Dahal via na individual, do “autor de câmera na mão”, uma resposta (artesanal contra a industrial) adequada às dificuldades econômicas do cinema brasileiro que, segundo ele, encontrava-se “em estado lamentável”.

Fernão Ramos anota, no entanto, uma alteração radical no pensamento de Dahl, num texto publicado um ano depois da proposta-manifesto “Uma estética da fome”.¹⁰⁷ Nessa nova formulação, manifesta de forma clara a ideia de “abandonar o sistema de produção isolada” (leia-se cinema de autor). Nas palavras de Dahl: tratava-se naquele momento de “transformar a estrutura semi-industrial do cinema brasileiro numa estrutura verdadeiramente industrial, através de uma mentalidade

¹⁰⁷ Trata-se do texto “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, publicado em 1966.

empresarial”. No seu artigo, o cineasta chega a criticar inclusive o “mecenato de particulares” do qual se beneficiou o Cinema Novo. A mudança proposta por Dahl, ressalva Fernão Ramos, significava a necessidade de uma guinada do Cinema Novo “em direção ao mercado”. Uma formulação que pode ser encarada, sem dúvida, como uma tentativa de saída realista, pragmática em termos econômicos (técnicos e operacionais), mas que fatalmente teria que admitir concessões em matéria de linguagem e ideologia. A essas reflexões em torno das questões da viabilidade mercadológica do Cinema Novo, acrescenta-se a revisão de sua linguagem, acusada de “maldita”, “responsável por sua marginalização do mercado” (Ramos, 1990, p. 352-354; 356).

Para Ortiz Ramos, Gustavo Dahl não foi um “cineasta representativo do foco mais crítico do Cinema Novo”, e se aproximava cada vez mais do “Estado ditatorial”. Nesse sentido, é possível entender sua “terceira via”, a de um cinema “empresarial” antagônico ao cinema de autor. Tratava-se de uma adesão ao sistema dominante (Ramos, J, 1983, p. 58).

Quanto ao problema colocado pelo INC, criado depois destas revisões, em 1966, Ortiz Ramos assinala que, de imediato, setores representativos do movimento do Cinema Novo (movidos pelas suas posições nacionalistas) colocaram-se contra o setor “universalista” e fragilizaram-se, com uma primeira cisão dentro do movimento,¹⁰⁸ mas não contestaram propriamente a iniciativa estatal de criar um órgão para cuidar efetivamente dos assuntos cinematográficos. De fato, sempre existiram “desejos de industrialização” e de “estruturação econômica” no seio do Cinema Novo. Só que o movimento “concebia isto de forma totalmente diversa dos setores que penetraram o Estado” (Ramos, J, 1983, p. 59).

Ortiz Ramos informa que o setor “universalista” logo perdeu sua força, sendo confinado num Conselho Consultivo com pouco poder de decisão. Esse poder foi transferido para os burocratas dos órgãos ministeriais que ocuparam o Conse-

¹⁰⁸ Esse autor informa que figuras significativas do Cinema Novo criticaram de imediato o INC, e travou-se uma luta em que se embaralharam interesses econômicos e posições ideológico-culturais adversas ao projeto cinemanovista. Ressalta também que, nesse momento, provocou-se uma cisão interna na ala que defendia um cinema nacional, com o segmento do Rio de Janeiro que era contra esse órgão estatal perdendo antigos aliados como Maurice Capovilla, Rodolfo Nanni e mesmo Gustavo Dahl, que se “manifestaram favoráveis ao projeto” governamental “com pequenas restrições”. Destaque-se que como já havia dito esse autor acima, Gustavo Dahl, não se era representativo dos setores mais engajados do Cinema Novo (Ramos, J, 1983, p. 55-56 e 60).

lho Deliberativo e logo criaram 112 resoluções, as quais, “influíram no perfil e comportamento do cinema brasileiro”. Entre essas medidas encontrava-se uma que ampliou as possibilidades de produção ao reativar a captação de recursos (capitais) por meio da extração de imposto de renda das empresas estrangeiras que operavam no mercado cinematográfico brasileiro, utilizando a “Lei de Remessas de Lucro” (de 1962). Ao mesmo tempo, as autoridades do INC impuseram um sistema de coprodução aos realizadores brasileiros que foram obrigados a se associar às empresas estrangeiras para realizar seus filmes. Aos poucos, os representantes dos setores críticos tiveram que aceitar essas condições, para ter continuidade nos seus trabalhos, e apesar do privilegiamento dos projetos de cineastas ligados ao setor “universalista”, vários representantes significativos do Cinema Novo¹⁰⁹ foram contemplados com recursos financeiros nesse novo esquema. Ortiz Ramos cita especificamente Nelson Pereira (ferrenho opositor inicial ao INC), Cacá Diegues, Roberto Santos (nunca incluído nas hostes do Cinema Novo, embora se aproximasse da sua “estrutura de sentimento”, e realizava um cinema crítico) e Arnaldo Jabor (cineasta da segunda geração cinemanovista), que, de acordo com o autor, teve a produção de seu hermético filme *Pindorama* facilitada pela esdrúxula composição de recursos que incluíam o rejeitado W.H. Khoury, a Columbia Pictures e restos da Vera Cruz (Ramos, J, 1983, p. 61-62).

Tanto Ortiz Ramos como Ridenti apontam o INC como entidade estatal que, além de procurar organizar o setor cinematográfico, tinha por trás outros interesses. Para Ortiz Ramos, o avanço do Estado em direção à esfera da cultura sonhava “aliar aparelhos de coerção” (já ativos na sociedade, na repressão das oposições e da base popular) “a aparelhos de hegemonia nos campos cultural e ideológico” (no caso, o INC cumpriria essa função) (Ramos, J, 1983, p. 59). Portanto, visavam atrair cineastas da esquerda para legitimar os intentos do Estado na esfera cultural. Ridenti, por sua vez, enfatiza a questão ideológica envolvida nessa alteração organizacional, e explica que Nelson Pereira dos Santos, procurou enquadrar nessa questão o INC, e mais tarde a Embrafilme (que seria criada em 1969), “como forma de o governo autoritário controlar a imagem do Brasil que saía nos filmes”.

¹⁰⁹ Esse autor cita filmes dos cinemanovistas que se beneficiaram dos recursos obtidos com a “retenção do imposto da remessa de lucros”: *Como era gostoso meu francês* (1970) de Nelson Pereira, *Os herdeiros* (1969), de Cacá Diegues, *Um anjo mau* (1972), de Roberto dos Santos, e *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor.

Sem dúvida, além de ser um órgão empenhado em estruturar o setor, trazia na sua constituição um projeto ideológico de vigilância, pois sempre escapava algo que não era bem filtrado pelo sistema censório, segundo o cineasta (depoimento de Nelson Pereira dos Santos a Ridenti, 2000, p. 94).

Vale ressaltar que no meio desse *imbroglio* com o Estado, os cineastas tentaram, nas brechas do sistema, resolver o problema candente de aproximação com o grande público, condição necessária para se manter uma produção e receber aportes de capital por meio de futuros financiamentos estatais e interessar os estrangeiros em participar de projetos coproduzidos.

Segundo Xavier, ao mesmo tempo em que os cinemanovistas e seus próximos entram em seu ciclo de filmes mais reflexivos (revisionistas) sobre a crise e o golpe de 64, outros experimentam a tortuosa “aproximação com o público”, em suas tentativas de trabalhar com “uma linguagem mais convencional”. As intenções, ficam “só no papel”, não passaram para a tela e os filmes que, apesar de serem “mais comportados”, mantiveram-se afastados do cinema mais popular (cinema comercial) e também não se alinharam “ao padrão” do “cinema norte-americano” (não se envolveram na dinâmica da cultura de massa), preferindo dialogar com a tradição literária nacional, inscrevendo-se mais no universo do debate erudito da cultura brasileira¹¹⁰ (Xavier, 2001, p. 47). A segunda tentativa para tentar alcançar o público, de acordo com esse autor, foi apelar para a filmagem de comédias, gesto que resultou, também segundo esse autor, em produções nas quais se revelou um “certo desajeito”¹¹¹ (Xavier -2001, p. 61).

¹¹⁰ Esse autor aponta na produção que tenta se aproximar mais do público pela via literária: *Menino de engenho* (Walter Lima Jr.(1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Capitu* (Saraceni, 1968) (Xavier, 2001, p. 60-61)

¹¹¹ Segue aqui uma lista de filmes apontados por Xavier que seguiram a linha da comédia: *A garota de Ipanema* (1967) (que incorpora cores), de Leon Hirszman, que, ao tentar “destruir o mito da garota e do bairro chique da Zona Sul – desanda”. Nelson Pereira embarcou nessa onda de filmes humorísticos ambientados no mesmo território abastado: *El justicero* (1966), que igualmente não funciona. Esse autor, no entanto, aponta para duas produções bem-sucedidas: o episódio (adaptação do conto *A desinibida do Grajaú*) dirigido por Roberto Santos como parte do longa *As cariocas* (1966) (todas histórias baseadas em crônicas de Sérgio Porto, pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta), “que conseguiu quebrar o gelo de outros episódios”, e o grande sucesso de bilheteria dessa época: *Todas as mulheres do mundo* (1977), primeiro filme de Domingos de Oliveira, louvado por Glauber que o inclui entre as grandes conquistas do Cinema Novo” (Xavier, 2001, p. 61). Fernão Ramos, por sua vez, informa que paradoxalmente *A garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, teve argumento de Glauber Rocha, que defendeu o filme da acusação de não atingir a agressividade

Fernão Ramos observa que essa tentativa de abertura por meio de filme “leve”, “em direção a público de classe média e às grandes bilheterias, não [...] é seguida por todo o Cinema Novo”, constituindo-se uma exceção. Havia ainda muita resistência a uma adesão à lógica do mercado, e os cineastas elaboraram uma estratégia de “meio-termo” (Ramos, F, 1990. p. 372).

Xavier se detém no momento em que o Cinema Novo se lança “ao desafio” de realizar “filmes reflexivos” [...] que tematizam de frente o golpe, como *O desafio* (1965), *Terra em transe* (1967), *A derrota* (Mario Fiorani, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969). Esses filmes se empenhavam 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.” Xavier assinala que “o período pós-64 é de crítica acerbada ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico.” Nessa vertente “desenvolve-se uma autoanálise do intelectual em sua representação da experiência da derrota” e ao mesmo tempo “o espaço urbano e as questões da identidade na esfera da mídia ganham maior relevância.” O Cinema Novo passa então ao “reconhecimento do país real e de uma alteridade – do povo, da formação social, do poder efetivo, antes inoperante. E a exasperação causada por este reconhecimento...” (Xavier, 2001, p. 28 e 47).

Deve-se registrar que, correndo por fora, já que não integrava o seleto círculo do Cinema Novo, embora pertencesse à mesma “estrutura de sentimento”, Luis Sergio Person, realizou em 1965 um clássico,¹¹² que enfrenta a questão do capitalismo, de maneira sem precedentes. Trata-se de *São Paulo S.A.*, uma lúcida revi-

necessária “impura da arte” (“como forma de oposição a todas as formas de hipocrisias morais e estéticas que alienam”), postulada por ele mesmo em *Cinema Novo e a aventura da criação*, onde critica as concessões em termos de linguagem. Na opinião desse cineasta, *Garota de Ipanema*, “apesar das acusações”, “está batendo recordes de bilheterias”, fato importante para o Cinema Novo.” (Ramos, F., 1990, p. 70-371).

¹¹² Fernão Ramos considera que a narrativa nesse filme “aproxima-se do questionamento da linguagem clássica realizada pelo Cinema Novo, fazendo com que Person fosse considerado, na época, uma das únicas expressões paulistas do movimento”. (Ramos, F., 1990, p. 362). Xavier também situa *São Paulo S.A.* como outra vertente do Cinema Novo que foge à questão autorreflexiva e da primeira fase do movimento, marcada pela presença exacerbada dos temas rurais, do sertão e da favela, trazendo uma temática urbana, problematizando a classe média, nos quais esse autor considera que se projetam na tela “as mazelas da classe a que pertencem o realizador e o público, e o cineasta se mostra severo com o mundo mesquinho, conservador, arrivista de uma pequena burguesia que aparece medrosa, cega, imediatista” (Xavier, 2001, p. 62-63).

são dos tempos do desenvolvimentismo, que aborda os efeitos da realização capitalista na fase de instalação de empresas multinacionais e analisa o comportamento da classe média e da burguesia associada e dependente do grande capital com visão crítica. Person investiga o passado, atingindo e iluminando o presente dramático dos anos 1960. Por esses motivos, esse exemplar único deveria, se inscrever dentro da fase reflexiva, embora destoasse das tentativas de análise estritamente política desses filmes.

Convém ressaltar que este ciclo de filmes reflexivos não melhora em nada a situação do Cinema Novo enquanto produtor de bens simbólicos (mercadorias), que continua não alcançando o grande público. Tal questão não é resolvida, porque o Cinema Novo voltou-se, segundo Galvão e Souza, “sobretudo para si próprio e para o grupo restrito com que se identificam os seus autores” (Galvão & Souza, 1997, p. 500). Nesse sentido, complexificaram o seu conteúdo e a forma que mantém paradoxalmente uma aura de filmes valorizados, justamente por esse fator próximo do hermetismo (havia uma cultura de buscar o significado oculto das mensagens cifradas nas obras). Apesar do agravamento desse problema da distância do grande público e fixação num nicho de esquerda, nesse tempo ocorre algo de ‘positivo’: a permanência, ainda que instável, de um ambiente agregador: o que significou que o Cinema Novo, mesmo acusando o recebimento do golpe em várias esferas (econômica, cultural, ideológica), conseguiu manter até essa data ainda certa unidade, enquanto grupo (que mais tarde será rompida com ajustes ao sistema e guinadas radicais contra-hegemônicas que falharão – no sentido de uma fragmentação e isolamento). Porém, na série de balanços críticos das ilusões do cineasta enquanto intelectual de intervenção, permaneceu também aquela típica relutância em conceder na questão da “conquista do público” – na qual Xavier dá destaque a *Terra em transe* que esse autor considera uma obra-prima, porém ao mesmo tempo assinala que se conservou longe de assumir “a linha da fácil comunicação” e que até mesmo para os segmentos mais cultos se constituiu em um “autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda” (abriu uma via de encontro com *Tropicalismo*, pois segundo esse autor esse filme funcionou como preparador do terreno para esse movimento cultural que estourou logo após, no clima de 68) (Xavier, 2001, p. 62-63)

3ª fase, a alegórica

Uma nova fase mais restritiva para o Cinema Novo é inaugurada por volta e principalmente depois da decretação do Ato Institucional nº5, o famigerado AI-5, em dezembro de 1968, no governo do General Costa e Silva, que atingiu de forma brutal a vida política da sociedade brasileira como um todo e trouxe imensas limitações para a área da cultura.

Com o AI-5, o governo tentou resolver vários problemas que desafiavam o regime e o modelo de ‘modernização conservadora’ que se implantava. Nesse sentido, investiu contra um quadro oposicionista em crescente processo de afirmação. Três focos se evidenciavam nesse contexto: 1) a existência de uma oposição ‘não consentida’, exercida pela chamada Frente Ampla, capitaneada por Leonel Brizola, João Goulart e JK (contando entre eles figuras que apoiaram o golpe, como Carlos Lacerda, Magalhães Pinto e Adhemar de Barros), que influenciava partes da ‘oposição legal’ no Congresso e contava com ‘certa’ repercussão na imprensa, que ainda se constituía num espaço de relativa autonomia¹¹³ com opiniões contrárias à ditadura. 2) a radicalização dos estudantes, que tomavam as ruas das grandes capitais em manifestações e passeatas (principalmente tendo como mote a luta contra o acordo MEC-Usaid formulado na época). 3) a ação armada de poucos grupos guerrilheiros de esquerda, que se formaram a partir de 1965 e que, apesar de divergências doutrinárias e pouca força efetiva de combate, expunham “a fraqueza da ditadura”, mas, ao mesmo tempo forneciam ao regime um álibi perfeito para a repressão, pois praticavam sequestros, assaltos a banco e ataques a unidades militares, perturbando a ‘ordem pública’.

Outra razão para o recrudescimento da ditadura encontrava-se dentro do próprio do governo, no qual grupos debatiam-se, com as tensões e pressões que se concretizaram em dissensões dentro do sistema de poder, em favor de uma ala radical que exigia um maior controle e repressão sobre a sociedade. Tal processo teve como resultado, logo a seguir, a troca de ‘comando’, com a substituição, supostamente por motivo de doença, do Gen. Costa e Silva no final de 1969, por uma junta militar, que elegeu o Gen. Médici para a presidência do país. Abria-se

¹¹³ Imprensa, que é interessante recordar, exigiu o golpe de Estado em 1964 e que agora revia suas posições.

deste modo uma época do terror de Estado, chamada também de “anos de chumbo”, nos quais se forjou um dos famosos *slogans* que definiam bem essa fase do regime: Brasil, ame-o ou deixe-o! (Ridenti, 2000, p. 40 a 46).

Ridenti considerou o AI-5 como uma espécie de “golpe dentro do golpe”, o que é reiterado por Heloísa Buarque de Hollanda (1980, p. 69). Segundo Ridenti, a partir desse momento, agravou-se “o caráter ditatorial do governo que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais, passando a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos dos cidadãos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender *habeas corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias”. Fora aberta a porta para o pleno exercício do arbítrio, como a prática indiscriminada da tortura e de assassinatos, acredita-se forjados, como atos de resistência.

Uma razão a mais para a montagem de tal aparato repressivo formulado em nome da segurança nacional foi o fato de ele ser “indispensável para o desenvolvimento da economia, do posteriormente denominado milagre brasileiro”.

Portanto, ainda dentro da lógica que presidia a expansão do capital monopolista multinacional que se impôs em 1964: remover os obstáculos. Na esfera das artes e da expressão, Ridenti e outros estudiosos situam o acirramento da censura aos meios de comunicação, “colocando um fim à agitação política e cultural do período”.¹¹⁴ Ao mesmo tempo, desenvolve-se uma cada vez mais organizada indústria cultural que, ultrapassando a existência da “forte presença cultural da esquerda” na sociedade, demonstra a importância das “articulações da direita” – direita que nunca perdeu o controle do processo”. (como demonstrou Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*) (Ridenti, 2000 p. 40 a 51).

¹¹⁴ Xavier registra que no ponto mais radical do fechamento do sistema da ditadura, por ocasião do AI-5, atingiu-se brutalmente a produção independente, desde autores “ligados ao que ficou rotulado de Cinema Marginal (1969-73), contemporâneo do Cinema Novo, como o adiamento da circulação até o ano de 1979 de filmes como *O país de São Saruê* (Vladimir de Carvalho, 1971), *Os homens que eu tive* (Teresa Trautman, 1973) e *Iracema* (Bodansky/Senna, 1975); A censura de *Em nome da segurança nacional* (Renato Tapajós, 1984) é exemplo da vigência do problema, muito além do ato que criou o terror de Estado e implantou o sistema censório de forma mais abrangente (Xavier, 2001, p. 51).

Nessa conjuntura, vão se operar transformações na “estrutura de sentimento” que animou as gerações que participaram do florescimento cultural e político dos anos 60. Marcelo Ridenti identifica, em razão das brutais mudanças na ordem social nessa época, uma alteração na “estrutura de sentimento” romântica do começo dos anos 60, que vai perdendo o sentido positivo utópico, de crença no futuro como um processo natural que seguia as leis da História (as quais tinham nos intelectuais os decifradores privilegiados) e assumindo a forma de um sentimento de resistência, na verdade uma reação ao processo de “modernização conservadora” que se instalava aceleradamente sob forte repressão. Nesse sentido, Ridenti registra algumas formas reativas que encontraram eco nessa geração de jovens questionadores, que acompanharam as “reações políticas e culturais às transformações em escala nacional e internacional” do período. Merecem ser assinaladas, entre outras, a “resistência ao processo de industrialização, urbanização, concentração de riquezas, e ausência de liberdades democráticas, combate ao dinheiro, à indústria cultural e à fetichização, impostos pela sociedade de consumo do mercado capitalista; identificação do camponês tomado como autêntico representante do povo oprimido, cujas raízes era preciso resgatar; escolha do campo como local para início da revolução social e valorização da ação, da vivência revolucionária, por vezes em detrimento da teoria”. Dentro desse quadro repressivo, Ridenti aponta ainda “um movimento de liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia”, a já referida aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza, típicos da juventude de esquerda da época”, que, “são características que também remetem à tradição romântica” (Ridenti, 2000 p. 42 e 48).

É dentro dessa nova “estrutura de sentimento”, em meio à treva de uma ditadura que exhibe todo seu potencial repressivo em uma sociedade que se moderniza aceleradamente, que o Cinema Novo teve que tomar caminhos alternativos: era necessário de continuar vivo, do ponto de vista econômico e diante do aparelho da censura que se tornou mais ativa. No descenso do movimento cinemanovista, enquanto seus membros encontram-se tateando no escuro, alguns cineastas descobrem o brilho de um outro movimento cultural que está em processo de ascensão, emergindo e causando polêmicas: o Tropicalismo, apesar de essa forma de ex-

pressão cultural estar mais afinada como o Cinema Marginal que se esboçava na época, com uma crítica feroz ao cinemanovismo.

Ridenti, no entanto, encontra um elo entre a geração do Cinema Novo e a geração tropicalista, ao sugerir que esse último movimento não constituiu uma ruptura radical com a cultura política forjada nos anos 50 e 60. Na verdade, ele o considera como “um de seus frutos diferenciados. Seus artistas arrombaram a porta da cultura em tempo de crise, mesmo não sendo portadores de uma revolução social, revolucionaram “a linguagem e o comportamento na vida cotidiana”. Embora esses criadores desejassem “incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos de produção cultural, eles não deixaram de criticar, de um lado, a ditadura e, de outro, a estética de esquerda, acusada de menosprezar a forma artística”. Para Ridenti, os militantes do tropicalismo, visavam “retomar criativamente a tradição cultural brasileira, articulando o arcaico e o moderno”, ao mesmo tempo em que atualizavam essa cultura apropriando-se “antropofagicamente” das influências estrangeiras – principalmente elementos da contracultura mundial que foram reinventados de um modo diferente sob a luz tropical.

Em outro texto, Ridenti afirma que para os tropicalistas não se tratava de resistir à indústria cultural e à ditadura encastelando-se romanticamente no passado, mas de mergulhar de cabeça nas novas estruturas, para subvertê-las por dentro, incorporando desde as últimas conquistas das vanguardas internacionais até as tradições mais arcaicas, enraizadas na alma do brasileiro. Isso significava também uma ruptura explícita com certa interpretação nacional popular e seu correspondente no plano político, o PCB e algumas de suas dissidências, mas não com todos os aspectos da cultura política nacional, forjada ao menos desde o século XIX, com o impulso moderno a partir da Semana de 1922, retomado revolucionariamente nos anos 60. Tratava-se de superar o nacionalismo, o que implicava, a um tempo (paradoxalmente), negá-lo e incorporá-lo. Nessa medida, continuava central o problema da identidade brasileira e do subdesenvolvimento nacional, “como nunca deixaria de ser para os tropicalistas, mesmo depois do fim do movimento...” Ridenti chega a especular se esse movimento não teria sido precursor de uma *sensibilidade pós-moderna*, fragmentada, mas também o último suspiro da (utilizando-se da expressão de Walnice Nogueira Galvão) *socialização da cultura* esboça-

da nos anos 1960. “Afinal, paradoxalmente, como sugere o próprio nome *tropicalismo* – que se refere à utopia de uma civilização livre nos trópicos –, sua preocupação básica continuava sendo a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo autônomo, afinado com as mudanças no cenário internacional.” (Ridenti, 2000, p. 13, 284; 2010, p. 102).

Sem entrar nos detalhes dessa questão da polêmica¹¹⁵ suscitada na época em torno do Tropicalismo e também da emergência do Cinema Marginal, que foge do rumo da dissertação, deve-se aqui registrar que setores do Cinema Novo nessa fase irão dialogar com esse movimento (que curiosamente teve, conforme já foi citado aqui, como precursor um filme considerado ícone do cinemanovismo, *Terra em Transe*, que havia causado forte impressão nos ‘formuladores’ do Tropicalismo).¹¹⁶

Nesse sentido, é importante ressaltar que nessa fase, em que o país se mostra como um “absurdo” (da oposição entre a modernização acelerada e o atraso crôni-

¹¹⁵ Basta dizer que Roberto Schwarz, no seu ensaio “Cultura e política”, 1964-1969, criticava o movimento entre outras questões por seu procedimento alegórico (baseado em argumentos de Luckács) agressivo, por justapor o arcaico e o moderno como uma formação absurda em si e imutável, e por consequência não “sugerir que as aberrações e contrastes do capitalismo brasileiro” seriam “historicamente determinados e superáveis” (faltaria à configuração alegórica a capacidade de apontar para o futuro e daí cairia num beco sem saída, segundo Buarque de Hollanda, 1980, p. 59), o que levaria ao se partir dessa visão a-histórica a se cair numa “impotência melancólica que reforçava a visão ideológica conservadora de dois Brasis irreconciliáveis (Napolitano & Villaça, 1998; Schwarz, 1978), e Heloísa Buarque de Hollanda, que comenta esse argumento de Schwarz, aponta uma positividade no movimento tropicalista, que ela sugere ter escapado a esse crítico. De acordo com ela, o Tropicalismo recusava a esperança num futuro prometido como redentor (anteriormente pelo desenvolvimentismo, pelo reformismo e pelo discurso marxista-leninista que apontava um *telos*) e começava nessa época a reivindicar uma preocupação com o aqui e agora. Nisso, segundo essa autora, estava implicada a crítica e a proposição de revolucionar o corpo, o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente. Ou seja, propunha-se exercer a crítica pelo escancarado deboche, exercida sobre atitudes bem comportadas daqueles que querem aderir ao “sistema”. De acordo com essa autora, faltou ao ensaio de Schwarz “uma percepção mais global capaz de dar conta dos efeitos críticos do tropicalismo entendido como uma nova linguagem crítica, no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento” (Hollanda, 1980, p. 63).

¹¹⁶ Leia-se Caetano Veloso, que diz o seguinte em seu livro de memórias *Verdade Tropical*: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura...” (Veloso, 1997, p. 99). Complementando, é interessante registrar aqui a visão de Carlos Nelson Coutinho, que considerava que o Tropicalismo havia sido influenciado pelas ideias de Glauber Rocha: “Se ele se considerava tal, ou se ele se reunia com o grupo que depois aplicou o tropicalismo à música, eu não sei. Mas, sem dúvida, Glauber fazia parte dessa ideia de um país caótico, contraditório, onde a razão meramente formal não daria conta dessas contradições. Nesse sentido, *Terra em transe* é de certo modo precursor do que viria depois[...] um filme com tendências irracionais, [...]uma certa valorização do irracional como uma coisa própria dos países do Terceiro Mundo” (Carlos Nelson Coutinho em depoimento a Ridenti, 2000 p. 271.)

co), o Cinema Novo (mesmo a contragosto de alguns de seus cineastas, como Joaquim Pedro de Andrade) irá mergulhar na alegoria, típica do procedimento estético tropicalista, como forma de manter uma maior comunicação com o público – por meio do espetáculo e acredita-se (esta é uma hipótese) escapar da lente da censura, por não apresentar uma leitura direta das contradições sociais (a crítica está no fragmento, no subtexto, mas não deixa de ser crítica).

É nessa nova fase “tropicalista” que se insere um desdobramento da obra de Glauber Rocha, que, insistindo em sua proposta revolucionária, procurou fora do país e longe do centro de dominação econômica norte-americana capitais para financiar seus filmes, mantendo sua perspectiva terceiro-mundista, como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), que, segundo Ortiz Ramos, contou “com apoio das televisões alemã e francesa e nutria, acompanhando o clima do momento, a esperança de ser sucesso de público”. Seguiram-se, de acordo com esse autor, duas outras experiências mais ousadas em termos políticos estéticos: *O leão de sete cabeças* (filmado na África em 1969) e *Cabeças cortadas* (na Espanha, 1970) (Ramos, J, 1983, p. 65).

Para Ismail Xavier, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é o filme de Glauber “mais voltado para a comunicação e “contém uma nítida revisão de sua obra anterior”. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* seria uma tentativa de fazer uma versão espetacular, para o mercado, da exasperação de um tempo degradado, de um país que diante de sua impotência se *avacalha*, que era a interpretação corrente no Cinema Marginal (Xavier, 2001 p. 74).

Portanto, nessa fase, de acordo com Fernão Ramos, a tendência dominante foi a de tentar apresentar filmes “coloridos”, alegorias espetaculares que possibilitassem a construção de narrativas “que enchessem os olhos do espectador” e acrescentassem a seus ouvidos os sons de uma tropicália triunfante e debochada. Com esse procedimento visavam causar impacto e atrair um público necessário à sobrevivência do Cinema Novo. Porém, como os cinemanovistas não abandonaram, “os traços mais agressivos daquela linguagem maldita” que o caracterizava (o cinema de autor e poéticas que desafiavam os códigos, as convenções, os padrões de cinema comercial assimilados pelo grande público), e por isso tal empreitada voltou a fracassar, com uma única exceção. Fernão Ramos identifica den-

tro dessa estratégia uma série de filmes que tomaram esse rumo: o já comentado *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969); o já citado (em outra cronologia) *Os herdeiros* (Cacá Diques, 1969); *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970); *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1968); e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) (Ramos, 1990, p. 373).

Correndo por fora, também foi realizado um filme de Nelson Pereira dos Santos, *Como era gostoso meu francês* (1971), dentro do padrão alegórico, obra considerada por Xavier um “grande filme de interesse” da época, no qual constitui-se como uma “ironia antropofágica”. Segundo esse autor, esse filme está ligado à incorporação da antropofagia como metáfora da resistência ao opressor, referência de identidade, resgate histórico da perspectiva dos vencidos”, que queria ter “incidência sobre a discussão política do presente” (Xavier, 2001, p. s 77-79).

Fernão Ramos, analisando o conjunto dessas obras, afirma que, em termos históricos, um traço marcante desses filmes é a impressão de que a “agonia dos sonhos vividos por toda uma geração, com a decretação do AI5 em 1968, parece ter sido decalcada na produção cinematográfica”. Daí a verificação na tela de personagens que erram “sem destino, aos berros, tateando o ar”. Ressalta que a visão de história e do país do Cinema Novo nessa fase “é a própria imagem do horror”. Nesse sentido *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr) “insere-se plenamente no movimento tropicalista que, na época, reivindicava a representação de um Brasil disforme e desigual, através da justaposição alegórica de fragmentos díspares. De um lado o Brasil moderno, de outro o arcaico: o contraste daria a medida dessa junção” (como já foi citado).

Nessa tentativa “colorida e musical” de atingir o grande público só uma produção sai vitoriosa: *Macunaíma*, que obtém imenso sucesso nas bilheterias ao mesmo tempo em que uma aceitação unânime da crítica (Ramos, 1990, p. 373).

Por aqui, vai-se parar de historiar a trajetória do Cinema Novo, pois se chegou ao limite cronológico do objeto que se pretende analisar, que vai até esta fase que se incluiu no que se classificou como ‘bloco alegórico’, que será analisado adiante. Acredita-se que os elementos aqui expostos serão suficientes para servir

como chave para entrar na análise dos filmes que se enquadraram nesses três momentos da descontínua trajetória do Cinema Novo.

4. Análise e interpretação dos filmes selecionados

4.1. Critérios de seleção

Para organizar a leitura e concomitantemente a análise e a interpretação, os filmes serão dispostos em blocos, definidos por afinidades temáticas que se acredita darão oportunidade de formar um painel, o qual ordenará o material de forma cronológica, oferecendo à análise simultaneamente não só os momentos significativos das tendências de continuidade, mas também as mudanças que ocorreram na sua história – as rupturas. Desta forma, é possível a configuração do cinema moderno brasileiro, que começa com as obras do ‘ciclo neorrealista’ dos anos 50 e continua na emergência do Cinema Novo, que vai se desdobrar em fases bem definidas, nas quais se procurou capturar desde as primeiras obras até a proximidade do esgotamento desse movimento. Tal procedimento torna possível compreender as formas de representação do capitalismo contidas nas obras produzidas em cada etapa dessa trajetória, cotejando com o conhecimento teórico-explicativo da realização contraditória deste sistema no país, registrada pela reflexão efetuada nas ciências sociais.

Outro critério que orientou a seleção foi o de agrupar filmes que permitissem captar a questão econômica e mais especificamente as representações do capitalismo, mesmo quando o foco narrativo concentrou-se em outros aspectos da realidade da sociedade (político, cultural, comportamental).

Interessou sobremaneira indagar nessas obras qual o tipo de valoração e classificação que se pode inferir da observação das relações existentes no interior delas. Como foi contemplado o sistema capitalista, considerando que no largo período que vai de 1958 a 1968, imerso em grandes convulsões sociais e contradições, ele se consolidou como “modo de vida” econômico dominante, mutante e em expansão acelerada na modernização da sociedade brasileira, produzida pelo intenso processo de industrialização dos anos 50/60 e vertiginosa urbanização correspondente. Acredita-se que ao longo desse processo criou-se uma espécie de ‘cultura capitalista’, um conjunto de valores específicos, reconfigurando a ideolo-

gia do individualismo, do consumismo, cristalizando formas novas de reificação que contaminaram a esfera das relações pessoais, familiares, enfim atingindo até mesmo a esfera da intimidade dos sujeitos representantes das classes envolvidas nessas transformações. Enfim, interessa trazer à tona é como se deu a apreensão estética, a tradução desse processo econômico-social, pela experiência do fazer cinematográfico específico desses anos decisivos de construção da singular modernidade brasileira.

4.2. Blocos temáticos para leitura e análise

Serão apresentados e analisados, portanto, os seguintes blocos temáticos (ou fases):

1) Bloco neorrealista e princípio do cinema participante (germens do Cinema Novo): a favela carioca e a classe média-baixa de um bairro de imigrantes paulista na era do desenvolvimentismo: *Rio 40 graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *O grande momento* (1958) e *Cinco vezes favela* (1962).

2) Bloco da 1ª fase do Cinema Novo – o mundo rural nordestino: *Vidas secas* (1963) *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), *Os fuzis* (1963/64/65).

3) Bloco reflexivo, sobre a derrota no golpe do Capital Monopolista (as classes médias e a aproximação do chão da fábrica): *O desafio* (1965, *São Paulo S.A* (1965).

4) Bloco alegórico, o reconhecimento do capital monopolista e do fim de uma era: *Terra em transe* (1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968).²³³

²³³ Neste bloco alegórico não vai ser realizada a análise do filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, porque esta obra vai, apesar de trazer elementos da modernidade capitalista em sua diegese, centrar sua atenção na questão identitária, na crítica do nacionalismo.

O capitalismo como território visto a partir das margens

No primeiro bloco (*Rio 40 graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), *O grande momento* (1958) e *Cinco vezes favela* (1962), aqui classificado como neorrealista,²³⁴ observa-se que três dos quatro filmes significativos desta época têm como tema a favela carioca construída no “morro” e um deles concentra-se num bairro de classe média-baixa paulistano, próximo da região central da cidade na qual se desenvolveu um dos primeiros cinturões industriais (bairros da Mooca, Brás e adjacências).

Rio 40 graus (1955)

Abertura

O primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, pode-se afirmar de início, é um filme muito rico, que apresenta certa complexidade para a interpretação devido à variedade de tramas e temas, criando uma estrutura narrativa fragmentária no qual aborda ‘simultaneamente’, uma série de problemas da sociedade brasileira, onde se destaca de imediato (nas imagens e nas falas) a questão do subdesenvolvimento e como o chamado ‘reino da necessidade’ se impunha sobre uma parcela desqualificada da população. Sua modernidade está nessa estrutura narrativa fragmentada, possibilitada por um trabalho meticuloso de montagem, que exige do espectador a participação atenta para ligar a variedade de tramas e sub-tramas e constituir o todo. A diversidade temática é tal, que parece que neste filme estão contidos outros filmes.

Abordar esta obra, portanto, não é um trabalho fácil, é preciso desmontar o filme e traduzir seu jogo e intenções muitas vezes ocultas na sua movimentada performance.

A opção crítica é escancarada já na abertura do filme. Pelo que tudo indica, sua intenção questionadora revela-se aí, ou seja, o de fazer o desmonte do clichê da *cidade maravilhosa* – ao decidir mostrar o que estava oculto, desfocado ou imperceptível, o que há de contradição na visão panorâmica macroscópica, à dis-

²³⁴ No qual se analisou os dois primeiros filmes de ficção de Nelson Pereira dos Santos: *Rio 40 graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957), o filme inicial de Roberto Santos, *O grande momento* (1958) mais o ensaio de Cinema Novo contido na coletânea de curtas reunidos em *Cinco vezes favela* (de Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman).

tância, de uma paisagem que tudo subjuga em sua beleza deslumbrante.

O filme, pois, começa permitindo uma viagem aérea sobre a cidade, a partir do morro da Urca (mais especificamente do Pão de Açúcar, que, além de seu valor simbólico de monumento natural, funciona como ponto turístico valorizado e explorado comercialmente). Na sequência dessa viagem em que a cidade é vista em seu conjunto, de cima, a câmera transporta o espectador por diversos locais – por imagens turísticas constantes em cartões-postais que divulgam o Rio de Janeiro no país e no exterior: lindas praias, o Corcovado (o Cristo Redentor), o conjunto arquitetônico de Copacabana (a “Princesinha do Mar”) e do Maracanã. Imagens que representam a riqueza visual da então capital do país.

Não por acaso, esse deslizar pela superfície urbana privilegiada começa num morro de “alta qualificação”, atravessa a cidade e culmina num outro morro localizado na região dos bairros do Méier, Lins e Engenho Novo,²³⁵ este visto não como acidente natural, mas como acidente social - como favela, como ambiente degradado, habitado por uma população pobre, por figuras marginalizadas da cena oficial-turística. É importante que se ressalte que tal apresentação da cidade faz-se por meio de um procedimento que imita o documentário: com essa sequência da abertura, sugere-se que se vai assistir a uma crônica da cidade num estilo de cine-jornal.²³⁶ Ao que parece, essa forma de introduzir o tema cumpre uma dupla função: a primeira, irônica, que faz uma justaposição crítica sutil à cidade cosmopolita, moderna, que é vista de longe, e o embalo do som dos excluídos desta cidade, uma música repaginada em arranjo orquestral, mas que se trata de um samba, um gênero musical criado por elementos populares, por aqueles que lutaram, resistiram, se impuseram, e que este filme faz com que sejam ouvidas as suas vozes e que sejam reconhecidas as suas imagens, e para além das imagens, os significados humanos de suas vidas desprezadas por esta cidade. A peça que serve de fundo é o samba *Voz do morro*, obra de Zé Kéti,²³⁷ que reivindica em sua letra (que só é

²³⁵ O morro em questão não é identificado no filme, portanto pode ser o morro do Amor, morro do Barro Vermelho, favela do Barro Preto, que constituíram a Seres (Sociedade Esportiva Recreativa Escola de Samba Unidos do Cabuçu, que tem esse nome por ter sua sede originária a rua Cabuçu, no bairro do Lins de Vasconcelos.

²³⁶ Forma de cinema informativo-jornalístico de curta-metragem que na época era apresentado em geral como complemento antes da projeção dos longas-metragens.

²³⁷ Essa música de Zé Kéti é de 1955, ano em que foi feito o filme, um grande sucesso popular. Sua letra celebra o samba como criação dos morros cariocas: *Eu sou o samba / A voz do morro sou*

cantada no fim do filme) o reconhecimento do samba como uma voz dos oprimidos. É preciso salientar que se optou por um samba que não é ufanista, que traz em si a afirmação do morro antes de tudo como lugar sociocultural.

Há que se destacar a ironia sutil, talvez involuntária, que está no gesto de usar *Voz do morro* (mesmo sendo executada de forma instrumental no filme) como fundo musical que embala a viagem visual por uma cidade que carrega em si as marcas históricas da exclusão: aquela reforma que no começo do século pretendia transformar o Rio numa “Paris tropical” e acabou produzindo uma cidade dividida (até hoje), pois, adotando o famoso método do bota-abaixo de Pereira Passos, destruiu os cortiços do Centro e expulsou as populações pobres para as franjas de suas montanhas, criando o morro como ‘acidente social’.

Enquanto se processa essa abertura ‘polifônica’, surgem os letreiros e no primeiro texto que aparece na tela, tendo como fundo a imagem da paisagem urbana, anuncia-se: “*Nelson Pereira dos Santos apresenta a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em... Rio 40 graus*”. É o autor assumindo que vai apresentar a cidade – a sua versão dela que necessariamente não vai coincidir com as anteriores e muitas imagens animadas da cidade em documentários propagandísticos que fizeram seu elogio.

E nesse ponto se avança para segunda função desse tipo de abertura no estilo do ‘documentário’, que parece querer dar a impressão de que aquilo que se está vendo na tela trata-se de uma ‘realidade’ e, nesse sentido, parece negar o caráter de representação do filme, procurando desestabilizar a percepção do espectador, levando seu imaginário a ir além da convenção básica que aceita a ficção e nela se envolve. Tal sensação de se estar diante de um documentário é reforçada pela participação de atores não profissionais (procedimento típico do neorrealismo), eles mesmos moradores das favelas reais que serviram de cenário. Havia uma urgência de afirmar o ‘caráter de realidade’ daquele material fílmico, cumprindo seu objetivo conscientizador, rompendo com a situação confortável do mero entretenimento (uma atitude crítica do Cinema Novo).

eu mesmo, sim senhor /Quero mostrar ao mundo que tenho valor /Eu sou o rei dos terreiros /Eu sou o samba /Sou natural daqui do Rio de Janeiro /Sou eu quem leva a alegria /Para milhões de corações brasileiros/ Salve o samba, queremos samba /Quem está pedindo é a voz do povo de um país /Salve o samba, queremos samba /Essa melodia de um Brasil feliz.

Portanto, essa suave tomada aérea da cidade (passando pelos seus ‘cartões-postais’, onde a trama principal vai ocorrer) termina aterrissando na ‘realidade’ de uma favela. Há um corte no fluxo deleitoso do deslizar pelas superfícies das belas imagens para e repentinamente estar no meio de uma cena crua da vida de um favelado, ‘caminhando’ junto com seus vizinhos por uma barulhenta via de circulação principal de um morro, no qual aparecem vários tipos de moradores num movimento de ir e vir – alguns carregando latas de água na cabeça, trajados com roupas andrajosas em contraste com outros, em vestes ‘de domingo’. Tudo indica que se trata de um dia de folga. Em síntese, sai-se do terreno do ‘belo’ e cai-se numa paisagem feia, na qual destaca-se o chão de terra batida, desequilibrada textura arquitetônica dos barracos, para enfim encontrar a ‘realidade’ social animada da rua principal de uma favela. Percebe-se aí claramente a intenção de amplificar a visão irônica de se apresentar a ‘verdadeira’ cidade a partir do local que ela despreza e esconde e também de fixar um tempo histórico vivido, que desliza da celebração icônica, para o registro documental, convidando o espectador para uma espécie de mergulho num dia do fim de semana (sábado ou domingo), só que focando experiências de tipos humanos que não possuem ‘visibilidade’ no cotidiano do espectador, e estão sempre fora da paisagem e da cultura da cidade celebrada: tanto no seu habitat (a favela), que raramente foi focalizada nas artes até então – é preciso recordar que a peça de Guarnieri *Eles não usam black-tie*, que trata do tema de forma realista e crítica só foi levada aos palcos em 1958 (o filme *Rio 40 graus* é de 1955) e as representações feitas pela Atlântida até recentemente (na época do filme) mostravam as favelas como cenário ornamental, folclórico, feito de papelão pintado –, quanto na música popular o morro era pintado como lugar paradisíaco, como ‘um pedacinho do céu’.

A câmera de Nelson Pereira dos Santos leva o espectador a ver algumas destas figuras faveladas mais de perto (mães doentes, mulheres solidárias, malandros, pivetes, meninos pobres do morro que vendem amendoim em lugares públicos) e seu filme dota-as de uma ‘história’, dá-lhes uma feição humana, uma dignidade, um sentido – ao mesmo tempo em que funciona como um alerta para a sociedade que os mantêm na zona de ‘invisibilidade’.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que denuncia a existência do habitante do morro como o produto de um desenvolvimento capitalista problemático, que concentrou riquezas numa parte da cidade, e criou ‘periferias’ em outros lugares dela (que na situação geográfica da cidade do Rio, ironicamente deslocou para suas belas montanhas a parte excluída dessa população que ficou fora do processo do desenvolvimento ou participou de forma subalterna de suas conquistas), o filme recupera a humanidade dos personagens da favela, os excluídos da modernização.

Outro mérito do filme está na afirmação da existência da questão social na forma de ‘favela’ dentro da então capital país: não é de um lugar longínquo que o autor está ‘falando’, onde por razões da distância o progresso não chegou, mas sim do centro político e administrativo do país, que paradoxalmente abriga iniquidades, aberrações, territórios degradados, colados a zonas opulentas e privilegiadas.

Capital que esconde suas contradições atrás dos tapumes, pois, mesmo na zona privilegiada, a favela cresce nos seus morros, como fruto da produção da desigualdade promovida no processo de desenvolvimento do sistema capitalista perverso (veja-se a migração intensa durante a fase do desenvolvimentismo que inchou as cidades).

Estrutura narrativa: tramas e subtramas

Esse tipo de experiência de mergulho na ‘realidade’ que se recusa fora da sala do cinema é possibilitado por uma ficção que incomoda o público, uma classe média que almeja sair do subdesenvolvimento e sofre nessa época um bombardeio ideológico no sentido de que o país estava com a industrialização combatendo a miséria. Nelson Pereira vai mostrar que esse processo produz a miséria e permite o acesso a essa ‘opinião’ por meio de uma história comovente movida por uma estrutura narrativa fragmentada, mas tendo como eixo principal a trajetória de cinco meninos favelados pela ‘sociedade do asfalto’, sendo que quatro deles são vendedores de amendoim torrado, uma atividade marginal, mas tolerada na cidade. O filme acompanha o deslocamento desses personagens por lugares turísticos mais visitados ou por locais que recebem um grande público no fim de semana.

Expõe a experiência deles nesse dia, suas aventuras e desventuras para cumprir o seu dever de vender sua mercadoria para ajudar no sustento de suas famílias carentes. Esses meninos estão na contramão daquele dia – que é de folga (lazer-descanso) para maior parte da cidade –, um dia do fim de semana, no qual surge a oportunidade ótima para eles venderem sua mercadoria e obterem um faturamento maior do que nos dias normais.

O filme mostra, também, que esses personagens não se alimentam só da crua ‘realidade’, eles sonham, como crianças que são. No início da narrativa, aparece uma cena em que esses meninos, antes de sair para “o trabalho” (venda de amendoins torrados), combinam um modo de faturar um ‘extra’ para comprar uma bola de futebol de couro. O filme não vitimiza esses personagens como seria usual no clássico clichê do melodrama. Na verdade, ele efetua a denúncia da ‘infância perdida’, que os transforma em ‘pequenos trabalhadores’. Com o intuito de não cair no viés piegas do sentimentalismo, exibem-se as pequenas astúcias e estratégias de sobrevivência desses garotos, acusando a existência de competição entre eles, e deles em relação a um outro grupo de meninos que possui uma bola. Mostra esses trabalhadores-mirins saindo da favela para trabalhar, e nesse momento enfatiza os xingamentos e provocações que fazem aos outros meninos, que folgadoamente jogam uma partida de futebol com aquela bola de couro por eles desejada. A tendência, pois, deste filme é a de afastar-se da abordagem individual ou psicologista, concentrando-se nas causas sociais da injustiça e sempre remetendo para soluções coletivas, como se verá.

A duração do filme vai acompanhar a circulação desses meninos (e suas mercadorias) pela cidade e o seu retorno no final do dia.

Os personagens e seus destinos da trama principal

Felipe é um pouco mais velho do que seus companheiros, parece funcionar como uma espécie de ‘gerente’ do negócio (é ele quem organiza reunião que estabelece cotas para se comprar a bola de futebol). Porém não tem função efetiva na venda dos amendoins, e na verdade passa o tempo todo em atividades recreativas, participando de algumas modalidades de jogo com outros ‘pivetes’, nas quais obtém algum dinheiro, ou figurinhas de álbum (que funcionam como moeda, valen-

do até mais do que dinheiro em certas rodas marginais) ou assediando turistas atrás de cigarros americanos ou outros produtos, ou valendo-se de sua esperteza chega a burlar o sistema de vigilância do Maracanã e consegue acesso à geral sem pagar para assistir a um clássico. Este personagem funcionaria como uma espécie de “segurança” de seu irmão menor (o mais novo dos meninos) que ele acompanha e explora, tomando-lhe, vez por outra, o dinheiro das vendas que consegue efetuar, talvez com receio de que o menino, em sua fragilidade, perca esse dinheiro para outros, sejam eles marginais ou as autoridades da prefeitura, o famoso ‘rapa’.

Paulinho é o irmão mais novo de Felipe. Trata-se de fato de uma criança indefesa e inocente, que tem como brinquedo uma lagartixa (Catarina), a qual carrega no bolso de sua calça esfarrapada. Seu destino nesse dia é cobrir a região da Quinta da Boa Vista, onde se localiza o Zoológico, o Museu Imperial, área próxima do Maracanã, um ponto de venda muito produtivo nos dias de grandes jogos.

Jorge é um menino sem pai, responsável pela mãe doente (Dona Elvira) que pede que ele compre o remédio que tanto precisa. Jorge resolve partir para a praia de Copacabana, calculando que vai estar cheia no dia ensolarado, que como afirma o título do filme a cidade está sob a temperatura de 40 graus.

Sujinho (no filme só se fica sabendo seu apelido) é órfão e vive da caridade da vizinhança, especialmente Dona Elvira, a mãe doente de Jorge, que trabalha como lavadeira para famílias da Zona Sul. *Sujinho* escolhe a Urca como ponto de venda, cobrindo a Praia Vermelha e principalmente a entrada para Pão de Açúcar.

Zeca é o único menino que possui família estruturada, embora o pai esteja desempregado e viva embriagado, tentando ganhar algum dinheiro com a aquisição de um galo de briga. Zeca, além de vender amendoins, também trabalha em afazeres domésticos, como buscar água na bica. Tem uma irmã (Alice) que é operária, e ajuda na manutenção da família. Como se verá, Alice é uma personagem que demonstra alguma ambição de sair daquela vida de morro, mas não sucumbe na sua impotência diante da situação, não renega seus costumes o que a leva a participar de um concurso e ser coroada Rainha da Escola de Samba, naquele fim de semana. Ela fará parte de uma subtrama independente da história dos meninos.

Zeca vai se deslocar para o Corcovado.

Subtramas

Em cada ponto escolhido e percorrido por estes personagens irão se desenvolver, além das peripécias relacionadas ao seu trabalho de vender amendoins, subtramas independentes – outras histórias, de outros personagens que revelam aspectos da ‘sociedade do asfalto’ e mesmo do país e às vezes detalhes, cenas esporádicas que não terão desenvolvimento narrativo, funcionando como índices para sublinhar determinado comportamento – como se a câmera *documental* registrasse o que está ‘fora da diegese’ – sugerindo um efeito de realidade. Estas subtramas serão tratadas à parte, depois de analisar as experiências dos meninos no território do asfalto. Destacam-se os episódios a) do romance da migrante com o marinheiro, b) da negociação do latifundiário com a filha do burocrata, c) da ascensão e decadência do craque de futebol.

Para facilitar a exposição, estas subtramas serão tratadas à parte, depois de analisar as experiências dos meninos no território do asfalto.

Trama de pano de fundo, o aparente componente do melodrama

Como pano de fundo, simultaneamente desenvolve-se uma história tensa, aparentemente seguindo as normas do melodrama que sugere um triângulo amoroso, ou seja, uma disputa pelo afeto de Alice, a irmã de Zeca (um dos meninos do amendoim), que envolve dois homens distintos: o ‘malandro’ Waldomiro (Miro), que assedia Alice e é por ela rejeitado, homem ambíguo, violento, capoeirista, com ficha na polícia, mas que possui alguma autoridade no morro, principalmente junto à escola de samba, e Alberto, um operário, colega de Alice na fábrica, que nesse dia será recebido pela família da moça para um almoço e nessa ocasião vai pedir a mão dela numa ansiada cerimônia de noivado.

Durante todo o desenvolver da intriga, sugere-se que os dois homens não se conhecem, e que um conflito ocorrerá fatalmente à noite, quando eles se confrontarão na quadra da escola de samba, onde Alice será coroada rainha. Os preparativos da família envolvida no almoço e na recepção do pretendente de Alice e a organização da festa da coroação, efetuada por toda comunidade, que vai receber

como convidado o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, farão parte dessa narrativa de fundo.

O território da favela e do asfalto (cidade). Oposições, contradições

Vai-se agora traçar algumas características da favela enquanto território peculiar, para depois situar o que é marcante no território do asfalto articulado à experiência dos meninos. Observa-se um procedimento que ordena o espaço urbano: o lugar de realização do capitalismo aqui parece bem delimitado, pode-se dizer ‘geografizado’ na própria divisão que apresenta uma ‘cidade do asfalto’ em oposição à ‘comunidade do morro’.

Pode-se afirmar que o filme incorre, em seu tratamento da favela, em certa ambiguidade: ao mesmo tempo em que basicamente a mostra e denuncia como um *enclave* – um território separado e ignorado pela sociedade maior, embora seus habitantes tenham relações de trabalho fora dela, ele faz uma espécie de elogio do morro, ressaltando seus aspectos positivos. Apesar disso, de certa forma, é possível distinguir uma divisão clara e uma oposição mesmo da comunidade favelada (com seus comportamentos típicos valorizados) em relação à sociedade do asfalto, esta última carregada de elementos negativos, como domínio das classes médias e da burguesia egoísticas.

Características da favela: o território da carência e sua linguagem econômica

Há, sem dúvida, em *Rio, 40 graus*, uma intenção descritiva do território, do modo de vida e da sociabilidade da favela. O que é mostrado logo nas primeiras cenas (e isto já foi mencionado aqui) é a constituição de um território degradado, composto de moradias rústicas, habitadas por personagens ingênuos, em sua maioria, no qual se evidencia a situação de *carência*. Faltam não só equipamentos urbanos (como água, luz e esgoto), mas também enfatiza-se a carência de remédio, de emprego. Porém, o que o filme revela como um elemento constante é fundamentalmente a *falta de dinheiro*. Todos os personagens focalizados nesse território referem-se à carência de dinheiro e não só como um problema individual, mas também coletivo (ver mais à frente o episódio do fornecimento de luz para a Escola de Samba Cabuçu)

A questão econômica domina essa trama, tanto é que logo no início do filme, e mesmo durante, percebe-se que ela está tão presente que se incorpora à linguagem do dia a dia e nas relações entre as pessoas.

Numa sequência de várias cenas paralelas, que se alternam de forma rápida, logo no início do filme fica evidente o caráter econômico – a validação da expressão que define a economia como ‘reino da necessidade’ (cunhada por Marx) que marca de forma escancarada e ‘natural’ as relações humanas, os diálogos, nesse contexto favelado: onde o fator dinheiro (ou a falta dele) é uma constante, funcionando como um mediador das relações, envolvendo tratos, compartilhamentos, estratégias.

Exemplos:

1) A segunda cena em sequência imediata à abertura já expõe de forma clara o problema da carência econômica dos personagens numa relação problemática com o ‘mercado’. Trata-se do diálogo entre mãe (Ana) e filha (Alice),²³⁸ que se trava na porta do barraco onde moram. A filha assume a tarefa de ir à feira para comprar feijão,²³⁹ já que seu pai (desempregado) saíra para “ver um negócio com um compadre”. A mãe alerta, para que ela não compre feijão misturado, “*que vem cheio de bicho*”. Ao que a filha retruca – *Ah, por esse preço o que é que a senhora quer?* O que indica a má qualidade do produto se dá em função de um baixo preço (mercadoria que está dentro das posses dos consumidores). Em seguida, a moça pergunta se precisa comprar arroz. A mãe diz que ela está louca, que não precisa, pois já havia adquirido *dois quilos da vez anterior*. A filha então diz que *vai comprar mais arroz com o dinheiro dela própria*. A mãe ironiza: – *Parece que você quer dar uma festa para esse tal de Alberto, hein!?* A moça retruca dizendo que não se trata de uma festa, mas que não gostaria que *faltasse comida* na presença

²³⁸ Alice é uma operária que vai receber, no barraco de sua família, um pretendente também operário, Alberto, para um almoço que vai concretizar um compromisso afetivo: o pedido de sua mão em casamento ao seu pai Joaquim (Quinca) e sua mãe Ana. Ocorre que Alice também é cortejada pelo ‘malandro’ Valdomiro (Miro) que é repellido por ela, que prefere Alberto que lhe dá mais estabilidade. A questão amorosa aqui parece ficar em segundo plano, prevalece uma decisão ‘econômica’, o desejo de estabelecer uma família dentro da ordem. Ousa-se dizer que certas indicações do filme levam a fixar esta interpretação como válida.

²³⁹ A tarefa em questão na cena anterior a esta tinha sido objeto de discussão entre Ana e seu marido Joaquim (pai de Alice), um homem negro desempregado há dois anos, que mergulhou no alcoolismo e escapuliu de ir à feira com a desculpa que tinha um compromisso com um compadre.

do convidado.

2) O menino Zeca (irmão de Alice), que tinha aparecido no início do filme carregando uma lata d'água e entrando no barraco, agora sai. A mãe (Ana) o chama e ordena a ele que vá buscar mais água, ele rejeita a ordem, dizendo que *tem que trabalhar* e vai embora com sua lata de amendoins torrados. No caso, nesse rápido detalhe, um menor de idade que já cumpriu uma tarefa doméstica (que também é trabalho), agora sai para outro tipo de atividade econômica que ele encara como sua verdadeira *ocupação*.

3) O menino Jorge, cuja mãe está doente, pede para os meninos esperarem, retorna ao interior de seu barraco para buscar o latão com os canudos de amendoim enrolados. A mãe pede para ele trazer “*o dinheiro para o remédio*”, *estipula a quantia necessária* e solicita que ele leve o resto de um prato de comida que uma vizinha havia preparado para ela.

4) Jorge, ao descer o morro, pede a Felipe (o mais velho da turma) uma quantia de *dinheiro emprestada* para pegar um ônibus até Copacabana. Este diz que *só emprestaria se o menino cedesse uma figurinha (de álbum) por ele cobijada*. Neste ponto estabelece-se um tipo de negociação – em que Jorge acaba *cedendo um bem valorizado em sua pequena comunidade de crianças, em troca de dinheiro*.

5) Na descida do morro, surge a figura de Valdomiro (já citado como ‘malandro’, violento pretendente de Alice), que segura Zeca (irmão da moça que foi à feira comprar feijão). O homem quer saber onde está sua irmã, *o menino tenta negociar a informação em troca de dinheiro*. Valdomiro apela para a violência, torce o braço do garoto que acaba revelando que ela foi à feira, mas *insiste em receber a quantia estipulada pela dica*. O homem diz que *vai pagar mais tarde*. Como se vê, neste momento uma nova negociação envolvendo valores monetários é estabelecida.

6) No ambiente da feira, realizada nas cercanias do morro, ocorre um diálogo que mostra a predominância das relações de troca, na favela. Wanda (amiga de Alice) diz para a moça tomar cuidado e ir devagar na relação com Alberto (o ope-

rário pretendente), pois Valdomiro não está gostando dessa aproximação, ao qual a moça responde: O que tem Valdomiro? *Ele não me dá de comer!* Ao que a Wanda retruca: – *Não te dá de comer, mas foi ele que te fez rainha da escola (de samba)*. Ela responde que o homem a fez rainha porque ele quis, que ela nunca teve nada com ele (não foi ‘garota’ dele – namorada) desde o tempo em ele trabalhava na Estamparia.

Valdomiro, que a observa de longe se aproxima, diz que quer falar com a moça, ela está comprando algo numa banca. Ela pergunta: *Estou lhe devendo alguma coisa? Diz logo que eu recebi ontem!* Ele continua com o assédio. Alice responde que ele não vai *querer mandar na vida dela, que, para ela, já basta o contramestre da fábrica*. A moça, ainda tentando evitar a conversa com Valdomiro, vai até uma da barraca, compra algo e logo o *feirante que a serviu corre atrás gritando que ela havia levado a mercadoria sem pagar*. Valdomiro, alheio ao acontecido, diz em voz baixa que, se ela não quiser conversar, ele vai cometer uma “besteira”. Nesse meio-tempo, a confusão com o feirante é desfeita, quando a amiga que a acompanha descobre *a quantia de dinheiro devida ao feirante sob um legume da barraca*.

Todos os diálogos presentes nas primeiras cenas do filme dentro do território da favela e no seu entorno expressam o mundo econômico na própria linguagem do povo. No caso da feira, as respostas de Alice são quase todas dadas em termos de uma linguagem que toma de empréstimo elementos da economia: fala em sustento (dar de comer), dívida (ironicamente quando pergunta o quanto está devendo a Valdomiro), salário (diz que recebeu o pagamento), trabalho (quando compara o mandonismo de Valdomiro e fala que já bastava o contramestre da fábrica para mandar na vida dela). Mesmo os diálogos que ocorrem em meio a conversas banais entre as amigas na feira envolvem algum tipo de troca – no caso o prestígio a que a moça alcançou quando foi eleita rainha da escola de samba, segundo a amiga, a fez *devedora* de uma contraprestação afetiva em relação ao seu pretendente (rejeitado) responsável pela sua promoção (Valdomiro). Este, por sua vez, exibe um comportamento *possessivo* (como possuidor de uma mercadoria) em relação à moça. A própria confusão que envolve o feirante é uma corrida atrás de uma pequena quantia de dinheiro, que Alice tinha deixado, sem querer,

sob um legume, quando efetuou uma compra em sua barraca.

7) Outro momento em que a linguagem utilizada revela a situação de carência está na chegada do pretendente (aceito) Alberto ao barraco de Alice: Ele entra e pergunta à moça: *Como é, flor, está pronto o feijão?*

E ela: *Hoje tu tira a barriga da miséria.*

Como se vê num mínimo detalhe, a fala popular opera brincando (jogos de linguagem, gírias) com elementos da situação econômica, revelando a condição de miserabilidade secular brasileira, nesse momento do país está sendo combatida, pelo menos nos discursos desenvolvimentistas já citados neste trabalho, e na fundamentação do Plano de Metas do governo JK.

8) Logo em seguida a esse diálogo, quase que simultaneamente, entram Joaquim (Quinca, o pai de Alice) e Ana (sua mulher) provocando uma situação cômica, o velho desempregado, ligeiramente embriagado, carrega um galo de briga debaixo do braço; atracada a ele, a mulher, tenta se livrar do bicho. Aos gritos, os dois, diante do pretendente estabelecem uma discussão: ele, *reivindicando um dinheiro para pagar o galo* – segundo sua justificativa, *um investimento* para colocar numa rinha e faturar algum dinheiro –, e ela se negando a participar dessa negociação, ao mesmo tempo em que desclassifica seu marido. No fim da cena, o galo acaba fugindo (este era o assunto que ele tinha a tratar com um compadre, conforme sua explicação no começo do filme, quando foge da responsabilidade de ir à feira comprar feijão para o almoço).

Esta questão da carência também aparecerá em vários momentos ao longo da narrativa. Adiante, procurou-se especificar aqueles em que ela se evidencia ainda no território da favela.

a) O Episódio do cobrador da luz é muito significativo desse elenco de problemas, e ele é mostrado em dois momentos. No primeiro, alguns moradores da favela, perto da hora do almoço, jogavam baralho, quando aparece a figura de um estrangeiro (seu Nagib), o qual é um intermediário que aluga a luz para a favela. Pelo sotaque, indica-se que é de ascendência libanesa, turca ou árabe. *Seu Nagib*, logo que chega com uma caderneta na mão, passa a cobrar de Alcebíades (respon-

sável por uma birosca e pela escola de samba) o pagamento da cessão de luz (já vencida) para a quadra da escola de samba. Este revela por gestos ao cobrador que está em dificuldades para saldar esta dívida, e ao justificar essa falta utiliza uma expressão: o “*negócio está seco*”. Nagib mostra-se contrariado, mas não perde a viagem: ao ver Ana (mãe de Alice) se aproximando, dirige-se a ela, cobrando também o aluguel da luz. A mulher responde que ainda não tinha chegado o dia-limite para aquela cobrança, ao que Nagib reclama, respondendo que, da última vez, Ana havia esquecido o dia-limite de pagamento, e, a seguir, lamenta-se: “*Essa gente é muito esquecida*”, e que ele (o capitalista nunca pode ficar descansado) “*precisa sempre dar em cima*”.

Ao seguir, insiste e pressiona Alcebíades a efetuar o pagamento. O intermediário exige receber de imediato, pois senão à noite, repetindo o que havia dito antes, ameaça cortar a luz da quadra da escola de samba. Convém que se informe que nesse momento toda a comunidade estava empenhada na preparação de um evento muito importante nessa quadra: a visita da Portela e a apresentação do samba-enredo vencedor daquele ano, e para finalizar com chave de ouro, ocorreria a coroação da rainha da escola. Diante da nova recusa de Alcebíades, Nagib se retira deixando no ar sua advertência. Os moradores, que a tudo assistiam, continuam tranquilamente a jogar baralho, e quando Alcebíades (responsável pela escola) é instado a participar do jogo, ele afirma que não vai arriscar seu dinheiro, pois está com problemas financeiros e conclui dizendo que desta vez teria que apelar para o “Livro de Ouro” (é sugerido aí que existe uma forma de arrecadação de fundos, por doações da comunidade).

O segundo momento registra a volta de Nagib ao morro à noite, quando a quadra está lotada e a Portela já se apresentou, após ter sido saudada por Alcebíades e receber resposta de Alvaíade (representante da Portela), que agradeceu o convite ao microfone. No instante em que o diretor da Escola Unidos do Cabuçu convoca todos os presentes para cantar o samba vencedor daquele ano (*Relíquias do Rio Antigo*), alguém o informa, cochichando em seu ouvido, que o cobrador (Nagib) está a sua espera. Alcebíades então vai até o intermediário com o qual trava um diálogo ríspido:

Nagib: *Não pode, não pode...*

Alcebíades: *Mas, seu Nagib...*

Nagib: *Eu vai desligar a luz agora mesmo!*

Alcebíades: *Olha a moçada aí, meu carnaval, seu Nagib!*

Nagib: *Não me interessa, eu quero o dinheiro!*

Alcebíades: *Tá bem, tá bem... (retira-se).*

Retira-se, vai até um sujeito e pede um dinheiro que está na caixa da cantina da escola. Alcebíades volta até Nagib, dá-lhe o dinheiro, o cobrador confere e pergunta: *O que é isto?*

Alcebíades, então, tira do bolso o restante que estava faltando e entrega ao intermediário (percebe-se nesse detalhe que houve uma ‘malandragem’ do diretor querendo enganar o cobrador).

Nagib confere e se despede feliz.

Importa ressaltar que nestes dois momentos revela-se um tipo de exploração feita em cima da situação miserável das favelas que para obter luz, naquele momento, tinham que lançar mão do expediente de alugar de um particular (um intermediário parasita) que fatura na brecha dessa carência, numa atividade evidentemente ilegal e provavelmente consentida pelos fiscais do Estado. Um desvio feito por ‘autoridades’ que, acredita-se, faziam vista grossa para essa transgressão do código econômico do município. O filme mostra dessa maneira uma faceta do capitalismo em sua realização típica carioca, uma espécie de ‘malandragem’, como uma construção que permite o exercício da atividade de corrupção, e a exploração dos elementos subdesenvolvidos e subalternos da sociedade, beneficiando intermediários aproveitadores, não propriamente burgueses, talvez pequeno-burgueses. Importa também ressaltar que a carência aqui aparece como um fato coletivo – atinge a escola de samba e as famílias: o público e o privado dessa comunidade.

b) O episódio do noivado tal como mostrado no filme traz um outro aspecto da situação carente. Tal momento, que na sociedade é considerado uma ocasião especial que envolve certa solenidade, no ambiente da favela, vai ser exibido na

sua crueza, como se fosse um acontecimento qualquer na vida dos seus habitantes. Na diegese do filme, a situação transcorre do seguinte modo: Após o almoço e depois de ouvir Quinca tocar seu trombone de vara, Alberto revela suas intenções de casar com Alice de chofre. Ele diz para Quinca: *Eu estou aqui hoje a fim de roubar a menina* (abraça botando a mão no ombro). *Quero casar com ela, Seu Joaquim!*

Quinca: *Tá certo, tá certo... Deus abençoe vocês, meus filhos.*

Alberto põe uma aliança na moça

Quinca: *Olha só, véia, é com aliança e tudo!*

Alberto: *E com igreja também...*

Quinca: *Vamos festeja, véia!*

Ana: *Você já festejou muito hoje... Bom, deixa eu ir trabalhar...*

Assim, de forma rude, retirando todo o caráter ritual de solenidade e adian-do a comemoração da celebração do noivado, a mãe da noiva retorna trabalho, a incansável labuta de lavar a louça, buscar mais água na bica, lavar roupa para fora, arrumar o barraco etc.

c) Na sequência desta cena, revela-se a impotência dos jovens operários em sair daquela situação de miserabilidade e viver seus sonhos.

Após a recusa de festejar o noivado por parte da mãe, Alice convida Alberto para descer o morro e participar da preparação da quadra para o grande momento da comunidade.

Alberto, mal sai do barraco, diz para Alice: *Eu ia fazer o pedido, como manda o figurino, mas não deu jeito.*

Alice indaga: *Está mesmo disposto?*

Alberto responde entusiasmado: *Estou sim, estou, flor... Isso aqui lembra a minha terra, quando eu era garoto eu ficava sentado no alto do morro, vendo a cidade e o mar... De noite as luzinhas se acendiam..* (suspende sua parolagem poética ao perceber o semblante preocupado de Alice).

Alberto se espanta diante do ar preocupado de Alice: *Mas que cara de ent-terro é essa, minha filha? Hoje é o teu dia: Rainha da Escola, noiva do 'papai'!*

Alice revela seu temor e joga um balde de água fria nas aspirações de Alberto: *É por causa do velho, está desempregado já faz dois anos, se eu sair de casa é a velha quem vai aguentar sozinha as despesas. Vamos esperar mais um pouco, Alberto?*

O jovem pergunta: *Até quando?*

E ela responde: *Até as coisas melhorarem. Eu queria casar direito, morar num lugar bom...*

Alberto procura injetar esperança e uma perspectiva política coletiva dizendo: *As coisas vão melhorar sim, mas não vai ser só para nós dois. Você acha que esse povo todo não sofre igual a gente? Ninguém vai melhorar de vida juntando uns 'cobrinhos'.*

Alice retorna a uma perspectiva individualista: *Mas é que eu queria ter a minha casa direitinha, como minha mãe tinha antigamente* (o que revela que a família dela sofreu um deslocamento social que a levou a morar no morro). Ela continua, agora trazendo uma dose de realismo econômico para a conversa: *Nosso dinheiro junto só dá para morar aqui no morro.*

Ao que Alberto responde: *Mas o que é que tem? Têm tanta gente boa morando aqui!*

O que faz Alice se resignar: *É, a gente tem é que se conformar.*

Nesse momento, Alberto finaliza o assunto com uma aposta abstrata na potencialidade do casal: *Conformar não, a gente tem é que enfrentar a vida...*

Os dois descem esperançosos sorrindo, por um caminho que vai dar no território baixo do morro onde se prepara a grande festa.

Apesar do fecho da 'negociação' econômica do casamento, com uma proposta de enfrentamento abstrato da vida dura que o casal teria pela frente, numa

conversa que chegou a resvalar na aposta numa mudança ‘política’ coletivista durante o diálogo, na verdade toda a falação revelou o aspecto dramático do beco sem saída das soluções individuais, a impotência diante do fato irreversível do subdesenvolvimento, o que redundou numa aposta genérica de uma redenção que não viria. Acredita-se que a mensagem aí contida revela as crenças do autor de uma revolução social – já que o personagem Alberto foi (como vai se revelar no fim do filme) um combativo operário que ao que tudo indica militou e continuava a lutar pela causa proletária. De qualquer forma, com esperanças revolucionárias ou não, o que fica patente é de novo a carência, desfazendo os sonhos de ter uma vida melhor dentro daquele sistema.

d) Duas outras situações de carência mostram-se particularmente comoventes, por envolver uma outra característica que o filme destaca na comunidade, que é a *solidariedade* nas relações de vizinhança. A primeira delas mostra Dona Elvira, mãe do menino Jorge que vende amendoins para ajudá-la no sustento e a combater uma doença que a tornou inútil do ponto de vista econômico, pois não permitia que ela trabalhasse como lavadeira para as famílias de classe média do asfalto.

Há um momento na diegese em que Ana (mãe de Alice), sua vizinha, a visita e leva um prato de comida para ela.

O diálogo entre as duas mulheres mostra ingenuidade e desconfiança que as duas alimentam em relação aos remédios industriais – e a crença em remédios alternativos, preparados com ervas por uma curandeira de um ‘terreiro’ do local.

Ana, pelo que indica o andamento do diálogo, já vinha ajudando a mulher doente – substituindo-a no trabalho de lavadeira junto à sua freguesia. Essa atividade desinteressada torna explícita a característica de *solidariedade* e, no decorrer do diálogo ressalta outra característica ‘sociológica’ - a *reciprocidade* que permeia as relações do morro que se evidencia quando Elvira afirma que naquele momento Ana estava ajudando-a, mas no futuro, talvez, seria ela que precisaria de ajuda, concluindo com a frase popular: “*uma mão lava a outra*”. Esta cena revela também o grau de *incerteza* daquelas famílias pobres em relação ao futuro, quando uma das mulheres diz: “*Ninguém sabe o dia de amanhã.*” Sublinha-se aí tam-

bém a *precariedade* daquela vida *provisória* (de favelado, que pode piorar) – principalmente de mulheres que não podem contar com os filhos ou mesmo com o marido, quando elas os têm (que é o caso de Ana que sustenta Quinca, desempregado e alcoólatra).

A segunda situação mostrada quase no final do filme também envolve Elvira, que de noite debruça-se na janela de seu barraco e pergunta por seu filho Jorge aos meninos que retornam de sua labuta de vender amendoins pela cidade. Nenhum deles sabe informar o paradeiro do menino, apenas indicam que ele foi tentar vender a mercadoria em Copacabana (nesta altura o espectador já está ciente de que ele morreu atropelado naquele bairro). Neste momento chega um dos meninos, apelidado de *Sujinho*, que tinha sido ‘apanhado’ por um guarda numa confusão em que se meteu, ao tentar enfrentar um explorador que se dizia dono do ponto do Pão de Açúcar e impedia outros ambulantes de comerciar no local.

O policial indaga Dona Elvira e os meninos sobre o paradeiro dos pais de Sujinho (que ele não sabe que é órfão) e diante da hesitação deles em revelar a orfandade do garoto, o guarda diz: *É, então ele vai comigo*. O que significa que vai levá-lo para o juizado de menores ou para um abrigo do Estado.

Felipe tenta interceder implorando: *Deixa ele com a gente aqui, seu guarda!*

O policial mostra-se determinado a recolhê-lo: *Não pode, o comissário mandou ver se ele tem pai ou mãe... vamo embora!*

Vai conduzindo o menino morro abaixo quando Dona Elvira intervém dizendo: *Ele não tem mesmo nem pai nem mãe, ele vive aqui em casa com meu filho. Nós dá tudo pra ele...*

O guarda, sensibilizado, hesita e enfim libera o menino. Dona Elvira agradece e o guarda desce o morro sendo observado por Felipe, Zeca e *Sujinho* que desta vez escapou das mãos da lei.

Este sentimento de solidariedade e a prática da reciprocidade no relacionamento vai se mostrar como gesto coletivo, quando, no final do filme, a Portela, uma escola de samba legitimada como uma das maiores do Rio, vem dar um

apoio à favela trazendo seus componentes para a quadra da pequena e aguerrida Unidos de Cabuçu no dia da divulgação do samba vencedor e da coroação da Rainha da Escola.

A solidariedade comparece também de forma agressiva na continuidade daquela cena já descrita, que acontece logo no começo do filme, quando um feirante acusou Alice de não ter efetuado o pagamento de um produto que ela havia comprado. Após ter sido desfeita a confusão, o referido comerciante, retornando ao seu ponto de venda, resmunga em voz alta, desqualificando Alice ao dizer: *Negrinha desaforada!* Ele pronuncia essa ofensa, longe dos ouvidos dela, mas próximo de Valdomiro (malandro, seu pretendente rejeitado pela moça), que ouve o desaforo do homem e o interpela. O feirante desqualifica Miro, também o chamando de *vagabundo* – o que faz com que este responda com violência, dando um golpe de capoeira. O feirante cai, e logo chega a polícia que prende Miro por agressão, levando-o para a delegacia.

Esta cena serve como preâmbulo para a desmontagem da figura marginal de Valdomiro, que nesse momento agiu como ‘herói’ ao defender Alice de uma agressão verbal (mesmo que ela não tenha ouvido). Mais tarde, vai-se ficar sabendo, por meio de uma cena dramática sem importância na qual se desenvolve uma conversa comum entre moradores em torno de uma mesa de baralho, que o atualmente desempregado Valdomiro sempre tinha sido bom de briga, e que já tinha sido operário combativo, com participações decisivas em piquetes e greves. Sua marginalidade naquele momento explica-se em razão de sua condição de desempregado devido à combatividade e seu caráter revoltado. Fica-se sabendo que estas suas qualidades (seu passado de lutas e capacidade de liderança) são conhecidos na comunidade da favela, que o respeita e lhe confere um status de autoridade local (popularmente chamado de ‘xerife’ da área). No entanto, um comentário de um dos moradores revela o temor de que ele não acabaria bem, em virtude desse mesmo espírito intempestivo. O filme, assim, não esclarece, mas sugere que Miro se transformou num ‘malandro’ que vive de expedientes por força das circunstâncias. Mostra mais, focaliza essa malandragem em ação, num episódio em que esse personagem encontra-se numa situação particularmente difícil (depois de deixar a cadeia), ele é mostrado sem dinheiro fora do Maracanã, após de ser expulso de

suas dependências por ter se envolvido numa briga de torcida. Por uma coincidência, encontra com o menino Paulinho (vendedor de amendoins que foi expulso do Zoológico) nas cercanias do estádio, o que proporciona a Valdomiro uma oportunidade de obter algum dinheiro para comprar novo ingresso e retornar ao estádio. Ao indagar ao menino se ele tinha algum para emprestar, e diante da negativa, o malandro toma uma boa quantidade de canudos de amendoim da lata do garoto (prometendo devolver o equivalente em dinheiro mais tarde) e passa a vendê-los por um preço mais barato aos torcedores que se encaminham para a bilheteria. Dessa forma ele consegue superar sua dificuldade inicial, mas tal prática é suspensa com a chegada de um carro de polícia, com as sirenes ligadas para atender uma ocorrência que não é mostrada. Tal proximidade dos agentes da lei faz com que o malando (já acostumado a funcionar como suspeito) fuja do local e se abrigue num bar, onde vai acompanhar o jogo pelo rádio do local, gastando o pouco que recolheu com várias rodadas de cerveja, até ficar sem dinheiro de novo. Diante dessa situação, ele resolve mandar um companheiro (uma espécie de subordinado), que até aquele momento o acompanhava, ir até o morro pedir a Alcebíades (o diretor da escola de samba) 50 contos para pagar o dono do bar.

Como se pode observar, o filme explicita o exercício da malandragem, como forma de driblar as situações de carência.

O território hostil da sociedade do asfalto: a trajetória dos meninos

Quinta da Boa Vista, Museu Nacional, Zoológico, Maracanã. Estes são os pontos que Paulinho e Felipe (seu irmão mais velho) escolheram para vender amendoins. Felipe, é uma espécie de aspirante a malandro, não participa da venda da mercadoria, e supostamente faz a segurança de seu irmão menor, que por sua fragilidade (é de fato uma criança inocente e pouco atenta) pode ser alvo de predadores. Na verdade Felipe fica orbitando em torno de Paulinho, na maior parte das vezes distraído-se em jogos com outros meninos de rua, no quais obtém dinheiro ou figurinhas valiosas.

Mas o que importa ressaltar é a experiência de Paulinho no território valorizado da cidade (num complexo de lazer e cultura), pois, por meio dela, o filme vai procurar pôr em foco alguns aspectos da relação da sociedade com os despossuí-

dos, da existência de limites para sua circulação nesse espaço de distinção.

Acredita-se que o episódio que envolve Paulinho é um dos momentos mais poéticos do filme, que mostra cenas de encantamento do menino – que vai ser subitamente quebrado pela violência exercida pelos pequenos representantes da ordem. Tudo começa no entorno do Zoológico, quando Felipe, de forma violenta, aborda Paulinho à procura de dinheiro da venda dos amendoins no bolso de suas calças, do qual acaba retirando uma lagartixa, que o menino cultivava como brinquedo. Nesse ato truculento, o irmão mais velho deixa escapar o pequeno animal que Paulinho carinhosamente chamava de Catarina, que ao ser liberto parte para dentro do Zoológico. O menino, no afã de recuperar seu animal de estimação, ‘invade’ sem querer o local. Ao penetrar num território até então desconhecido, ele vive a experiência que o faz ficar maravilhado diante a variedade de animais expostos.

Tal momento poético (ressaltado por música de fundo que suspende a tensão) é justamente aí inserido para que se reforce a existência de um tipo de violência exercida sobre os humildes, quando promove a ruptura do encantamento (que também envolve o espectador), provocada por um guarda-zelador que, ao descobrir a presença daquele estranho menino favelado num lugar a ele vedado, trata de expulsá-lo do então ‘paraíso’, com um pontapé, ameaçando-o ao gritar: *Volta aqui e você vai ver o que te acontece!* Nesse momento, para realçar o efeito da violência (com uma metáfora) ‘simbolicamente’ a lagartixa cai num ofidário, e uma cobra, ao que parece, parte para devorá-la. Com sua violenta expulsão (que poderia não ser violenta e feita de modo polido), fica evidente que o menino é um ‘outro’, um ser indesejável, que pelos trajes andrajosos é identificado como aquele que entrou sem pagar. Essa queda na realidade hostil, essa exclusão do sistema, é amplificada quando, coincidindo com o momento da expulsão, a câmera procura contrastar a figura molambenta de Paulinho, situando ao fundo a passagem de um grupo feliz de meninos bem vestidos, entrando no Zoológico.

Ao que parece, a inserção desse episódio quer ressaltar que fora do contexto do morro, onde cada um tem uma identidade e uma dignidade (embora já contaminada pelas relações monetárias) no território da ‘sociedade do asfalto’ – e por consequência na sociedade maior, das engrenagens invisíveis do capitalismo –, o

favelado não tem vez, pois o sistema é excludente: certos lugares são para poucos, os ‘endinheirados’, e mais, que precisam externar determinado *habitus* para que sejam aceitos.

A trajetória de Paulinho, que já começa mal neste dia, não vai ser bem-sucedida. Na sequência mostra-se que o pouco dinheiro que ele consegue vai ser retirado por seu irmão mais velho (Felipe) quando eles se aproximam do Maracanã, onde acontece um grande clássico do futebol carioca. Nesse lugar, Felipe ordena que Paulinho fique perto da bilheteria vendendo os amendoins, enquanto ele rumo para entrada de automóveis do estádio, onde consegue burlar a segurança por meio de uma ‘malandragem’: aproveita-se a ocorrência de um acidente que ‘engata’ dois carros na entrada do estacionamento e fingindo ajudar a resolver o problema, ele aproveita um momento de distração dos vigilantes e entra nas dependências do estádio.

Logo a seguir, do lado de fora surge diante de Paulinho o personagem Valdomiro (que conforme foi citado aqui fora expulso da geral do estádio por ter se envolvido numa briga). Este, como já foi relatado, toma do menino a lata com o restante dos canudos de amendoim e consegue vender quase tudo, ‘fazendo’ dinheiro rápido. Ao fim dessa operação, o menino perdeu todas as chances de faturamento. Quando volta para casa à noite, é repreendido pelo seu irmão (Felipe) que nem procura saber suas razões por ter aparecido com a lata vazia e sem dinheiro. Só escapa de levar uma surra, porque Felipe é chamado por Dona Elvira, que lhe pergunta sobre o destino de Jorge (seu filho), que até aquela hora não tinha voltado para casa.

De qualquer modo, Felipe ameaça seu irmão menor, dizendo que mais tarde ele teria que se explicar. Em seguida mente de forma descarada, quando indagado por Zeca, sobre o excedente combinado para comprar a bola, e justifica-se colocando a culpa no ser irmão mais novo: *Dei um duro desgraçado e o Paulo (Paulinho) perdeu o dinheiro...*

Pão de Açúcar. Esse é o lugar escolhido por *Sujinho* como seu ponto de venda naquele dia. Sua jornada também seria repleta de acidentes. Logo ao chegar ao local é informado por um menino que vende balas e doces que aquela área es-

tava *loteada*, isto é, que aquele ponto pertencia a um homem de nome Seu Peixoto (para o qual o menino diz que não vai trabalhar mais, pois vai fugir dali). Tal sujeito, de acordo com o relato do menino, além mandar no lugar, não permitindo que outros ambulantes vendam mercadorias ali, também explora outras crianças que trabalham para ele. Sujinho, no entanto, não se intimida, diz, cheio de si: *Eu trabalho pra mim mesmo e não tenho medo de ninguém, nem do rapa!*

Mas esse destemor vai se dissipar no enfrentamento com o velho Seu Peixoto, que logo se aproxima e o aborda de forma violenta, indagando para quem ele trabalha. O menino responde, perguntando por que aquilo interessa a ele. O ‘dono do ponto’ continua a indagar: *É para a sua mãe?* O menino responde, desaforado: *Para ti que não é!*

O velho então o agarra com força pelo braço e quer saber se ele está trabalhando para um sujeito chamado Neco. Diz que ainda mata o tal de Neco e todo mundo que trabalha com ele (pelo visto outro aproveitador).

Manda Sujinho ir embora dali. – *Vá contar pro Neco!* O menino, que antes mostrara valentia, agora, reconhecendo a força do velho, diz (astutamente) quase chorando, que não conhece Neco nenhum.

Por meio desta cena, o filme procura demonstrar a realidade do repartimento conflituoso do território da cidade maravilhosa, já naquela época dominada por tipos do submundo que se apossavam de pontos de venda mais rentáveis no mercado marginal pela força (acredita-se que em conluio com fiscais e policiais corruptos). E, além disso, que existiam bandos de exploradores de meninos que disputavam esses territórios. Desta forma o filme mostra que ‘iniciativa privada’ na cidade ‘invisível’ (e marginal) é privilégio dos mais fortes. Desta forma, ressalta a existência de uma outra forma de exploração econômica nas margens, um ‘capitalismo ilegal do asfalto’. Mesmo nessa situação marginal, o filme parece afirmar a todo tempo a presença de brechas no sistema, que permite todo tipo de exploração: dos lugares públicos, das crianças pobres, dos favelados (no caso do fornecimento ilegal de luz, já relatado).

Voltando à trajetória de *Sujinho*, o filme, na sua continuidade, mostra que suas agruras mal começaram. O menino só consegue desvencilhar-se de “seu” Peixoto porque aproveitou a aproximação de uns turistas, que diante daquela cena violenta (do velho agarrando a criança) intervêm e o protegem. Mesmo assim, o velho tenta agarrá-lo, mas é imediatamente repellido por um dos estrangeiros, com sotaque italianado, que diz: *Ei, deixe o garoto, vá! Um bruta marmanjo como você se fazendo de besta para cima dele!* O velho diz que o menino deve dinheiro a ele. O menino retruca afirmando que é mentira, que na verdade aquele homem quer quebrar a lata (de amendoins) dele.

O turista então expulsa o velho e continua falando: *Ma che è isto? Quer quebrar a lata de amendoim!? Ma che fezzo d'animale (que louco de animal). Vá via, vá, senão sou eu que te quebro essa lata que você tem no lugar da cara!*

Peixoto recua diante da atitude firme do turista, que logo se volta para o menino e pede que lhe explique as razões que o velho teria para querer quebrar a lata de amendoins.

O menino informa que é porque ele trabalha sozinho e o velho acha que aquele ponto é dele e não deixa ninguém trabalhar ali se não der metade para ele.

Uma mulher que está com esse grupo, também com sotaque italianado, pergunta por que o menino não chama a polícia. *Sujinho* diz que se vier a polícia, ele vai também acabar preso.

Um dos turistas, que orienta o grupo, procura esclarecer a situação: *Não vê que é proibido fazer este comércio?*

Neste ponto reitera-se a demonstração de que a cidade possui uma rede invisível de domínios ilegais, e que a atividade do menino, que é também ilegal, não pode concorrer com essas redes mais poderosas, e mais, que ele não possui nenhum direito na sua situação de marginal ao sistema e nenhuma autoridade intercederia por ele, mesmo quando ameaçado por um bandido. Naquele momento o menino só conta com a boa vontade de turistas estrangeiros, para garantir sua integridade diante da violência do também ilegal seu Peixoto. É nessa possibilidade de se safar que ele se apoia, seguindo junto com esse grupo de visitantes, que aca-

bam pagando sua entrada e o levam para o alto do morro da Urca. Nesse trajeto, *Sujinho* revela a Gina (uma turista do grupo que se compadece da sua situação) que ele não tem pai e que sua mãe tinha morrido. Nesta parte da sequência, a cena da subida de bondinho demonstra o contraste da timidez e fragilidade do menino pobre com a desenvoltura de um outro, filho irrequieto e mimado (Nino) de um casal que faz parte do grupo – o garoto devora a paisagem, enquanto *Sujinho* não a contempla, ficando cada vez mais encolhido no banco, ajeitando sua lata de amendoins.

Enquanto isso, os homens do grupo conversam sobre uma máquina fotográfica estrangeira e um deles diz que comprou no câmbio negro. Nesta frase, acredita-se está uma denúncia *en passant* da prática do contrabando, uma outra ilegalidade, esta franqueada aos privilegiados, contrastando com a ingênua ilegalidade da venda dos amendoins torrados pelo menino favelado.

Quando Gina pergunta como ele vive, o menino responde com uma frase que intriga e surpreende a mulher e a faz encerrar o interrogatório, pois essa resposta trazia algo de enigmático, como se fosse uma incongruência lógica e nesse sentido se tornava incompreensível, ele diz: *No morro*.

Essa resposta traduz todo um sentimento de proteção comunitária, exercida pelas redes de solidariedade de vizinhança da favela. *Sujinho* é um ser solitário só na aparência. Na verdade é um órfão que foi adotado pela comunidade, pelo morro como um todo, algo impossível de ser decifrado e entendido por uma turista de classe média estrangeira, pois ele está falando num código de outro território, lugar que o filme quer trazer para perto dessa turista, e por tabela permitindo a proximidade dos turistas-espectadores que assistem às desventuras do menino na tela.

Quando chegam ao alto do Pão de Açúcar, inicia-se uma sessão de fotos que registram a passagem desses turistas pelo Pão de Açúcar, na qual até *Sujinho* participa como um surpreendente ‘fotógrafo’ (em determinado momento em que é necessário tirar uma foto do grupo todo). O filme neste momento mostra um tipo de exclusão sutil, o menino, mesmo ‘participando’ daquele grupo, em nenhum momento é incluído nas fotos.

A exclusão do menino completa-se na sequência, quando o grupo entra num restaurante do local levando com eles *Sujinho*, até então feliz, acreditando que vai almoçar junto com o grupo. Isto dura uma fração de minuto, até o momento em que um garçom percebe sua presença discrepante e o expulsa sem que os turistas percebam a exclusão.

Mas ele não perde a viagem, fica do lado de fora tentando vender sua mercadoria aos visitantes. Surge, então, o vilão: “seu” Peixoto retorna na tentativa de capturar o ‘intruso’ e (ao som de *Eu sou o samba*) inicia uma perseguição ao menino, que foge e deixa cair sua lata de amendoins na fuga. *Sujinho* desesperado entra nas engrenagens do maquinismo do bondinho, que é acionado pelo operador e deixa o menino numa situação perigosa. Esta cena não tem continuidade – só se vê o rosto apavorado de *Sujinho*, olhando para baixo, e num truque a câmera permite ao espectador ver através dos olhos do menino: a paisagem assustadora da Urca vista de cima, sem nenhuma proteção. Mais tarde vai se saber que ele foi resgatado e acabou detido num distrito policial, e como já foi relatado aqui, acabou sendo levado por um guarda até o morro, onde este último procurou por seus pais, e foi salvo por Dona Elvira.

Corcovado – Cristo Redentor. Nele vai se dar a história de Zeca (filho de Dona Ana e Joaquim, irmão de Alice), menino esperto, que desde a saída do morro mostra-se um astuto negociante com visão empresarial (quando negocia com Valdomiro uma informação sobre sua irmã). Na verdade, o filme não revela muito sobre sua trajetória, pois o Corcovado foi ocupado por uma subtrama que vai ser analisada mais adiante.

Ao que tudo indica, ele foi bem-sucedido. A câmera só o mostra entre outros meninos no Corcovado, conversando e ouvindo a narração do jogo do Maracanã, quando um deles fantasia e diz que se fosse o Super-homem daria um pulo e cairia bem no meio do estádio. Nesse momento, surge o *Cadillac* transportando o personagem da subtrama referida acima – o Coronel Durão, um latifundiário doublé de suplente de deputado, amigo de um ministro que está de visita à capital. Logo que desce do automóvel é saudado por Zeca, que lhe oferece amendoins. O velho oligarca de imediato repele o menino, como se espantasse uma mosca.

Só quase no final do filme é que Zeca aparece novamente, alegre, agitando notas de dinheiro no ar. Foi o único que conseguiu um excedente para comprar a bola, ele diz para Felipe: *Olha só, cinquentão pra bola!*

É nesse momento que D. Elvira interrompe a conversa que iria começar e pergunta a Zeca: *Onde está o Jorge?*

Zeca responde: *Não sei não, D. Elvira.*

O menino então se dirige para Felipe e afirma: *Hoje o dia foi um assopro! E você?*

Felipe, como já foi relatado, mente: *Dei um duro desgraçado e o Paulo perdeu o dinheiro...*

Zeca, inconformado, cobra: *De araque, põe a grana pra fora!*

Felipe, sem saber das agruras de seu irmão Paulinho, afirma: *Tô duro, o Paulo perdeu o dinheiro! Mas ele vai ver só uma coisa, ele tem que dizer!*

Nesse momento, Zeca percebe a chegada do guarda com um dos meninos e diz: *Hi, olha lá o Sujinho!*

E aí termina sua participação no filme.

Tudo indica que não teve dificuldades em conseguir trabalhar, foi repelido pelo Coronel Durão, não viu o jogo, pois não era o Super-homem, mas faturou além da cota.

Copacabana, a praia e o bairro. No cartão-postal mais conhecido da cidade, sob um sol e uma temperatura de 40 graus, o menino Jorge vai tentar a sorte de vender seus amendoins num dia de grande movimento, em que a praia está superpovoadas. Um bom mercado, se ele não fosse invisível.

Suas desventuras começam logo no início de sua jornada, quando um casal aparece correndo e o jovem (Bebeto) que acompanha uma moça da ‘alta sociedade’ sem querer esbarra no ‘invisível’ Jorge e derruba sua lata de amendoins, que

acaba rolando pela areia e fica encharcada de água, inutilizando toda a mercadoria (os canudos de amendoins torrados). O casal continua sua corrida até um guarda-sol, sem perceber o prejuízo que causou ao ‘invisível’ Jorge.

O menino espera pacientemente os jovens saírem da praia, para abordá-los no calçadão, exigindo uma reparação pelo dano sofrido. O jovem reage chamando-o de moleque safado, e ameaça mandar prendê-lo se continuasse com aquela cobrança.

Em seguida, responde a um dos passantes (bem caracterizado, ou seja, caricaturado como um “grã-fino”, levando cachorro para passear) que indaga sobre o que está acontecendo. Afirma que o menino é um malandrinho, que está tentando dar um golpe, ao que o passante comenta: *São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua.*

Antes do registro desses acontecimentos, o filme havia se detido sob um guarda-sol, onde um homem caricaturado como um *bon-vivant*, com trejeitos afeminados, conversava com duas meninas de classe média sobre o casal que derrubou a lata de Jorge. Vendo-os correr, o homem comenta: *Eles parecem suburbanos!* (numa clara distinção social discriminatória). No diálogo que se segue, fica-se sabendo que Beбето, o jovem que derrubou a lata, é um jogador de futebol de praia, uma espécie de *playboy* aproveitador, que usa seus dotes físicos como valor de troca, em busca de ascensão social. É classificado pelo grupo como um caça-dotes, ou como ironiza uma das moças sob o guarda-sol: um *caça-uísque*.

Aqui se denuncia uma malandragem de classe média, exercida pelo *playboy*, que, invocando uma falsa moral, acusa o pobre Jorge (no fundo um trabalhador) de “malandrinho” e o desqualifica como “safado”. Também se evidencia nesse episódio, o caráter fútil e hedonista da classe média e da burguesia pelas conversas que são entabuladas e pelos temas que são tratados. O contraste com a vida do morro é escancarado.

Mas as desventuras de Jorge caminhavam para um final trágico: ele estava sem dinheiro para voltar para casa e sem saber como fazer para sair dessa situação.

A câmera flagra o menino perambulando pelo bairro de Copacabana pedindo esmola e sendo rejeitado e ofendido – um dos passantes chega a mandá-lo trabalhar. De repente ouve-se uma gargalhada. Surge um esquálido menino de rua deitado em cima do capô de um carro, fumando um cigarro, vestido com um capote usado, maior do que seu corpo.

Ele ironiza o *modus operandi* de Jorge: *Você não sabe pedir esmola!*

Jorge defende sua dignidade: *Eu não preciso pedir esmola, não! Eu só preciso de dinheiro para voltar para casa.*

O menino de rua então se dispõe a ensinar a fórmula para conseguir alguns trocados: *Você quer ver como se arranca dinheiro dessa gente?*

Dirige-se para um homem, tomando o cuidado de esconder o cigarro com uma mão nas costas. Faz cara de triste e pede: *Me dá um dinheiro para minha mãe que está doente?*

O homem não hesita e dá uma esmola, o menino agradece e logo que o passante se distancia ele volta até Jorge e diz: *Tá vendo só? Peguei dinheiro pra gente, mesmo no bruto. Você tem que pedir dinheiro para tua mãe. É só dizer que ela está doente que não falha* (e por coincidência a mãe de Jorge, Dona Elvira, está doente mesmo).

Seguindo a fórmula do ‘pivete’, Jorge vai seguindo pela Avenida Atlântica obtendo bons resultados, o ‘pivete’ acompanha sua trajetória exibindo sua performance. Os dois encaminham-se para uma fila de cinema, na qual Jorge enfrenta algumas rejeições, mas seu companheiro consegue algum sucesso.

O que eles não esperavam era encontrar um bando de meninos de rua que tentam roubar o dinheiro obtido por Jorge.

Ele reage e, ao perceber que vão acuá-lo, sai correndo pela avenida – e o bando o persegue. Num cruzamento, os ‘pivetes’ conseguem agarrá-lo, batem nele, mas Jorge novamente escapole. Porém o bando é insistente, continua tentando alcançá-lo (toda essa ação tem como fundo sonoro a segue a narração do jogo

do Maracanã).

Em determinado momento, Jorge tenta se esconder, encostando-se numa parede, mas os meninos de rua o encontram, e ele torna a escapar, desta vez numa rota suicida, correndo no meio da avenida atrás de um bonde. Seus algozes não se intimidam diante de sua estratégia e vão atrás, e nesse momento, ele tropeça e cai nos trilhos. Ato contínuo, surge um ônibus e o atropela. A cena seguinte mostra o corpo sem vida de Jorge, estendido no chão, cercado por várias pessoas. Já com a tradicional vela acesa ao lado do cadáver... (uma música triste soa ao fundo).

Sua mãe enferma, no morro, quase no fim do filme, da janela de seu barraco indaga a seus companheiros sobre seu destino.

Como ela receberá a notícia de sua morte? Como o morro reagirá? Estas questões ficarão em suspenso, o filme não fecha, deixa a situação em suspenso.

O que este episódio ressalta é a existência de uma selva na sociedade do asfalto, e uma perversa situação que opõe os miseráveis que se entredorram. Uma infância abandonada pelo desenvolvimento aqui é afirmada dramaticamente.

É importante nesse ponto, afirmar o alcance desse filme, que na verdade contém vários outros filmes dentro dele (ensaios sobre outros temas). Isto implica a reavaliação de certa crítica de tendências que julgaram esta obra de Nelson Pereira como algo próximo do panfleto, ou como um produto feito para comover, utilizando-se da promoção e exploração apenas do contraste entre o mundo burguês fútil, insensível, e a comunidade favelada ingênua e solidária. Esta visão reduz equivocadamente esta obra, que contém na riqueza de sua complexidade outros temas, que articulados ao que já foi analisado até aqui (no trajeto dos meninos favelados pela cidade, que é, o eixo da narrativa) revelarão nas subtramas outros elementos críticos, que comporão a visão de outros aspectos que permitem montar um painel da representação do capitalismo, claro que parcial, provisório, mas revelador de um pensamento consistente, mais surpreendente por se tratar da estreia no campo da ficção cinematográfica.

Subtramas

a) O romance da migrante com o marujo

Pontuando a narrativa principal (eixo condutor), em paralelo desenvolveu-se uma intriga composta pela curta trama que poderia ser classificada como uma ‘história de amor nos tempos de desenvolvimentismo’. O filme mostra-o como um antirromance que se estabelece entre um marinheiro de nome Pedro e Judite, uma migrante, recém-chegada do norte. Em resumo, ela fica grávida e ele está a ponto de rejeitá-la, mas acaba cedendo e vai com ela a Copacabana, onde seu irmão (Tonho) está trabalhando numa obra. Eles comunicam ao operário que vão se casar, e o porquê daquela situação. O irmão então rejeita Judite, porque, segundo ele, ela se perdeu na cidade grande e envergonhou a família.

Essa subtrama não se fecha, mas sugere que a moça perdeu seu ‘valor de mercado’ por deixar de ser virgem e mais, por ter engravidado trazendo problemas para a família distante e para seu namorado. O filme indica que o marinheiro, ao que parece, não vai cumprir suas promessas de casar com a migrante. Principalmente quando, depois de observar a reação do irmão da moça, passa a exibir um comportamento dissimulado, mas revelando uma tendência de distanciamento e que vai evoluindo para um endurecimento no trato da relação com a ela. Seu comportamento denuncia suas intenções de afastamento quando deixa em suspenso a possibilidade de um novo encontro com sua então ‘noiva’. O filme também, para sublinhar essa tendência de negação, ressalta seu caráter de galã conquistador, que é mostrado logo depois de se despedir de Judite na Avenida Atlântica, quando cruza com uma bela mulher e ameaça uma abordagem que interrompe quando vê que a belidade trazia um carrinho de bebê. Desta forma, Judite é renegada (abandonada) pelo único parente que tem na cidade e passa a ser tratada como *coisa* qualquer pelo amante, que não via a hora de desvencilhar-se dela. Fica implícito que até na relação mais íntima, pessoal, existe a penetração de um valor de mercado.

b) O coronel e a filha do burocrata corrupto

Outra subtrama que ocupa uma boa metragem do filme é a que implica a participação de uma família numa estratégia para influir na esfera política. Os personagens dessa intriga são: o pai, Dr. Francisco, um burocrata que está sendo objeto de investigação num processo de corrupção; a mãe alcoviteira (cujo nome não é mencionado no filme); Leninha, filha do casal, uma jovem esperta e sensual; e um caricato latifundiário, Coronel Durão, representante da oligarquia rural – que também é suplente de deputado e que é mostrado como sujeito que tem grande influência na esfera administrativa do Estado, pois é amigo de um ministro.

O objetivo da família é obter a intercessão do Coronel, no sentido de usar sua influência sobre o ministro (não se informa de que pasta) para arquivar a tal investigação de uma comissão de inquérito que está em curso, envolvendo falcatruas do Dr. Francisco, permitindo assim a ele participar de outra negociata em andamento.

Para tanto, aproveitam a visita do oligarca ao Rio de Janeiro, e armam um estratagema para aproximar a jovem dele, e deixá-los sozinhos para que ela exponha o caso do pai utilizando dos artifícios da sedução – o que de fato ocorre numa visita ao Cristo Redentor. Nesse local, a velha raposa política, percebendo as intenções de Leninha, promete que vai interceder pelo pai dela no *imbroglio* que havia se envolvido e lhe faz uma proposta sutil, sugerindo uma contraprestação de favores afetivos, disfarçado numa contratação: ela passaria a ser sua secretária três vezes por semana.

Este episódio, acredita-se, amplia a visão sobre o capitalismo na sua versão brasileira, e denuncia a forma de conduzir a coisa pública, especialmente o patrimonialismo e deixa claro que mesmo na intimidade utiliza-se de valor de troca de favores, mesmo os sexuais, na resolução de negócios e negociatas. Até a moral familiar neste caso se submete ao interesse econômico. A coisificação foi tratada de forma caricata, não houve vitimização da garota, ela participou do jogo de forma altamente profissional.

c) Subterrâneos do futebol: A ascensão e a decadência do craque

Esta subtrama ocupa boa parte do filme – nela, acompanha-se uma decisão de campeonato, num clássico que em que joga um time popular que mobiliza grandes massas cujo nome é Pengo (onde evidentemente se pode ler Mengo). Não são mostradas as características do time adversário. Nesse episódio, procurou-se mostrar diversos componentes e aspectos desse evento num dia de Maracanã lotado. São mostrados em fragmentos a correria dos torcedores nas cercanias do estádio, o espetáculo dos jogadores se deslocando no gramado durante a partida, a vibração da imensa torcida, as discussões e brigas na geral, os acontecimentos que ocorrem no vestiário, a narração radiofônica, o trabalho dos repórteres esportivos, a tensão da comissão técnica e o drama dos jogadores. Mas a narrativa principal, o foco, concentra-se nos efeitos de uma negociação feita nos bastidores pelos cartolas do Pengo, que decidem barrar o ídolo do time, que está ficando velho (Daniel), e lançar um jovem talento (Foguinho). O argumento é econômico, o ídolo já não representava um investimento rentável em longo prazo (tinha mais passado do que futuro), pois, pela idade, estava em processo de obsolescência. Apesar de sua longa história vitoriosa no clube, segundo um dos diretores, estava na hora de ser vendido para um time de São Paulo, onde ainda poderia jogar mais alguns anos, em função de sua fama. O filme então registra toda tensão que vivem os torcedores, a pressão exercida sobre o técnico para escalar o time excluindo Daniel, a complicada situação do médico que procura argumentos para convencer o craque que naquele dia não poderia jogar e sua reação. Ao mesmo tempo mostram em campo a performance pífia de Foguinho no primeiro tempo, vencido pelo nervosismo. O time volta para os vestiários ao fim do primeiro tempo sob apupos da torcida que exige a entrada de Daniel.

Nelson Pereira denuncia aí o comprometimento de certa imprensa num comentário do cartola, quando ele pressiona o treinador a convencer Foguinho a vencer o medo e revelar-se como o craque que decidiria o jogo. O treinador afirmava: *Eu não queria escalar o garoto, o senhor que insistiu, ele é até um bom jogador, mas está muito distante do Daniel.*

Aí o diretor exige: *Mas hoje tem que ser bom, não pode falhar mais. Você vai conversar com ele, prometa qualquer coisa, contanto que ele jogue bem no*

segundo tempo. A imprensa já está conversada, fará dele um herói, o salvador da pátria. E outra coisa, se o Foguinho jogar bem, você terá o contrato renovado no fim do mês, e fica conosco por mais um ano.

Como se pode observar, a denúncia mostra todo um esquema de promoção envolvendo valores, a própria permanência do técnico está condicionada ao rendimento do atleta.

Porém, quando o técnico procura conscientizar o jovem talento de sua responsabilidade, Foguinho diz que nem quer mais voltar ao campo, afirmando que a torcida estava contra ele. Diante do temor do jogador, o diretor faz um discurso no qual promete mundos e fundos: – *Não pense na torcida, os jornalistas que conhecem futebol acham que você está bem, e olhe, um torcedor rico lhe mandou oferecer um bicho extra se você fizer um gol. Vamos, garoto. Confio em você. Sei que você é capaz de jogar à altura do nome e da tradição do nosso clube.*

Foguinho ainda hesita. Daniel, que assistia a tudo sem falar nada, resolve então interferir, num dos momentos mais significativos e comoventes deste episódio: o velho craque aproxima-se de Foguinho e o anima a assumir o jogo, numa conversa franca, ele diz: *Olha, garoto, tudo isso é bonito etc.* (ele se refere ao discurso do carola), *mas você precisa saber de uma coisa, você precisa dar no coro para se defender, defender a sua posição e o seu estômago. Você gostaria de fazer outra coisa na vida?*

O jovem diz que não e Daniel, mesmo sabendo de toda a jogada da diretoria, o incentiva mostrando sua solidariedade ‘de classe’: *Então vai pro gramado e mostre seu valor. Se você não fizer isso agora, já sabe, nunca mais vai ter outra chance. Você está com medo ainda?*

Foguinho diz que gostaria de estar longe dali.

Daniel então continua a incentivá-lo e o situa na realidade: *Agora é tarde, rapaz. Pense na torcida que está te esperando, jogue por você e por ela. Ela merece respeito e sabe recompensar um jogador honesto!*

Mas o jovem ainda hesita e, humilde, rende homenagem ao craque: *Eu ain-*

da não sei por que me escalaram no seu lugar.

E nesse momento Daniel toca no ponto crucial da situação do jogador naquela época: *Isso são outros quinhentos cruzeiros, talvez porque eu já esteja velho, mas vai chegar o dia em que nós deixaremos de ser mercadoria.*

Foguinho volta para o jogo, melhora seu rendimento, marca seu gol, dá vitória ao time e é celebrado. A torcida passa a gritar seu nome. Pode-se dizer que neste episódio se procurou marcar o jogador de futebol explicitamente como mercadoria (no discurso claríssimo de Daniel) – um ativo a ser vendido, substituído, que fica obsoleto como peça de um sistema de reificação: o capitalismo enfim entrou no gramado, uma ousadia no cinema que Nelson Pereira inaugurou.

d) A desmontagem do melodrama

Rio 40 graus, além de sua riqueza já apontada (e até aqui detalhada), de tocar em vários temas compondo uma obra multifacetada e crítica, operou sutilmente uma subversão no gênero do melodrama ao trabalhar com um ambíguo triângulo amoroso num subtema de fundo. O autor criou uma intriga que implicou uma tensão constante e se desenvolveu durante toda a narrativa central. Ela tinha Alice como pivô de uma disputa entre dois homens, sendo que um deles não sabe que ela é cobiçada pelo outro. Nessa “virtual” oposição entre os dois adversários, o espectador é levado a crer que eles não se conhecem. Como já foi citado neste trabalho, um dos homens é o malandro revoltado Valdomiro, cujas características já foram amplamente apontadas (violência, liderança, combatividade e marginalidade). Também já foi sublinhado o seu assédio sobre a moça e o fato de ele exibir em relação a ela um comportamento possessivo: a mulher, na sua perspectiva, estava ‘reservada’ para ele, constituía um ser sobre o qual ele exercia um poder de proprietário. Deixava clara essa ‘posse’ com a ameaça constante de repelir com violência qualquer outro homem que tentasse algo no seu território. Já se sabe também que ela não quer nenhum tipo de relação amorosa com ele, pois prefere Alberto, um operário disciplinado, solidário que quer construir uma vida dentro da ordem na sua companhia (que como se viu propôs a ela um casamento dentro da realidade pobre, porém honesta). O que torna essa situação tensa são as ameaças

de Valdomiro que ao que tudo indica nunca viu seu oponente, e o fato de Alberto não saber do assédio do malandro à agora sua noiva

O encontro fatal entre eles se dará à noite, quando, como já foi salientado, vai ocorrer uma grande solenidade na favela, com a presença da Portela na quadra da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, ocasião em que vai se apresentar o samba escolhido para o carnaval daquele ano (na diegese, 1955) e será coroada justamente Alice, como Rainha da Escola (fica-se sabendo desde o começo do filme que Alice foi eleita por interferência de Valdomiro).

Chegado o momento do encontro, todo o aparato do melodrama é colocado em ação: Valdomiro, semiembriagado e possesso de raiva, caminha pelas vielas escuras da favela rumo à quadra da escola disposto a brigar pelo amor de Alice (para ampliar essa sensação seu caminhar é acompanhado por uma música de fundo que lembra o gênero suspense). Na quadra, em contraste, predomina um clima de paz e harmonia, com a alegria das danças ao som dos sambas que são cantados por todos. A montagem cria um clima eletrizante, e eis que Valdomiro chega à quadra justamente no auge da festa, o momento em que Alice está em cima do palco, agradecendo pelo microfone, a faixa e a coroa de Rainha. A comunidade aplaude e Valdomiro encontra-se face a face com Alberto, sem saber que ele é seu adversário. De repente, toda a tensão é quebrada, quando Valdomiro reconhece Alberto como seu velho camarada e pergunta: *Oi, velho, o que você veio fazer aqui?*

Alberto responde de forma alegre: *Vim por causa de Alice, minha noiva.*

Valdomiro mostra surpresa e exclama e interroga ao mesmo tempo: *Alice!?*

A moça, de longe, vê o encontro dos homens (sem saber que eram conhecidos) e prevendo uma briga entre os dois, desce do palco e grita, como querendo avisar seu noivo do perigo a que estava exposto: *Alberto!*

Há uma agitação na quadra, um princípio de confusão – e a câmera se desloca alterando closes do rosto de Alberto e Valdomiro, que se encaram de forma grave numa cena em que se espera uma explosão, mas aí os dois homens começam a rir e evoluem para a gargalhada. Alice, sem entender nada, sorri espantada.

Nesse momento, Valdomiro esclarece: *Alberto é meu do peito, aguentamos uma dureza juntos, hem, baiano?! É um cabra legal pra xuxu!*

Alberto devolve a gentileza: *E tu, Miro? Se não fosse por você, não passava os 40 dias da greve.*

O malandro pergunta: *Como é conseguiu se curar da paulada?*

Alberto responde: *A minha cabeça já está pronta para outra.*

Todos riem das lembranças de velhos companheiros de luta operária, desfaz-se assim o clima melodramático e ressalta-se o caráter solidário de classe.

Na quadra inicia-se um batuque e logo se vê Alice cantar o samba de Zé Ké-ti (lançado por ocasião do filme) *A voz do morro*. A câmera vai se deslocando da quadra que fica na base do morro, elevando-se e subindo, captando a construção vertical, passa pelo barraco onde na janela Dona Elvira ainda espera seu filho, e continua em ascensão até enquadrar do alto do morro do Pão de Açúcar (onde tudo começou), agora numa visão noturna, todo iluminado, voltando assim ao cartão-postal, de alguma forma manchado.

Considerações finais sobre o filme

Em *Rio 40 graus* (1955), a obra mais complexa dessa voga, observa-se a centralidade da questão econômica que se expressa em situações nas quais predomina a carência, revelada nos seus vários níveis, servindo como denúncia genérica implícita do sistema capitalista (apesar de ser evidenciada na revelação das zonas sombrias do mundo urbano, não foca de forma direta a contradição fundamental desse sistema econômico, ou seja, a oposição entre trabalho e capital, tão presente na sociedade desta época). Quando é mencionada, em exíguos diálogos, aparece como recordação, memória dos velhos camaradas que um dia se irmanaram na luta operária.

Abaixo, segue um elenco de aspectos abordados na narrativa do filme, os quais revelam essa face oculta do fenômeno urbano chamado favela:

a) Sem dúvida a situação de privação mais importante que pontua toda a di-

egese e contamina a própria linguagem dos personagens é falta crônica de dinheiro.

b) A questão da carência também se evidencia na situação ‘geopolítica’ específica da construção favelada no desenho da cidade: o ‘morro’, estabelecido como *enclave*, constituindo um território à parte, no qual está presente de forma brutal a imagem da miséria que é estampada na sua própria arquitetura irregular, improvisada com materiais de diversa qualidade (papelão, alvenaria, madeira, entulho de outras edificações). Agregada a essa edificação sem regras, mostra-se a ausência total de infraestrutura (de equipamentos urbanos – água, esgoto, luz), em consequência da falta de investimento estatal nessa zona degradada. Mostra-se que a mão do Estado só chega a esses conglomerados urbanos de forma armada, por meio da intervenção policial. Na análise da diegese, destacou-se o temor que acompanha os favelados dentro e fora desse território, nos vários episódios.

c) Outro aspecto a se sublinhar nesse ambiente de escassez é a presença do desemprego e a predominância de ocupações marginais (biscateiros, vendedores de amendoim, engraxates e outros ambulantes) e mão de obra desqualificada. Curiosamente, nesse elenco de carências não foi incluído o analfabetismo, um grave problema que afeta as classes subalternas e que o país não resolveu até nos dias atuais.

d) De forma tênue (em duas cenas), é apresentada também a ausência de atendimento ao setor de saúde a essas populações (problema acrescido pela formação cultural dos favelados, ainda ligados a tradições do mundo rural, que leva alguns personagens a se utilizar de benzedadeiras e superstições para a cura de seus males), e implicitamente está incluída a degradação das instalações sanitárias desse ambiente.

Como consequência dessa situação carente, mostra-se:

a) O desejo de sair da favela e morar num “bairro bom”, expresso por um casal de personagens centrais.

b) A inexistência de infraestrutura (exemplificada na ausência de rede de luz legalizada) abre brechas para a exploração exercida por elementos intermediários,

parasitas de classe média, que se posicionam entre o Estado e essas populações ‘desassistidas’ (invisíveis) – que revendem energia elétrica, obtendo lucro à custa da falha do sistema em atender às necessidades dos habitantes dessas favelas.

c) como corolário da falta de emprego, a favela transforma-se num bolsão de marginalidade, no caso deste filme disfarçado na figura do malandro bom de briga – ex-operário militante, que fatalmente o levará ao exercício da violência no mercado do crime, como forma de sobrevivência.

Como elementos positivos dentro desse meio degradado, contrapõe-se a valorização do morro como produtor cultural de música e formador de escolas de samba que animam o carnaval e funcionam como mercadorias para consumo turístico. Outro aspecto ressaltado é a forte relação de solidariedade existente entre seus habitantes e o sentimento de comunidade, funcionando como forma de resistir a toda essa desqualificação social.

Para explicitar a insularidade da favela na complexidade urbana, o filme a contrapõe ao ambiente do asfalto, à cidade oficial, legitimada como espaço da cidadania. Esse território, no entanto, é mostrado como hostil, excludente ou explorador em relação às classes subalternas ou camadas desclassificadas. É apresentado também como área loteada na qual se trava uma luta surda pela ampliação de fronteiras por tipos ‘marginais’ (bandos) em conluio com elementos ‘desviantes’ do aparelho estatal (fiscais, auxiliares da prefeitura) que exploram zonas valorizadas da cidade, tais como pontos turísticos, concedendo permissão remunerada para a circulação de ambulantes (que pagam pedágio) que vendem mercadorias ou serviços. Denuncia-se aqui o suborno de autoridades estatais. Outro aspecto perverso da ‘sociedade do asfalto’ é a que revela a inoperância do sistema na resolução de problemas dos que hoje são chamados de sem-teto e vivem de mendicância. Focaliza-se nesse filme principalmente a ação de ‘meninos de rua’ classificados hoje como ‘menores abandonados’ ou pivetes que perambulam e vivem também como pedintes ou sobrevivendo à custa de pequenos assaltos. Nesse sentido, a cidade revela-se (sem buscar suas causas) como criadouro de tipos marginais predadores, que (no caso deste filme) voltam-se muitas vezes contra seus iguais – as classes despossuídas ou os desclassificados.

Apesar de ser um instrumento contundente de crítica social, o filme elipsa questões fundamentais que dominavam o cenário econômico da época. Por exemplo, não faz nenhuma referência ao capital monopolista multinacional que se instalava no país, estimulado por leis e grupos de trabalho do governo JK. Nem se detém em considerar a burguesia nativa que nesse momento se articulava ao grande capital como sócia menor, mas beneficiando-se de todo o processo de crescimento da economia. O mesmo pode-se dizer da ausência de imagens de fábricas ou instalações industriais, que eram o carro-chefe do projeto desenvolvimentista. Na verdade, o chão da fábrica é citado, porém de forma breve, em diálogos dos personagens, num dos quais se faz referência às péssimas condições de trabalho numa instalação industrial. Pode-se dizer que o elemento burguês só se torna presente na figura de seus opostos, os operários que recordam as greves em que participaram e foram duramente reprimidos.

No lugar da indústria, aparecem pontos turísticos rentáveis – a Cidade Maravilhosa apresentada como mercadoria (hoje se diria *commodity*).

Para complicar a intriga, Nelson Pereira inseriu subtramas que também trazem à tona aspectos negativos do modo de vida capitalista:

a) Na primeira, expõe-se a classe média oportunista, focalizando uma família que oferece a um político influente os serviços sexuais de sua jovem filha para negociar o arquivamento de um inquérito federal que atingia seu pai e conseguir postos na hierarquia do Estado e negociatas sob sua égide.

b) Na segunda, que toma boa parte da duração do filme, exibe-se a questão do jogador de futebol que é tratado como mercadoria – um retrato da reificação em oposição à paixão popular por este esporte.

c) Na terceira subtrama, traz-se à tona a questão de uma mulher migrante que perde seu ‘valor’, diante de sua família e do próprio amante porque engravidou fora de hora, num relacionamento não oficializado.

Desta forma, acredita-se que esta obra de Nelson Pereira dos Santos procura criar uma contraimagem do projeto desenvolvimentista levando para as telas o lado oculto da cidade, efetuando desse modo o desmonte do clichê – simbólico da

Cidade Maravilhosa, mostrando as áreas de sombra da cidade solar – revelando a degradação que fermenta sob a imagem divulgada de um padrão de vida glamorizado nos cartões-postais que circulam pelo país e pelo mundo. De forma radical, afirma-se que ele inaugurou um veio crítico que expõe a favela como *quisto* social que se torna mais importante e dramático como denúncia, pois a exhibe como elemento de contradição que viceja dentro da capital federal, a principal cidade do Brasil – na qual está instalada a elite política, sua máquina administrativa, enfim, o seu centro decisório.

Rio Zona Norte, 1957

No segundo filme (de ficção) de Nelson Pereira dos Santos, o tema continua sendo a da relação da favela com a sociedade do asfalto, mas agora num outro tipo de abordagem. Embora nesta obra continue existindo a intenção descritiva do modo de vida e práticas culturais de seus habitantes, para o qual se utiliza o recurso de simular ser um documentário, para sugerir um efeito de realidade, os chamados ‘momentos neorrealistas’ são mesclados com uma dramatização mais próxima da marcação de cenas típicas do cinema de estúdio e mesmo a utilização de recursos próprios do filme musical do modelo consagrado pela chanchada.

Mantém-se constante, porém, a denúncia da carência, que continua a ser apresentada como um ponto forte na caracterização do território e de alguns dos habitantes da favela, sublinhados, de forma especial, no personagem principal, como se verá. A favela continua a ser representada como espaço urbano desprezado pelo Estado, mas já aparecem algumas mudanças na sua feição. Pode-se dizer que se opera certa valorização do morro, efetuada por elementos da sociedade do asfalto, que passam a frequentá-la, como cantores, locutores de rádio, músicos eruditos, intelectuais boêmios, jornalistas e jovens curiosos, pois no morro encontra-se um autêntico produto popular apreciado nessa época – o samba. Certas favelas constituem o espaço (a quadra das escolas de samba) no qual talentosos compositores exibem suas criações originais. Outro aspecto que denota mudança é o aparecimento em cena de alguns moradores que conseguiram obter algum sucesso econômico (pequenos comerciantes, operários especializados). Nesse sentido, o filme tem algo de registro de uma época de transformação do *status* do morro, um momento em que a sensação de isolamento (de *enclave*) da favela parcial-

mente se atenua, e se transforma num lugar pitoresco, folclórico, que nesse tempo atraía um público ávido por novidades, que se aventurava a passar para o ‘outro lado da cidade’ com a intenção de fruir alguns momentos daquela música em sua fonte. Mas não somente setores da classe média boêmia passam a frequentar aquele território – a existência de um produto que poderia render lucros, no sistema da indústria do show e dos negócios fonográficos, atrai uma espécie nova de exploradores do trabalho de criação alheia: são tipos predadores – agentes mal-intencionados, ‘olheiros’. Alguns deles fingiam ficar amigos dos sambistas mais ingênuos e carentes e os assediavam com propostas diretas de compra de suas criações, ou negociavam a participação na autoria de seus sambas, na qualidade de parceiros, mediante pequenos pagamentos não registrados em contratos. No caso da existência de algum tipo de formalização, esses documentos eram redigidos de tal forma que fatalmente lesava os criadores. Assim, sambas com grande potencial de sucesso eram vendidos a gravadoras, enriquecendo os intermediários e mantendo os sambistas na situação de dependência em relação aos intermediários, para vender suas composições futuras. Este vai ser o tema central de *Rio Zona Norte*.

Outro elemento novo que vai surgir nessa trama, este negativo, é a marginalidade que produz o crime, a favela que começa a aparecer como refúgio de bandos de ladrões e alguns assassinos que prejudicam a maioria pacífica dos moradores, mostrada como constituída de trabalhadores, ou desempregados à procura de inserção, com sonhos de montar algum tipo de negócio dentro da ordem.

A narrativa deste filme é muito mais simples do que a de *Rio 40 graus*, pois vai tratar de contar uma única história.

Abertura

Nelson Pereira dos Santos, no entanto, vai conservar um esquema semelhante ao que utilizou no seu filme anterior (na abertura e no fechamento dessa obra). Seguindo a mesma fórmula, sua narração visual vai partir de um ponto valorizado da sociedade do asfalto. Só que neste caso, não é a natureza deslumbrante que envolve a cidade que é focalizada. Longe do cartão-postal, agora é o vívido cenário urbano que surge de imediato, flagrado (em procedimento documental) com

toda sua agitação característica, com suas avenidas e ruas, cruzadas velozmente por ônibus, automóveis e multidões de pedestres (uma música alegre e rápida serve com fundo para essa cena vibrante). De repente, no meio dessa paisagem da cidade viva, a câmera estanca e captura a imagem de um ponto reconhecível que indica o vetor da narrativa: ela se desloca lentamente de baixo para cima acompanhando o corpo do imponente edifício da Estação Central do Brasil onde procura se fixar no seu relógio, que marca 18 horas, o final de um dia de trabalho. Símbolo que marca o tempo que rege o funcionamento da maioria dos homens em seu labor diário, e a sofrida volta para casa.

Logo a seguir, o filme faz o espectador penetrar em suas amplas dependências, onde grandes massas deslocam-se, à procura de retornar para a Zona Norte. A câmera o faz caminhar com as pessoas pelas plataformas, empurra-o para dentro de um vagão do trem o conduz pelo recorte do casario quando a composição se desloca, tendo ao fundo desenho dos morros. A música que acompanhava o início do filme continua, só que agora sofre uma súbita mudança, tornando-se mais dramática. Num determinado instante o movimento cessa e aí começa a história: fica-se sabendo que um homem caiu do trem e agoniza sobre os trilhos. A câmera o procura, enquadra-o. A ida à favela que ocorreu na abertura de *Rio 40 graus* (no deslizamento suave pela cidade, partindo do Pão de Açúcar e chegando ao morro do Cabuçu) não vai ser completado fisicamente por esse personagem que caiu do trem em *Rio Zona Norte*. Esse trajeto vai ocorrer na diegese, por meio dos fragmentos da memória desse homem que agoniza junto a uns papéis onde estão escritas letras de sambas que correm o risco de morrer com ele.

Narrativa

O recurso do *flashback* é utilizado para narrar a história desse homem, representando momentos em que ele, na semiconsciência, em meio à sua agonia (enquanto espera socorro da ambulância, e mesmo quando já está hospitalizado mobilizando médicos na tentativa de salvar sua vida), vai recordar partes significativas de sua vida: suas aventuras, sonhos, e na maior parte desventuras. A narrativa, portanto, é efetuada do ponto de vista do personagem, do que ele recorda, da seleção de cenas que ele efetua em sua memória. O diretor não utiliza o recurso da voz em *off*, apenas trabalha com o uso da representação em imagens e diálogos

das cenas que marcaram a vida do personagem. Pode-se dizer que o filme permite a reconstituição de toda sua trajetória até o movimento fatal que o fez cair do trem – deixando em suspenso o significado desse ‘acidente’ –, a dúvida de se foi suicídio ou um delírio do poeta que se imaginou alado. As chaves de sua decifração, portanto, para o espectador só são possíveis de alcançar mediante a reflexão, contemplando o todo da obra. Desta forma, acompanhando o ir e vir de suas memórias fragmentadas, fica-se sabendo que o acidentado é Espírito da Luz, um sambista pobre e talentoso – sem profissão definida, que vive de biscates, mas é a principal atração da Escola de Samba Unidos da Laguna que faz com que essa favela seja visitada por certos habitantes da Zona Sul, apreciadores da música popular. De imediato é ressaltada sua facilidade para compor de forma intuitiva, e sua vasta produção de sambas. Ao mesmo tempo revela-se sua ignorância nos rudimentos da escrita da música – ou seja, sua transcrição para a pauta, de forma que possa ser interpretada, o que impede que se abra caminho para sua comercialização de forma autônoma. Isto é, em termos econômicos, pode-se dizer que ele não tem os meios de fazer sua produção circular, realizar-se como criação artística, produto cultural, mercadoria. Precisa de intermediários que transcrevam sua música, que façam contatos com artistas e gravadoras. É, portanto, um criador dependente de outros para tornar sua obra conhecida e rentável, o que abre uma brecha para ser explorado por atravessadores.

Para sua sobrevivência, Espírito da Luz conta com a solidariedade de moradores da Laguna, que o ajudam: entre eles “Seu” Figueira que lhe arranja uns bicos para fazer em sua ‘quitanda’ (empresta dinheiro e adianta vales) e Honório, seu compadre, operário que está construindo (em regime de mutirão de final de semana) uma casa de dois pisos (um sobrado), a qual vai dividir com Espírito, que ocuparia a parte de baixo, lugar que o compositor pretende transformar – fazendo um ‘puxadinho’ para funcionar como uma pequena venda, que ele e seus amigos apelidaram de ‘tendinha’. Observa-se nesse artista popular em seus primeiros movimentos uma espécie de resignação, que o faz subestimar sua arte e almejar ter apenas um mínimo negócio comercial que lhe garanta o *status* de possuir uma qualificação, ou seja, uma profissão (diferente da de ‘biscateiro’) para poder resgatar seu filho Lourival (cuja mãe morreu no parto) que está internado desde pequeno num ‘patronato’ (uma espécie de instituição para menores) por decisão de

um juiz, que o julgou incompetente para criar a criança cujo quintal *era todo o morro*, nas suas próprias palavras. Seu sonho é trazê-lo para trabalhar ao seu lado, se revezando no trabalho da ‘tendinha’, o que possibilitaria a ele continuar a fazer seus ‘biscates’. Com esse empreendimento, pretende também dar um lar a Alaíde, uma linda mulata que um dia ele defendeu de levar uma navalhada do marido, um tipo marginal que a expulsa de casa. Não tendo para onde ir, sem bagagens, com um filho pequeno a tiracolo, ela se abriga no barraco do sambista e se torna sua mulher, sem as solenidades de praxe. Como se informou acima, curiosamente Espírito da Luz não encara seu talento ‘natural’ e seu trabalho de compositor de sambas como uma profissão. Tanto é que barateia suas criações, recorrendo à prática de vender seus sambas, quando se vê em dificuldades financeiras. Para isso, como ponte entre o compositor e os cantores de sucesso existe um intermediário – um aproveitador chamado Maurício, que possui acesso ao meio artístico e fonográfico e oferece esse rico material musical para cantores que sem escrúpulos exigem coautoria. O que se percebe é que há certa naturalização dessa prática. Em alguns casos, Maurício também se inclui entre os autores do samba alheio, eliminando o nome do compositor original. Os negócios de Maurício com Espírito da Luz são feitos nos corredores de uma emissora de rádio (imagina-se que seja a Rádio Nacional) no intervalo da apresentação dos artistas, na barbearia onde o humilde compositor é instado a cantarolar um samba para a avaliação de um astro do momento.

Grandes expectativas

Espírito da Luz somente vai começar a reconhecer a sua importância e o valor de sua produção quando encontra Moacyr, um compositor erudito amargurado (que tem várias peças, concertos e sinfonias esquecidas numa gaveta e ganha a vida como violinista de programas de auditório da mesma rádio onde Espírito se encontra com Maurício). Tal reunião acontece numa visita que o músico faz à quadra da escola de samba, na companhia de outros intelectuais e boêmios. Moacyr, meio embriagado, fica maravilhado com os sambas de Espírito e sua facilidade de compor músicas de qualidade e o incentiva a tentar viver de seu talento. Entusiasmado, sabendo que o sambista não tinha gravado nada ainda, coloca-se à disposição para ajudá-lo. Só que é uma ajuda formulada de forma abstrata e gené-

rica, sem estabelecer-se como um compromisso firmado – uma promessa que como se verá não encontra dificuldade em se cumprir –, um auxílio que sempre é adiado, por diversos motivos. Quando não é a pressa e urgência que o violinista demonstra, por ter problemas para resolver, ou a presença de sua mulher que solicita sua atenção, é Espírito que não tem tempo para conversar, pois, desesperado, está atrás do pouco dinheiro oferecido pelo seu ‘empresário’ parasita. Apesar dessa dificuldade de agendar um encontro, a promessa de uma assistência nos negócios artísticos mantém-se, e Espírito agarra-se a ela. Enquanto isso, seus sonhos encontram campo para crescer: passa a fantasiar seus sambas sendo cantados por Ângela Maria, uma das estrelas do rádio daquele tempo. Essa ambição é amplificada pela intervenção da afilhada de Espírito, uma menina sonhadora de nome Gracilda (filha de seu compadre Honório) que incendeia sua imaginação, projetando cenários de riqueza, sucesso. Observe-se que a consciência do valor do sambista vem de fora, a partir de um intelectual de classe média que o desperta.

Nesse ínterim, em meio a grandes expectativas, o assédio de Maurício continua e uma série de infortúnios visita o sambista.

A apropriação da autoria do samba

Tudo se origina na constante situação de carência de dinheiro que atormenta o sambista. Acreditando que enfim vai realizar seus sonhos, Espírito consegue adiar o prazo para o pagamento de suas dívidas com “Seu” Figueira e obtém mais um adiantamento – um vale, para ir à cidade trabalhar seu samba na rádio, na esperança de encontrar Moacyr, e assim começar a abrir novos caminhos. No trajeto, por acaso, ele descobre que seu filho, Lourival, fugiu do patronato. Encontra o rapaz escondido na oficina madeireira onde trabalhava seu compadre Honório. O filho justifica-se dizendo que foi obrigado a participar da evasão por pressão de um grupo que comandou a operação. Mas afirma a seu pai que pretendia recomeçar sua vida em São Paulo, pois, como fugitivo, não teria condições de permanecer no Rio, o que faz com que o Honório lhe adiante uma quantia de dinheiro, justamente aquela que havia separado para dar continuidade à construção da casa e por consequência adiando os negócios da ‘tendinha’. Lourival vai com Espírito até a rodoviária, mas o engana. Na verdade não viaja conforme combinara, e fica na cidade para se juntar a um grupo de assaltantes. Desta forma ficou com o di-

neiro e seu pai arcou com uma dupla dívida, a anterior com Figueira e agora com Honório. Nesse momento de carência financeira, Espírito encontra Moacyr, sua esperança, mas quando estão começando a conversar, Moacyr se vê obrigado a adiar a reunião e por consequência a ajuda prometida, pois sua mulher aparece repentinamente na rádio e por algum motivo exige sua atenção. Nessa brecha provocada pela carência de Espírito (e sua frustração por não ter conseguido abrir as portas do sucesso com a ajuda do compositor erudito) é que entra em ação o aproveitador Maurício (que o filme sugere, já vinha fazendo há tempos negócios de compra de samba com Espírito). Desta vez a fragilidade do sambista já preparara o ambiente para o bote, o atravessador o leva para um canto e diz algo sobre a combinação com um cantor de sucesso que está disposto a comprar um samba: *Está tudo arranjado, hein! Vai cantar o samba para ele agora, ele grava e vai vender na certa! O negócio vai entrar bem no carnaval... Agora só tem uma coisa: eu prometi parceria para ele.*

Espírito mostra-se contrariado e Maurício desconversa e procura mostrar as vantagens da transação: *Mas não se incomode não meu velho, nesse negócio de venda de discos, o que é importante é que a grana venha para a gente.*

O compositor tenta argumentar contra: *Mas Maurício, esse negócio de samba de três, eu acho que não...*

O intermediário pressiona com uma ameaça: *Vai por mim, vai por mim, rapaz, ele é o único cantor que tem um lado de disco pra gravar, tá bem? O negócio é esse ou nenhum... Tá precisando de dinheiro?*

Espírito, agora com muitas dívidas, cede. Maurício então abre a carteira e dá a ele algum dinheiro e o compositor fica aliviado. Os dois riem e o atravessador ainda faz uma blague com a situação: *Meu parceiro!...*

Na sequência, Espírito vê-se numa barbearia diante do cantor que está sob cuidados de um barbeiro e de uma manicure. O intermediário apresenta o compositor: *Alaor, este é o Espírito...*

Segue-se toda uma encenação que é feita para lesar o compositor: o intermediário garante ao cantor que o material que Espírito traz é de primeira qualida-

de (fato que é evidentemente do conhecimento do cantor) e pergunta: *Você quer ver, Alaor?* E voltando-se para o compositor: *Ô Espírito, mete lá o sambinha!*

O sambista obedece e canta alegremente seu samba que imagina vai dividir a autoria com um cantor de sucesso: um elemento que como ele veio do mesmo extrato social, mas que no momento desfruta do privilégio de estar por cima, e de forma vil explora seu igual. O atravessador ficará com uma porcentagem.

A roda dos infortúnios

É a partir desse momento que começa uma sucessão de desgraças muito próximas umas das outras na economia da diegese que conta a trajetória meteórica de Espírito rumo ao desespero.

Num dos *flashes* do agonizante sambista, aparece surpreendentemente um momento feliz de sua vida, em que ele (como já foi citado) está casado novamente e vai finalmente ter um samba seu incluído num disco recém-lançado por cantor de sucesso (conforme o trato citado acima). Ao mesmo tempo, essa felicidade provisória repousa no fato de ter conseguido algum dinheiro para saldar suas dívidas. Nesse meio-tempo, volta a expectativa de continuar a construir a sua ‘tendi-nha’.

A cena da celebração desse momento feliz se dá numa festa que acontece na casa de seu compadre Honório na qual se reúnem os amigos e vizinhos, que conversam animadamente entre quitutes e bebidas. No meio do encontro, Alaíde pede para ligar o rádio, de forma a se ter alguma música para animar mais ambiente. Por coincidência quando sintoniza a primeira estação, ouve-se a voz do locutor que anuncia que vai tocar o samba que Espírito acabara de vender, e nesse momento acontece uma grande decepção geral: o compositor e os seus amigos vão ficar sabendo que o nome de Espírito não consta entre os autores. A autoria foi atribuída a Maurício e Alaor (o cantor de sucesso que ele encontrou na barbearia). Espírito manifesta sua contrariedade, os presentes indignados com o malfeito também e Alaíde reclama dizendo: *Nem dinheiro, nem cartaz!* Mas o compositor logo se recupera do choque, diz que vai pedir explicações a Maurício, e se concentra na crítica ao modo como seu samba foi cantado pelo intérprete, que, segun-

do ele, transformou um autêntico “partido-alto” num “bolero sem graça”. A decepção se dilui então nas gargalhadas que as observações do sambista provocaram.

O assalto

Porém essa alegria vai durar pouco, pois quando Seu Figueira sai da festa para voltar à sua casa, a poucos passos da casa de Honório, é assaltado por um pivete. Os homens, amigos de Espírito, saem em perseguição ao marginal e acabam descobrindo que se trata de Lourival, filho de Espírito, que porta um canivete. O sambista o repreende, exige que ele devolva o dinheiro, mas acaba acolhendo-o em seu barraco, apesar da oposição de Alaíde, que não quer o ‘delinquente’ por perto. O rapaz, enquanto seu pai discute com a mulher, aproveita a oportunidade para fugir novamente.

De forma grave, esse evento vai atingir o sambista, ao desgastá-lo diante de um amigo, enfraquecendo um grande apoio que ele dispunha na comunidade, pois Figueira, além de fornecer-lhe oportunidade de trabalho, estava disposto a ajudá-lo na ‘tendinha’, e ao mesmo tempo coloca em risco seu ‘casamento’ com a bela Alaíde. Porém, o sambista está alheio a tudo isto, nesse ponto da narrativa, ele procura desesperadamente um meio de salvar seu filho da marginalidade.

O filme, então, mostra Espírito rodeando um barraco no alto do morro, em busca do filho. É recebido por um bando de rapazes (que fugiram com seu filho do patronato) e num clima pesado, recebe a informação que Lourival está ausente também do bando. Tudo indica que teve uma altercação com algum deles, que aparece ferido na cena. A narrativa sugere que seu filho está em desacordo com os meliantes e agora se encontra escondido em lugar desconhecido. O sambista, no afã de ter notícias do filho, e não se inteirando do clima hostil dos pivetes em relação a ele, pede aos jovens que o informem, logo que conseguissem alguma pista do paradeiro de Lourival. Para isso, dá o endereço do seu barraco.

Adeus à 'tendinha'

De volta dessa perigosa incursão, Espírito vai encontrar a família de Honório ocupada numa atividade de mudança, recebendo parentes que foram despejados. É informado que eles ocuparão a casa em construção, na qual seu compadre havia prometido ajeitar seu lar e alojar sua 'tendinha'.

As ameaças de abandono

Ainda perturbado pela visão da dissolução de seu sonho de ter casa e negócio próprio, Espírito entra em seu barraco e se depara com Alaíde preparando-se para abandoná-lo. Discutem. Ela argumenta que não vê perspectiva de ter uma vida decente ao lado do sambista, pois ele acabou de perder a oportunidade de ter a casa que prometeu e o negócio que iria montar, além disso, quer morar com um filho que está mergulhado na marginalidade, e mais, ela acaba expressando suas dúvidas em relação à capacidade de ele sustentar família com sua produção musical (impressionada com o golpe que lhe foi infringido pelo atravessador).

Nesse instante, o sambista assume sua nova identidade, a de compositor, e a fé em seu talento, ele diz: *Eu não preciso da 'tendinha'...meu samba vai ser gravado pro carnaval...Depois outro, outro e mais outro...Eu sou um compositor, posso muito bem te sustentar com minhas músicas e te fazer feliz se você quiser...*

No mesmo instante, retira de uma gaveta um maço de papéis, com as letras de seus sambas e grita: *É disso aqui que eu vivo!*

Pode-se dizer que neste ponto ele subiu um degrau significativo na jornada da conquista de uma consciência, a de se reconhecer como artista popular que possui uma mercadoria valorizada no mercado (despertar que vinha ocorrendo timidamente, nas suas tentativas de se tornar autônomo na gerência dos negócios de cessão de direitos de sua produção musical).

Mas ainda depende do intermediário para negociar seu samba, e agora, sem dinheiro, sem perspectivas de tocar uma outra atividade, com a ameaça de ser abandonado pela mulher, está em situação mais vulnerável. A trama leva o personagem a procurar um adiantamento pela venda de um outro samba junto a Maurí-

cio. Dentro das instalações da rádio, por acaso encontra Moacyr que na mesma cantilena dispõe-se a ajudá-lo naquele momento, mas agora é Espírito que não tem tempo, pois necessita encontrar o atravessador, ver com ele a situação de um contrato de cessão de um samba e arranjar algum dinheiro para poder recuperar a confiança de sua mulher. Moacyr insiste e marca para outro dia, dá o seu endereço e esclarece o tipo de ajuda que ele pretende dar, diz: *Você vai me levar toda essa papelada (as letras) vou tirar (transcrever) suas melodias, senão isso desaparece... Passe lá em casa, hein!* Observa-se que o compositor erudito está mais preocupado com preservar a memória daquelas composições populares, do que com a situação de penúria do sambista.

O segundo logro

O filme mostra que esta é a oportunidade ótima para o predador, que já havia dado aquele primeiro golpe no sambista e agora precisava avançar com mais arrojo e deslocar de vez o criador dos direitos de sua última produção. Quando Espírito pergunta a Maurício quando vai assinar o contrato de cessão desse novo samba que ele estava negociando, fica sabendo que já havia sido excluído – seu nome não poderia constar do contrato como autor, pois o intermediário havia cedido seu lugar para um discotecário, que iria trabalhar na divulgação do samba. Quando o sambista reclama e não aceita tal situação, o intermediário fala agora de seus direitos, pois que já havia ‘comprado’ parte do samba, como ‘parceiro’: *Mas peraí, parceiro, peraí... eu também sou o dono, o negócio aqui é meio a meio... e depois tu leva mais vantagem saindo da música, não corre nenhum risco. Escuta, vamos fazer um negócio, tu vai levar mil agora e depois, conforme for, tu leva mais. Tá bem?*

Quando Espírito insiste em querer assinar o contrato como autor, Maurício revela sua trapaça: *Escuta, eu já assinei o contrato, tu não vai querer criar um caso agora, Espírito! Escuta, tu leva mil e depois tu leva mais!*

Diante da inflexibilidade do sambista, que continua a não querer abrir mão de sua música, o atravessador dá-lhe um choque de realidade do capitalismo selvagem, na verdade uma aula de economia da marginalidade, ele expõe: *De que vai adiantar criar um caso agora? Vai ser difícil provar, depois... e depois a música*

vai morrer na prateleira. Ninguém vai trabalhar a música. Tu leva mil e eu me comprometo com você a lhe dar mais, assim que começar a vendagem, tá bem? (tira um dinheiro do bolso). *Esse dinheiro nem é meu... Espera para ficar tudo legal. Vamos fazer o seguinte:* (estende um papel e caneta) *Escreve aqui: Não tenho nada a ver com esta composição!* O sambista resignado escreve. O predador finaliza a operação de logro: *Isso! Agora põe a data e assina!*

Espírito, sem alternativas, obedece, e quando vai saindo da rádio, ouve vinda do estúdio de gravação a voz de Alaor (o cantor de sucesso) entoando o samba que ele acabara de perder.

Desta forma, mais uma vez em desvantagem, ele retorna ao morro com uma quantia de dinheiro que ele imagina suficiente para contentar e manter Adelaide ao seu lado.

O assassinato

Mas ele chega tarde demais, ao entrar no seu barraco não encontra a mulher e percebe que ela foi embora para sempre. Mal tem tempo de amargar sua derrota. Quando, desesperado, sai do barraco, encontra o bando de assaltantes, que não acreditou na história de que seu filho havia devolvido o dinheiro roubado de “Seu” Figueira e suspeita que essa quantia esteja com Espírito (que o estaria acobertando). Os pivetes cercam o sambista, tomam-lhe o dinheiro que acabara de receber de Maurício (o intermediário) e exigem mais. Com o intuito de se livrar do bando, Espírito procura socorro, bate na porta da casa de Honório, de onde, surpreendentemente sai seu filho (Lourival) que se posta em sua defesa diante dos agressores. Na refrega, alguns dos agressores neutralizam o sambista enquanto os outros assassinam seu filho.

Aqui se desenha um outro morro, convivendo com o valorizado pelo samba, ele também é pintado como sede de um tipo de violência social, refúgio de malfeitores, miseráveis que atacam seus iguais na carência – que não poupam seus companheiros de infortúnio. Sem dúvida, um componente ausente em *Rio 40 graus*. Ao mesmo tempo exhibe-se já nessa época uma crítica às instituições destinadas a proteger, só em tese cuidar de menores, que na verdade acabam isolando-os, trans-

formando-os em feras enjauladas. Como foi demonstrado no episódio, o patronato que abrigou Juvenal funcionou como uma escola de criminalidade, privando o rapaz e seus jovens companheiros de ‘orfandade’ de ter acesso a uma socialização adequada, com inserção na sociedade, o que resultou numa geração de seres marginais, que só encontram um modo para ganhar seu sustento, através da prática de atos ilícitos, fora da ordem. Antes de Foucault, Nelson Pereira já fazia a denúncia da internação como meio de produzir delinquentes frios e assassinos, que dentro dessa lógica punitiva retornarão agora à prisões onde continuarão sua deformação.

Importante observar também, na continuidade do episódio, que no dia seguinte, após o enterro do filho de Espírito, ocorre o faturamento da mídia em cima do crime. Na cena esta exploração é exposta quando Honório lê em voz alta a notícia que relata o assassinato de Juvenal publicada num jornal popular e sensacionalista. Fica evidente, já nessa época, a espetacularização da violência como forma de obter audiência: o crime que tira a vida do filho do sambista é reproduzido num texto que se assemelha à forma do folhetim – recriando o crime, com imagens fortes para o deleite de um público ávido por entretenimento. Denuncia-se, dessa forma, a transformação da violência em produto, que enriquece a mercadoria jornal – ou seja, produz um lucro em cima da miséria. Uma lógica da acumulação capitalista da violência que alimenta o sistema subdesenvolvido do jornalismo marrom e inventa um imaginário que estigmatiza a favela..²⁴⁰ Esse tipo de imprensa é típico da modernidade, como informa a leitura de *O cinema e a invenção da vida moderna* (SINGER, 2010, p. 95-123).

Malvadeza Durão

Espírito da Luz sublima o assassinato de seu filho compondo um samba. Como artista ele transfigura a experiência numa obra de arte que relata numa espécie de crônica do assassinato de um malandro valente, considerado no morro, que na condição de miserável precisa de uma subscrição para ser enterrado, mas que, apesar de tudo, morre sorrindo, num ambiente alegre de festa, de sambas e

²⁴⁰ Parte do relato do crime feito no jornal, na diegese, é lida por Honório em voz alta: *Como Lourival devolvesse o dinheiro roubado ao seu legítimo dono, o chefe do bando, não acreditando na boa ação do companheiro, o agrediu, tendo sido repellido a golpes de canivete. Daí nasceu o desejo de vingança que se consumou à noite, quando o bando inteiro liquidou Lourival, com facadas e pedradas, diante dos olhos do próprio pai.*

batucadas.²⁴¹

De certa forma, este episódio da morte de Lourival e a letra deste samba trabalha no sentido contrário à idealização do morro, como um lugar solidário, pacífico privilegiado por estar “pertinho do céu” como canta um dos sambas que exaltam essa construção da favela como território exótico, ausente de contradições.

A ruptura com o intermediário

Revoltado, mergulhado em sua dor, apesar de ter forças para compor, inspirado nos acontecimentos brutais que o atingiram, Espírito está retocando a letra desse samba, na birosca próxima à quadra, logo após a cerimônia de enterro de seu filho, quando é assediado pelo inescrupuloso Maurício, que exhibe grande insensibilidade diante de sua dor, ao dizer: *Meus pêsames, isso acontece, parceiro, mas não há de ser nada. Eu precisava falar com você. É para você falar com o diretor da gravadora, sabe, você precisava assinar um outro documento. Formalidades, sabe como é?! Quando o aproveitador procura saber o que é aquilo que o compositor está rabiscando num papel, o sambista explode e o repele de forma violenta, derrubando-o da cadeira onde estava sentado e grita: Não, Maurício! Este não! Este samba é meu! Só meu! Eu vou levar ele sozinho e há de ser com Ângela Maria!*

Momento Atlântida

De fato, Espírito toma coragem e procura a famosa cantora do rádio, que o recebe bem e pede para ele cantar o samba (*Malvadeza Durão*), que ela passa a cantar junto, com acompanhamento de um violonista que pega tom e a cena se realiza como num musical dos tempos da chanchada, saindo totalmente da narrativa realista que vinha sendo desenvolvida até aqui, para cair num artificialismo caricato. No entanto, é preciso lembrar que esta narrativa é um ponto de vista do personagem, do seu devaneio que talvez tenha criado em sua mente agonizante um momento de glória. Numa entrevista, Nelson Pereira rejeita a classificação e a

²⁴¹ Letra de *Malvadeza Durão*, samba de Zé Kéti: *Mais um malandro fechou o paletó/Eu tive dó, eu tive dó/Quatro velas acesas em cima de uma mesa/E uma subscrição para ser enterrado/Morreu Malvadeza Durão/Valente, mas muito considerado/Céu estrelado, lua prateada/Muitos sambas, grandes batucadas/O morro estava em festa quando alguém caiu/Com a mão no coração, sorriu/Morreu Malvadeza Durão/E o criminoso ninguém viu.*

crítica desse filme como falha do seu neorrealismo, e acrescenta que ele quis, na verdade, entrar na cabeça de um compositor popular e construir uma narrativa de acordo com seu ponto de vista.

Ao terminar a performance, Ângela Maria, entusiasmada, diz: *Fabuloso! Parabéns! A música é minha, você traga a parte de piano que eu vou mandar fazer um bonito arranjo e vou gravar. Tá satisfeito?*

O compositor popular visita a vanguarda

Precisando mais do que nunca a transcrição de suas melodias para a pauta, Espírito procura Moacyr. A princípio não é muito bem recebido pela mulher do compositor, que finge não conhecê-lo, mas logo encontra o caloroso abraço de Moacyr. Nesse momento há um grupo de intelectuais reunido nesse apartamento de classe média. O sambista, como se fosse um espécime exótico, é logo transformado no centro de atenções deles, e exibido como um autêntico talento popular é incentivado pelo anfitrião a cantar um dos seus sambas. Numa longa sequência, mostra-se uma cena em que se cria uma atmosfera que lembra antropólogos apreciando um ser primitivo e seus rudimentares utensílios e danças e costumes. Porém, logo depois de saciada a curiosidade desses *experts*, que fazem seus comentários (onde é citado o termo folclore para classificar a produção popular do samba), Espírito é abandonado, numa situação constrangedora: os intelectuais mudam de assunto, passando para uma discussão sobre outros temas, desta vez contemplando os experimentos estéticos vanguardistas de um dramaturgo conhecido deles. A conversa desliza para amenidades, e “fofocas” sobre a vida pessoal do autor em questão, mostrando um ambiente de futilidade. O filme enfatiza a insularidade de Espírito, mostra-o abandonado num canto e sua tentativa de retirada, quase sem ser notado, que é interrompida por Moacyr que adia novamente a conversa e a ajuda, que seria imprescindível nesse momento crucial.

O compositor não demonstra, mas vai embora contrariado, dirige-se para a Central do Brasil, no horário da volta dos trabalhadores para casa, consegue um lugar num vagão, e delicia-se ao ouvir as conversas das pessoas sentadas ao seu lado. Tomado por súbita inspiração, começa a compor um samba ali mesmo. Mas sua criação é suspensa por uma voz que no alto-falante avisa que aquele trem não

iria sair, solicitando a todos que mudassem de composição. Inicia-se uma correria geral e repentinamente os vagões ficam lotados. Espírito perde seu assento fica de pé num deles, junto à porta aberta, imprensado entre os passageiros e a lateral da porta, onde se segura de forma arriscada. Nesse lugar ele continua a compor o samba, demonstrando certa ausência de realidade, uma desesperada suspensão dentro daquela realidade difícil: começa a batucar na lataria do vagão, soltando as mãos, e cantarolando: *Samba meu, que é do Brasil também, larará* (há algo de delírio em seu gesto)... Repete o refrão e batuca ...*Samba meu, que é do Brasil também... Estão querendo fazer de ti um desprezado, um joão-ninguém.... um* (inaudível), acredita-se que a palavra a ser intercalada seja exemplo) *para o mundo não te esquecer, para nós o samba não morreu...*

Mangueira, na Portela, no Salgueiro e na favela... tua representação/ Enquanto houver um terreiro, uma nova geração, em cada porta-estandarte, um coração... Samba meu.... etc. Repete o samba e por fim grita: *Escola!* (como se chamasse a escola de samba para tocar numa avenida imaginária).

Nesse momento, inebriado, ele se solta (do vagão) no espaço e cai. É aí que ocorre o acidente relatado no início do filme.

Pode-se dizer, observando-se toda a evolução da história, que a construção narrativa é circular, parte de um ponto, faz uma volta, na qual conta a história do personagem e retorna ao ponto de partida. Essa impressão é amplificada no final do filme, quando depois de acompanhar os últimos momentos da vida de Espírito da Luz no Hospital, Honório e Moacyr caminham pela madrugada. O violinista pergunta ao compadre do sambista: *Você conhece os sambas do Espírito?*

Honório responde respeitoso: *Um pouco, mas se o senhor quiser...*

Moacyr dispensa o tratamento formal: *Não me chame mais de senhor...*

Então Honório procura se corrigir: *Se você quiser, podemos ir lá no morro, muita gente conhece alguns sambas do compadre.*

Moacyr indaga: *Alguns...?*

O compadre de Espírito informa: *Três ou quatro, os melhores.*

Acredita-se que aí sugere-se (o filme deixa no ar) que haverá uma recuperação da obra do sambista, e de certa forma o Espírito reviverá para além do imaginário do gueto, para além das fronteiras da favela, agora levando seu nome no selo do disco. Ousa-se afirmar que este diálogo implicou uma continuidade redentora para o herói sacrificado.

No final, os dois amigos de Espírito da Luz diluem-se na escuridão da noite, quase dia e a câmera lentamente sobe e vai-se adivinhando o recorte da silhueta do edifício da Central do Brasil e novamente (como no começo do filme) fixa-se no topo, onde está o relógio que marca cinco e quarenta da manhã. O círculo se fecha e vai se abrir novamente às 6 horas com novos trabalhadores movimentando e vivendo histórias na cidade.

Considerações finais sobre o filme

Rio Zona Norte (1957), com algumas alterações, procede à mesma crítica ao capitalismo tomando a divisão do território da cidade na qual se opõem uma região concentradora de riquezas (a sociedade do asfalto) e a parte deteriorada figurada na favela. Em linhas gerais, este filme segue apontando os mesmos problemas de carência que caracterizaram a favela como um produto degradado da urbanização promovida pelo ‘falho’ desenvolvimento capitalista brasileiro. Nesta obra, retorna a questão econômica como elemento central: predomina a falta de dinheiro e aparece com nitidez a questão do desemprego, a prevalência de ocupações marginais, mantendo-se a exibição dos vínculos de solidariedade e o espírito comunitário que qualificam o morro de *Rio 40 graus*.

O que vai ser introduzido nesta obra como novidade na consideração da favela é justamente sua valorização como produtora de bens culturais que interessam ao mercado capitalista de disco e do sistema de rádio, o que quebra sua insularidade no território urbano. O morro agora, além de atrair artistas e empresários do mundo do *show-bizz*, vai trazer também para o seu território uma classe média ávida para consumir o exótico, o mundo desconhecido da favela e fruir sua música de raiz popular *in loco*.

Destaca-se, porém, nesse ambiente carente – e esse vai ser o tema da intriga –, a dificuldade de um talentoso compositor popular que não sabe transcrever seus sambas para pauta musical, o que o impede de se integrar socialmente, aproveitando as oportunidades abertas no sistema da indústria cultural da época.

Há também uma modificação na expectativa do favelado, que neste filme não exhibe mais o desejo de sair da favela, para ter uma vida melhor num bairro residencial. Ao contrário, mostra-se o favelado como elemento desejoso de se integrar no sistema e melhorar suas condições de vida, mas manifesta sua vontade de permanecer no seu local, identificado como fonte de sua inspiração.

Por outro lado, ao mesmo tempo reitera-se e amplifica-se a tese que apresenta a favela como reduto da marginalidade e esta como produtora de violência e criminalidade.

Neste filme, também se flagra novamente a figura do intermediário – caracterizado agora como predador, parasita que compra parceria nas produções de um artista popular, lucrando com isso, ludibriando-o no mais das vezes.

A caracterização do território identificado como ‘sociedade do asfalto’ agora aprofunda sua análise trazendo novos elementos, exibindo-o como ambiente contaminado pelo individualismo, habitado por elites cosmopolitas que valorizam a produção da cultura popular de forma ambígua, com um setor que a considera como produto folclórico e outro como criação primitiva espontânea, mas de grande originalidade e qualidade.

Destaca-se particularmente nesse território a prática consentida de ilegalidades, ardis elaborados em forma de contratos manipulados, com acrescentamento de cláusulas lesivas ao artista. Denuncia-se, assim, a existência de um aparato jurídico complicado, que por sua dificuldade de ‘leitura’ pouco protege o trabalhador e favorece a prática de atravessadores, que os manipulam e lucram aproveitando-se da ingenuidade e ignorância dos artistas populares.

Apesar de elipsar como em *Rio 40 graus* as questões candentes do desenvolvimento do capitalismo na sua forma especificamente periférica e a penetração do grande capital multinacional, esta obra, entretanto, já exhibe o ambiente de pro-

dução da indústria cultural no qual se destacam: 1) as instalações de uma rádio, com seu programa de auditório e a atividade ali desenvolvida em função do ritual de consagração de artistas considerados como estrelas olímpicas (do *star sistem*). Nesse sentido, mostra-se todo o aparato posto em ação – a orquestra com seus músicos contratados vestindo trajes de gala, acompanhando os cantores que desfilam no palco desempenhando sua função de deslumbrar as plateias, competindo pelo sucesso, alimentando de lucros a indústria fonográfica. 2) Chega-se até a mostrar, numa breve passagem, a atividade produtiva num estúdio de gravação e o produto material final, o disco de vinil que registra as composições do artista popular. Também se mostra, numa cena, a audição de um programa de rádio no qual esse disco é tocado. 3) Numa cena breve, se registra também o estágio final da produção da notícia, a rotativa de um jornal em plena atividade despejando exemplares que trazem estampados na capa um crime – que na diegese vitimou o filho do artista, personagem central da trama. Nesse episódio, sugere-se, de forma clara, a exploração capitalista da criminalidade pela chamada imprensa marrom que fatura em cima da miséria social e da violência do cotidiano da cidade degradada.

Como em seu filme anterior, Nelson Pereira dos Santos não situa nesta obra a figura do burguês. No entanto, focaliza a pequena burguesia local da favela que explora um negócio de comércio que compartilhando das relações de solidariedade típicas daquela comunidade funciona como uma espécie de mecenas ao emprestar dinheiro, adiantar vales, investir no crescimento dos artistas locais.

A contradição principal, portanto, que vai predominar nessa obra será aquela que opõe o sambista e o intermediário, que funciona como vilão, um elemento de classe média, astuto, que se apropria da produção do artista popular, adquirindo direitos plenos sobre ela a preços baixos – manipulados de acordo com o estágio de desespero de sua vítima.

Desta forma, o filme culpabiliza indiretamente o sistema capitalista como produtor de iniquidades do subdesenvolvimento, denuncia-se a miséria como fator que cria relações de dependência com tipos aproveitadores, que colocam obstáculos à realização plena de um talentoso artista das classes subalternas. Este, perdido nos labirintos que vedam seu acesso direto ao mercado e tornam impossível sua integração ao sistema, submetido a uma série de graves perdas, ao que parece de-

siste da vida.

De forma geral acredita-se que nesta obra apresenta-se um setor da indústria de entretenimento como parte de um tipo de capitalismo excludente, que favorece o desvio e a exploração dos elementos inocentes das classes subalternas. Neste filme constrói-se uma representação do capitalismo que acusa sua realização periférica, especificamente brasileira, como um sistema contraditório que é moldado por uma lógica histórica própria, peculiar, diferenciada do modelo clássico de integração econômica, pois se apresenta como sistema desqualificador dos elementos criativos das classes subalternas, explorando-os de forma vil. Desta maneira, o apresenta na forma que mais tarde vai ser conhecida pelo termo ‘capitalismo selvagem’.

Forçando a interpretação, pode-se ver aí uma metáfora da situação do país figurado no personagem que representa o artista popular explorado: miserável, sem *know-how* e tendo gargalos que impedem o seu desenvolvimento.

O grande momento, 1957

Apesar de ter sido considerado um filme inscrito na voga neorrealista, essa classificação é negada por Roberto Santos, que afirmou ter feito uma obra nos moldes do gênero de “filme de estúdio”. De fato, percebe-se um desenvolvimento dramático, com atores profissionais, na sua maioria, com marcações bem definidas, cenários construídos com um acabamento técnico que lembra produções da Vera Cruz, onde o diretor teve sua formação. De fato, trata-se de uma comédia crítica que quebra a “seriedade” dos primeiros filmes do cinema moderno que *O grande momento* ajudou a inaugurar. Conserva, no entanto, a mesma intenção descritiva de registrar hábitos e costumes de determinada população, o tom de crônica, só que tendo como ambiente não mais a favela (tema dominante nessa primeira fase), mas um bairro classe média-baixa, não da periferia, mas próximo do centro da cidade de São Paulo. Um núcleo composto por habitantes descendentes em sua maioria de imigrantes, com predominância do elemento italianado.

Abertura

Durante a apresentação dos créditos vazados sobre fundo escuro, há o

acompanhamento um tema musical instrumental – uma espécie de valsa alegre, que é interrompida quando surge de chofre a cena que oferece aos olhos um cenário natural amplo de uma larga avenida, asfaltada, com casario antigo, algumas moradias escoradas com estruturas de madeira. Ao longe se vê claramente o recorte de edifícios, arranha-céus do centro, onde se destaca no *skyline* o atual prédio do Banco do Estado de São Paulo.

Nesta ampla avenida mora a família Santini: o pai Atílio, sua mulher Cecília, e os jovens filhos, Nair e Zeca.

Narrativa

Como nos filmes já analisados, o tema central de *O grande momento* é a carência de dinheiro, que pontua todas as etapas da narrativa e caracteriza quase todos seus personagens. O desenvolvimento da história é linear, apesar de ser exposta em episódios. Por meio deles é contada toda a jornada do dia do casamento de Zeca e Ângela. Acompanha-se, na verdade, o árduo itinerário de Zeca, os seus malabarismos para driblar as dificuldades de pagar os vários fornecedores implicados na cerimônia (e as estratégias da sua família para conseguir mais dinheiro para cobrir as despesas que só tendem a aumentar). Todo esse esforço é exigido para que o ritual esteja de acordo com as regras sociais de um casamento, nos padrões de um segmento de classe média, que exigem flores na igreja, um traje adequado para a solenidade, mesa farta, bebida à vontade, a presença de um fotógrafo para registrar os momentos mais importantes da cerimônia, de forma a compor um álbum.

Zeca sofre uma forte pressão de grupo, de uma tradição de sua classe e assume responsabilidades (custos) acima de sua capacidade, o que o leva ao desespero e a ponto de se livrar do único bem que ele possuía, uma bicicleta moderna que lhe permitia se movimentar e realizar seu trabalho de eletricitista ambulante. Nessa história, ele é um técnico autônomo que conserta aparelhos elétricos, uma espécie de ‘biscateiro’ de classe média. Dessa forma, organiza-se uma trama que vai ser exposta em suas etapas, detalhando os preparativos de cada fase, mostrando como Zeca consegue driblar a carência, até conseguir chegar à cerimônia do enlace na Igreja e à celebração realizada na festa, onde terá que vigiar e controlar

o andamento do consumo de bebida e comida, para não demonstrar sua fragilidade econômica e ‘fazer feio’ diante da sua comunidade. Ocorrerão desencontros, erros de interpretação e confusões próprios do gênero de comédia.

Basicamente, a narrativa se concentra no drama de Zeca, que já está falido antes de subir ao altar e, por medo de revelar sua situação de penúria para a noiva e vergonha por não conseguir corresponder às expectativas econômicas da família dela e dos convidados, oculta a sua realidade carente. A revelação da ‘verdade’ sobre esta situação vai ocorrer numa espécie de epifania proletária, no final do filme, como se verá.

Etapas da carência econômica

Vai-se aqui fazer uma lista das ocasiões em que a questão envolvendo dinheiro (pedidos de empréstimo, adiantamentos, vales, cobranças) aparecerá de forma a documentar sua importância numa rede de relações, onde todos parecem sofrer com a dificuldade de obter recursos para viver, ou manter um padrão econômico exigido para sua classe. O filme focaliza o problema em Zeca, mas, na verdade, todos, sem exceção, apresentam algum problema financeiro.

1) Os primeiros diálogos estabelecidos dentro da casa de Zeca já expõem a situação complicada que o rapaz vai ter que resolver. Tudo começa com o jovem procurando num armário a caderneta de poupança da família com o intuito de sacar todo o dinheiro para fazer pagamentos das mercadorias que comprou e que serão utilizadas no seu casamento.

Zeca tenta enganar sua mãe (Cecília) dizendo que está procurando um lenço. Depois de esconder a caderneta em seu bolso, sai com sua bicicleta para cumprir uma jornada de pagamentos e cobranças. Após sua saída, sua mãe discute com Atílio, o pai, que se prepara para ir trabalhar. Falam sobre o comportamento do filho. Cecília duvida que o casamento aconteça e relata a cena que presenciou: *Vi o seu filho pegando a Caderneta da Caixa que nem ladrão... (Ele) Não tem coragem de nem olhar pra gente...*

O pai fica irritado com a ação de Zeca, que se apoderou de uma economia comum da família, que estava reservada para necessidades e não para uma festa.

Revela-se que o pai e a mãe já haviam adiantado algum dinheiro para Zeca, como presente de casamento. Depois de discutirem a difícil situação em que rapaz estava envolvido, chegam à conclusão de que nem o dinheiro da poupança nem essa quantia que haviam dado a ele cobririam as dívidas que Zeca havia acumulado. Cecília sugere que Atílio peça um empréstimo a um amigo rico que ele não via há muito tempo (e que havia informado por telegrama que estava vindo de sua fazenda para assistir ao casamento). Atílio rejeita a ideia, alegando que fazia muito tempo que não encontrava com essa pessoa, e que não ficava bem pedir dinheiro nesta situação. Resolve solicitar um ‘vale’ na empresa em que trabalha.

2) Não demora muito e eis que surge o primeiro cobrador que toca a campainha da casa. Trata-se um empregado da padaria do bairro com um recado: se Zeca não pagar o que deve, seu patrão, Seu Antunes, não vai enviar as encomendas (os doces para a festa).

3) Na sequência, Zeca retira o dinheiro na Caixa Econômica e vai pagar o padeiro. No caminho, passa por Vitório, um mecânico de bicicletas. Convida-o para o casamento e este de imediato informa que não tem dinheiro para dar um presente. Zeca responde que o que importa é a amizade.

4) Nesse meio-tempo, surge um outro cobrador na casa de Zeca. É o filho do alfaiate, que chega com um recado escrito num papel para o jovem noivo. Nair, sua irmã, pega a mensagem das mãos do menino. A moça constata que o terno do seu irmão já devia ter chegado – mas em seu lugar veio uma mensagem, sinal de que algo errado estava acontecendo e a explicação deveria estar no conteúdo daquela mensagem, mas não lê o que está escrito.

5) A jornada de idas e vindas de Zeca está apenas começando, ele vai a caminho de um parque de diversões para cobrar do dono o pagamento por um serviço em que passou a noite inteira trabalhando. Mal chega ao local e um empregado postado em cima de um dos brinquedos pede a ele algum dinheiro emprestado. Não contente com a negativa, sugere que Zeca lhe pague uma cerveja, o rapaz diz a ele para se guardar para beber na festa de seu casamento. Ao cobrar o pagamento ao proprietário (Lourenço), o jovem ouve as lamúrias do empresário que reclama da falta de dinheiro e lhe pede que espere até segunda-feira para receber. Tal adi-

amento é prontamente rejeitado por Zeca e o ‘empresário’, então, antes de abrir a carteira e efetuar o pagamento, pede-lhe algo: *...Não vá falar pro pessoal que estou com pouco dinheiro, hein!*

Como se vê, nessa frase, que é um detalhe, encerra-se uma preocupação com a imagem. Mesmo o dono de um pequeno parque de diversões não pode mostrar sinais de debilidade, que seriam negativos para o seu negócio, mostrariam que seu equipamento poderia oferecer riscos, por falta de numerário para a manutenção etc. Revela uma questão típica da classe média: manter a imagem.

6) Atílio entra na fábrica onde trabalha (como vendedor comissionado), cuja natureza da produção não é revelada. O filme só oferece aos olhos uma cena, na qual aparecem uma máquina empilhadeira em movimento, blocos de materiais indefinidos amontoados e uma escada que vai dar num escritório. Nele, Atílio dirige-se a Marino, seu chefe e amigo, que vai ser padrinho de casamento de seu filho. Conforme havia dito em casa, o velho pai pede um vale, ao que parece, num valor alto, dizendo que a situação está complicada. O chefe pergunta se a comissão dele já tinha coberto a cifra solicitada. Diante da resposta negativa de Atílio, ele encaminha o pedido de adiantamento de dinheiro para setor financeiro, que deveria aprovar a operação. Enquanto o *boy* leva o documento, os dois homens conversam – Marino pergunta: *Eles (os noivos) não vão ter a fotografia?*

Atílio responde: *Acho que não, o dinheiro ó...*

Marino então desabafa: *O meu tá no fio...*

Como se pode observar, até este momento, todos os elementos citados, patrões ou empregados, chefes, biscateiros, de alguma forma mostram carência de dinheiro.

7) No momento de contratar os serviços de fotografia, Ângela entra em cena junto com Zeca. Eles procuram combinar com um fotógrafo de uma lojinha do bairro o tipo de álbum que querem montar (número de fotos etc.), o lugar (em casa, no dia da festa) e elementos para compor um bom cenário. O profissional mostra um álbum com tipos de foto que já tinham sido tiradas que serviam como modelo. O casal fica encantado com uma foto (que não é vista pelo espectador),

mas que se fica sabendo inclui na sua composição um arranjo de flores. O fotógrafo informa que as flores naturais são muito caras, e Zeca pergunta se não se pode substituí-las por umas de papel. Nesse momento, o filme resvala para a comédia, pois o fotógrafo, que é extremamente caricato – mostra-se como um tipo muito zeloso em relação à sua profissão, embora tal pose contraste com sua loja, que mostra um certo desleixo e decadência.

Na discussão sobre que tipo de ornamento usar, Zeca acaba escolhendo a opção mais cara (exibindo-se para sua noiva, apesar de sua carência já citada), encarregando-se de encomendar as flores naturais, com a condição de a foto ficar igual ao modelo. Adianta 50% do pagamento e o casal sai. Zeca ainda dá algum dinheiro para Ângela encomendar as flores. Ficam na dúvida se aquela quantia vai dar, mas resolvem arriscar; ele diz que vai para casa, pois está exausto, por passar a noite trabalhando no Parque, e mais, que tem que ver as malas e as passagens. Desta maneira, cada um vai para um lado.

8) Ao que tudo indica, Atílio não consegue o adiantamento na empresa, apesar da boa vontade de seu chefe. A contabilidade manda-o solicitar ao “Seu” Menezes (o patrão). O empresário, ao que parece (a cena não é muito clara), recusa dar o ‘vale’ e Atílio, desesperado, pede ao chefe autorização para dar um telefonema. Segue então o conselho dado por Cecília e liga para seu amigo fazendeiro e fica sabendo que o homem está dirigindo-se para sua casa. Então ele sai esperançoso da fábrica e vai tentar fazer o pedido de empréstimo ao velho companheiro.

9) Antes deste episódio se desenrolar, Zeca vai passar em casa. Ao ver que seu terno não chegou e ler o bilhete com o recado do alfaiate (Domingos), sai apressado rumo ao ateliê, para tentar conversar com o profissional. Chegando lá, acaba se envolvendo numa discussão com o atendente (observado pelo alfaiate que se esconde atrás de uma porta e é percebido por Zeca), pois este mente dizendo que o alfaiate saiu. Zeca estende o bilhete e pergunta ao balconista o que aquilo significava, então é informado de que se trata da cobrança integral do terno que ele havia mandado fazer, ou seja, deveria pagar, no ato, a quantia de 3 mil cruzeiros (que se estima que era uma quantia razoável nesta época). Zeca argumenta que não fora isso que havia sido combinado, que o pagamento seria em prestações, mas o empregado afirma que só cumpria ordens do seu patrão. A discussão conti-

nua, com Zeca indignado quase brigando com o balconista, agarrando-o pela lapela. Ele pergunta raivoso se havia algum motivo para Domingos desconfiar dele. O atendente explica que não era por esse motivo, pois o patrão estava cheio de dívidas em virtude da doença de sua mulher. Zeca parece não acreditar na história, mas como não vê outro jeito, sai do ateliê chutando tudo que encontra pela frente, em busca de tentar arrumar o dinheiro necessário para saldar sua dívida de uma só vez. Depois que ele se afastou, o alfaiate Domingos aparece em cena abrindo a porta da sala onde estivera escondido e ordena ao empregado que, se Zeca voltasse sem o dinheiro, era para ele repetir a mesma conversa, e em seguida manda o homem avisar ao seu filho Chiquinho para levar uma receita à farmácia.

10) Nesse ínterim, já chegou à casa de Zeca o tal amigo de seu pai, o fazendeiro Gonçalo, que fica esperando na sala. O jovem noivo, nessa altura está na cozinha, se alimentando, exausto, precisando dormir. Logo em seguida, aparece Atílio com uma estratégia na cabeça para solicitar o empréstimo salvador, que colocaria um fim no sofrimento do filho.

Só que essa sua tentativa vai ser frustrada por Zeca.

O problema acontece por várias razões: uma delas é que parte da sala da casa funciona como dormitório improvisado de Zeca. Tal espaço é disfarçado por uma cortina (revelando a situação de carência da família). A outra é que Atílio, ao chegar esbaforido da fábrica, mal teve tempo de revelar seu plano à família. Então, justamente no momento em que está na tal sala, cercando seu amigo rico, para fazer o pedido de empréstimo, repentinamente é interrompido por um rompante de seu filho, que na cozinha passou a brigar com sua irmã. Muito nervoso, o jovem fica se lamentando, sua mãe então o aconselha: *...você vai descansar um pouco que é melhor.*

Nesse instante Zeca, de forma grosseira, responde à sua mãe (ainda na cozinha) de maneira que é ouvido em alto e bom som na sala. Ele berra: *Descansar onde, meu pai está no quarto, não viu... E acrescenta: Meu pai sabe que eu durmo ali e ainda por cima traz essas visitas chatas!*

O constrangimento foi geral, Gonçalo retirou-se visivelmente aborrecido, e caiu por terra a tentativa de Atílio de consertar a má situação financeira que o casamento provocara. Irado, ele pergunta ao filho: *Quando é que você vai deixar de ser cretino?*

Diz mais, que andou até aquele momento à procura de alguém que emprestasse dinheiro, “*passando vergonha, ouvindo patifarias*”. Nessa discussão, ele informa ao filho Zeca que ele acabara de destratar uma pessoa que poderia ter ajudado.

O jovem pede desculpas e explode, revelando a razão de seu nervosismo: *O dinheiro que sobrou não dá para pagar o terno, e é lógico, né, faz um mês que é só gastar, gastar, gastar. Vê isto (joga uma lista na mesa): mobília, roupa, papelada de cartório, convite, igreja, enfeite, doce, bebida, fotografia, passagem, mala, o diabo!...E o que é pior, tudo caro, tudo difícil, quase tudo a prestação....*

No meio dessa verdadeira sessão de tomada de consciência, o pai pergunta se a noiva sabe do *imbroglio* que ele havia se metido para bancar um casamento fora de suas posses, e o filho diz que ela não sabe de nada.

Atílio propõe que ele abra o jogo: *E por que você não cria coragem e faz ver pra ela o impossível dessa fanfarronada?*

Zeca reivindica o direito de ter um casamento decente: *Fanfarronada que o senhor também fez quando casou, que todo mundo quer ter o direito de fazer!*

Como se pode observar, há naquele momento uma situação econômica do país (que não é citada explicitamente) que impede que um tipo de ritual de classe média se realize. O capitalismo que era celebrado pelo governo JK não desenvolvera a economia a ponto de chegar a um bairro próximo do centro da metrópole, o exemplo de realização econômica industrial do país, e seu principal centro financeiro.

Após esta discussão, Cecília anima o filho a lutar, que ela acha melhor do que ficar resignado.

Todos, menos Zeca, vão para a mesa do almoço, e nesta cena mais uma constatação da situação difícil da classe média. A filha ao servir o pai é indagada por ele sobre a qualidade da comida: *Que que era isso?* Ela responde que se tratava de batata. Atílio desqualifica o que lhe foi servido e volta a indagar de maneira irônica: *E pra comer, o que é que tem?*

Nair se justifica dizendo que havia macarrão, mas que ele estava “todinho empapado”. Diante desse inquérito, ela pede a ajuda da mãe para conter o aborrecimento do pai. Cecília afirma que tinha salada. Atílio continua a reclamar da qualidade da massa, culpando as mulheres pela inabilidade e pela “pobreza” da dieta apresentada na cena.

11) Desesperado e sem saída para resolver suas pendências econômicas, Zeca resolve vender sua estimada bicicleta, um verdadeiro meio de produção – pois era o veículo que lhe permitia fazer os ‘bicos’ como eletricitista sem gastar mais dinheiro com condução, nos seus deslocamentos diários no atendimento de clientes.

Procura o já citado Vitório, elemento próximo da família que possui uma oficina de consertos em sociedade com um amigo, que é também um pequeno negócio de compra, recuperação e revenda de bicicletas usadas. Pergunta a Vitório se ele quer comprar a sua bicicleta, mas o mecânico tenta dissuadi-lo, pois ela era uma mercadoria de primeira qualidade. Mas o rapaz, irredutível, afirma que precisa se desfazer dela, sem dar mais explicações sobre os motivos. Acertam um preço: 4 mil cruzeiros, que é a quantia que Zeca precisa para equilibrar sua situação. Vitório diz não dispor daquele montante naquele momento, e pergunta se pode pagar outro dia. Zeca o pressiona, dizendo que a situação dele exige urgência, indaga se ele conhece outro que queira comprar o veículo. O mecânico informa que quer fazer o negócio, mas que não depende dele, precisa consultar seu sócio para ver se ele tem a quantia exigida por Zeca. Telefona para o sócio e tem sua aprovação, mas quer ver o material antes. Vitório, nesse ínterim, vendo o desespero do rapaz, oferece uma entrada de mil.

Zeca responde: *Não dá! Olha, eu preciso pelo menos de dois mil até as quatro (horas), o resto quando muito, pode esperar até de noite, tá bem?*

Enquanto esperam o sócio de Vitório chegar, ele explica sua situação nesse negócio de recuperação e revenda de bicicletas, que serve como mais um índice da situação social da classe média-baixa paulistana naquela época e ao mesmo tempo a primeira crítica direta ao sistema: *Quem joga de bandido sou eu. Sempre assim, todo dia.* Aponta uma bicicleta e informa que quem lhe vendeu por um preço baixo fazia dois meses que estava desempregado, que o tal infeliz tinha um filho, e mais, a mulher estava grávida, o aluguel atrasado e finaliza perguntando: *Depois das bicicletas, o que vocês vão vender? A roupa? A vergonha? Não vê que está tudo errado. Existe outro caminho, não existe?*

Existe outro caminho? Esta é a pergunta-chave do filme, pronunciada no momento dramático em que um jovem trabalhador, para tentar cumprir um ritual cultural de classe média, se vê implicado numa espiral de dívidas, numa sociedade que não permite ‘esse luxo’. Acredita-se que há uma crise econômica coletiva sendo denunciada nas dificuldades para concretizar esse casamento. Ademais, pelo que se percebe pela fala de Vitório, a crise detectada avança sobre a comunidade desqualificando-a brutalmente – ressaltado no meio de seu questionamento: *Depois das bicicletas, o que vocês vão vender? A roupa? A vergonha?* Havia algo de profundamente errado naquele começo de industrialização acelerada do desenvolvimentismo. O filme não mostra o que é, detém-se apenas sobre os efeitos produzidos sobre a população. O capitalismo, pelo que se depreende da pergunta de Vitório, estava errado. Existiria um outro caminho?

Enfim, o sócio chega e o negócio é fechado nas bases propostas por Zeca, 2 mil pagos na hora e o restante seria entregue de noite, por Vitório, na hora da festa do casamento.

O sócio, um pequeno capitalista também, afirma ironicamente que ao fazer aquela aquisição ficaria “na lona”. Como se vê, a carência de dinheiro é geral.

Daí, numa das cenas mais emocionantes do filme (cuja imagem virou um ícone desse filme) Zeca pede para dar uma derradeira volta com a bicicleta, e a faz numa longa tomada, em que ele percorre todo o bairro, em grande velocidade, com a câmera focando a mistura de dor e prazer daquela sua despedida.

12) Ato contínuo, Zeca vai, agora como pedestre, até a alfaiataria onde retira o terno, pagando à vista, conforme o desejo de Domingos. Lá, enquanto o alfaiate vai buscar a encomenda, Zeca conversa com Chiquinho, seu filho e se inteira da situação problemática daquela família. O menino diz que sua mãe foi levada por uma ambulância para o hospital, confirmando as justificativas apontadas antes pelo empregado da alfaiataria. Neste ponto o rapaz compreende o desespero do alfaiate e perdoa o rompimento do contrato de venda à prestação do terno.

13) A partir daí, já se entra nos últimos preparativos para o casamento, chega o carro com os padrinhos. São postos em destaque, o nervosismo, a correria, o esquecimento das alianças e Zeca enfim acaba embarcando com sua a família seguindo em outro veículo. Desta forma, vai-se para o grande momento, a cerimônia na igreja, onde tudo acontece de forma tradicional, sem maiores problemas.

14) Na festa que vai ser realizada na casa da noiva há, no início das cenas que compõem o episódio, um tratamento de comédia que distende a tensão, envolvendo as dificuldades do fotógrafo e seu auxiliar em montar um cenário para a foto do álbum. O assistente observa a existência de um fio desencapado na sala onde instalam os equipamentos.

Nesta parte, vai-se evidenciar a constante preocupação de Zeca, que é flagrado a todo instante olhando para o relógio, na expectativa da chegada de Vitório com o restante do dinheiro, sem o qual não poderá cobrir as despesas do fotógrafo, comprar os bilhetes para a viagem de núpcias e pagar o ‘hotel’ (ou pensão, onde o casal passaria a lua de mel). Outro elemento de tensão aparece na tentativa do noivo e seu pai de estabelecer algum controle do consumo dos doces, salgados e bebidas por parte dos convidados. Os dois permanecem vigilantes em relação a esse aspecto, e criam pequenos eventos no meio da festa (como o convite para que todos dançassem) para desviar os convidados, deslocando-os para longe da mesa e dos barris de chope.

Observa-se que a grande preocupação está ainda em manter uma aparência, conservar uma distinção, não se envergonhar diante das expectativas da comunidade.

15) Enfim, acontece o inevitável, a bebida chega ao fim. Zeca pede ao pai da noiva que envie alguém para comprar mais. O homem informa que não tem mais dinheiro – que gastou seus últimos tostões com o fotógrafo da igreja. O rapaz, temendo fazer feio diante dos convivas, diz para ele enviar alguém para comprar fiado, pois está esperando a chegada de um dinheiro extra (de Vitório, conforme a combinação já relatada). O enviado retorna avisando que o dono do bar não vai vender nada fiado, que o pagamento tem que ser em *cash*. A situação se complica para Zeca, que, envolvido na cena da foto para o álbum avisa ao seu amigo Tito (do parque de diversões), que ficasse alerta na porta e avisasse assim que Vitório chegasse.

16) A parte da montagem do “cenário” para se registrar o momento feliz do casal para o álbum é feita de forma a mostrar uma grande agitação cômica, com destaque para a postura do fotógrafo que não admite a improvisação, mas cede a ela. No momento do clique da foto principal, um garoto levado enfia o fio desencapado (citado acima pelo assistente de fotografia) numa tomada e ocasiona um curto circuito, que vai ocasionar uma espécie de comédia de erros – com uma sucessão de desencontros e interpretações descabidas.

17) Devido à interrupção da eletricidade, a campainha da casa para de funcionar e Tito, que estava vigiando a porta, se distrai, assediando uma moça, deixando a entrada vazia. Nesse momento em que a casa está às escuras, chega Vitório, que depois de tentar a campainha, percebe que há algo errado e bate na porta, sendo recepcionado pelo fotógrafo que descabelado tenta encontrar a caixa de fusíveis.

E neste ponto ocorre um terrível desencontro, pois Vitório, o salvador que viria com o dinheiro para tirar Zeca daquela situação embaraçosa, se desencontra do jovem noivo, pois é convidado por Atílio e pelo pai da noiva (Bruno) para tomar uma bebida que estava escondida num dos quartos da casa, se isolando, portanto, da festa.

Zeca desesperado busca saber com Tito se ele tinha visto Vitório chegar, e o rapaz diz que não, e mente, afirmando que não havia saído da porta durante a confusão. O noivo então resolve sair à procura do negociante de bicicletas. Para não

criar mais tensão e preocupar a noiva, ele inventa que vai até sua casa buscar a mala que havia esquecido na pressa de sair para a cerimônia da igreja. Nair (irmã de Zeca), no entanto, acrescenta outra versão para a saída súbita de Zeca da festa e diz (na presença da noiva) para Atílio e Vitório que haviam saído do quarto onde haviam sido levados por Bruno para beber): *...antes que eu esqueça, o Zeca falou que saiu para tratar de um negócio e se o Vitório chegar para ele esperar que ele voltava.*

A noiva, não inteirada dos problemas de dinheiro de Zeca, diante da discrepância entre o que o jovem tinha lhe dito e a versão da sua irmã, fica na dúvida, e começa a supor que ele fugiu, com medo de assumir o casamento e se tranca num quarto.

Vitório e Atílio, percebendo que Zeca tinha saído rumo à oficina de bicicletas, resolvem telefonar para lá, a fim de pedir para o sócio de Vitório avisar a Zeca que o dinheiro havia chegado, conforme o combinado. Como na casa não tinha telefone, eles vão na companhia de uma vizinha que está na festa para a casa dela. E lá tentam contato com a bicicletaria.

Enquanto isso, uma noiva desconsolada joga o *bouquet* para as moças que sonham em casar, seguindo parte do ritual, enquanto Zeca, desorientado, afoga as mágoas tomando cachaça num boteco perto dali, e embriagado indaga ao empregado do bar (Zuza) se ele sabia o endereço de Vitório. O rapaz informa que ele dormia na própria oficina.

Nesse meio-tempo, como as chamadas para a bicicletaria não são atendidas, Vitório percebe que seu sócio já saiu, então tem uma ideia e procura na lista telefônica o número do bar, onde imagina que Zeca está. Quando ele consegue completar a ligação, o jovem tinha acabado de sair para um rumo desconhecido.

Vitório então deixa um recado com Zuza (dito na presença da vizinha – Isabel): *Alô, sei... se ele aparecer de novo por aí diga para ele voltar para a casa da noiva. Ele sabe, sim, que está tudo em ordem...*

A vizinha interpreta que o rapaz havia abandonado a noiva, e fugido. De volta à festa espalha esse boato, o que causa imensa confusão provocando o con-

fronto entre os parentes da noiva e do noivo. A família de Ângela exige uma explicação de Atílio, que se nega a dar, por causa da vergonha, e diz que Zeca é que deveria explicar para a moça os motivos de sua saída abrupta da festa. Nisso intervem Vitório que tenta expor os reais motivos por baixo daquele boato, dirige-se ao pai da noiva: *É que teve um desencontro, eu ia encontrar com o Zeca, negócios...quando eu cheguei, o senhor e o Seu Atílio me convidaram para beber alguma coisa que só tinha aqui no quarto, tá lembrado?*

Os familiares, a maioria deles embriagada, em vez de procurarem entender a questão, ficam aborrecidos com o fato de os pais dos noivos e Vitório terem bebido escondido, não convidando os demais (já que o chope havia acabado). A partir daí, começa uma briga generalizada na casa, com as mulheres se trancafiando num quarto. O local acaba sendo invadido pelos ‘brigões’ e Vitório na presença das mulheres, depois de chamá-las à responsabilidade de pôr fim aquela luta inútil, finalmente põe na mesa a verdade, dirige-se à noiva no final de seu discurso: *E você, Ângela, não é o teu casamento? E o sacrifício do Zeca?*

A moça pergunta ainda sobre o paradeiro dele: *Onde é que ele foi?*

Vitorio afirma gritando: *Me procurar, procurar dinheiro!*

As mulheres, conscientes que deviam fazer alguma coisa, jogam água nos que continuavam a pelejar no quintal. E todos acabam rindo.

A partir daí a festa se esvazia e os pais dos noivos ficam jogando dominó enquanto esperam na madrugada a chegada de Zeca que não aparece. Atílio, incentivado por Cecília, vai para casa trocar de roupa (que estava toda molhada). Chegando lá, surpreso encontra Zeca dormindo no seu quarto improvisado na sala. Acorda o rapaz, informa que Vitório está à sua espera, faz um café amargo e os dois retornam à casa da noiva.

Vitório dá o dinheiro ao rapaz, mas apenas mil cruzeiros, menos que o combinado, que havia sido dois mil. O mecânico então explica: *Foi o que deu pra arrumar...*

Os noivos então partem num táxi rumo à rodoviária. A mãe da noiva come-

ça a chorar, e é interrompida por Cecília que a situa na realidade: *O que que é isso? Ambos vêm morar com a senhora, não vê?*

Esta frase revela que, mesmo depois de casados, os jovens ainda permanecerão presos à família, sem perspectivas de um começo de vida autônomo.

Por fim, o casal na rodoviária percebe que chegou atrasado e perdeu o ônibus – o que significa que perdeu dinheiro, pois as passagens tinham sido reservadas. Os jovens resolvem então comprar novos bilhetes e ficar esperando a próxima partida que demoraria ainda quase uma hora. É o tempo que eles têm para tentar ajustar suas percepções sobre real situação econômica que viviam.

Ela pergunta diante do ar grave e preocupado do noivo: *Arrependido?*

Ele responde que não, que é a situação deles, que ele não esperava que fosse acontecer aquela confusão. Como ela continua a não entender essas meias palavras, o rapaz, enfim, toma coragem e abre o jogo: *Você quer saber?...O dinheiro que eu tenho não dá pra nada. Quando muito pras passagens de volta e... um dia lá na pensão...*

Ela pergunta sobre o futuro, como seria: *E depois Zeca?*

Ele faz uma declaração de confiança nos tempos que viriam ressaltando a importância de sua mulher: *Depois, é tudo mais fácil com você do meu lado.*

Ela, ainda chocada diante da realidade que lhe foi ocultada, pergunta: *Quer dizer que a gente não vai ter nada assim, logo nos primeiros dias?*

Zeca aprofunda o mergulho na ‘realidade’: *Mais ou menos... ou melhor, isso mesmo. Nada! Só uma porção de dívida, quer ver?* Então, abre o casaco e retira do bolso umas folhas cheias de anotações de pagamentos a fazer que a moça examina.

Ângela, por fim, quer saber por que ele não havia contado nada disso antes e ele responde que foi por medo.

Ela afirma que teria compreendido e ele pergunta: *E agora, você compreen-*

de?

Ângela, então, sai de sua situação passiva sem palavras, dirige-se ao guichê da companhia de ônibus, pergunta ao bilheteiro se ela poderia devolver as passagens e recuperar o dinheiro gasto com elas.

O empregado responde: *Moça, o regulamento não permite nem trocas nem devoluções.*

A moça insiste: *Eu sei, mas o senhor não é regulamento, é? Nós precisamos desse dinheiro.*

O homem, contrariado, concorda em devolver o dinheiro, e, assim, os dois noivos saem da rodoviária e conseguem alcançar um bonde. Dentro dele, eles se aconchegam, enquanto o veículo dissolve-se na escuridão da noite.

Considerações finais sobre o filme

Primeiro longa-metragem de ficção de Roberto Santos, *O grande momento* destaca-se neste bloco por deslocar o foco na esfeia do território carente. Sai da favela, deixa as bordas do sistema – representado na cidade, para concentrar sua narrativa num bairro operário e de classe média-baixa situado nas cercanias do centro da cidade, mais propriamente no interior de um cinturão fabril.

Nesse cenário aparentemente menos degradado e mais integrado ao complexo urbano, Roberto Santos faz o retrato de um setor intermediário das classes subalternas também atingido pela carência econômica. Da mesma forma que os filmes que tiveram como tema a favela, nesta obra também apresenta-se a questão da carência de dinheiro como ponto central. Essa carência vai atravessar toda a diegese e se revelar como o principal elemento causador de perturbações, instabilidades, confusões e conflitos familiares. Ao longo de toda a narrativa, será exibida uma sucessão de relações de trocas monetárias envolvidas na preparação de uma cerimônia de casamento ou paralelas a esta. Tal movimento é mostrado num vaivém constante de fornecedores, cobradores, credores, devedores, locatários. Pode-se dizer que fundamentalmente o enredo constitui-se de uma corrida constante atrás de recursos para bancar as despesas do evento e não ‘fazer feio’ diante

dos familiares e da vizinhança.

Diferentemente do meio favelado, observa-se nesse território citadino de classe média a introjeção mais marcante dos valores da ‘cultura capitalista’, que implicaram de forma flagrante uma reduzida presença de relações de solidariedade e sentimento de comunidade notados no ambiente do morro.

Constata-se que a existência de instalações industriais, do operariado e do elemento burguês na diegese é fugaz (ou cenográfica) – apenas minimamente este último assume o papel de representante da vilania, ao negar um vale para resolver os problemas do custo do casamento: a referência às classes sociais possuidoras toma corpo realmente nessa tentativa acidentada de um casal das camadas intermediárias das classes subalternas de imitar o padrão cultural do ritual burguês de realização de núpcias. Como foi dito acima, parte fundamental da intriga se revela, pois, especificamente na luta de um dos componentes desse casal para corresponder às expectativas da sua vizinhança e oferecer uma cerimônia socialmente aceita como exemplar de situação afortunada. O registro do desajuste em relação a essa situação compulsória é que marca essa obra como tragicômica. O medo e a vergonha de mostrar-se falido diante da sociedade são o motivo básico que origina todo o conflito que anima a trama.

A crítica ao capitalismo, neste caso, pode-se dizer que é implícita. Essa ordem econômica é denunciada como sistema que falhou, pois não contemplou a classe média-baixa com as benesses alardeadas pela ideologia do desenvolvimento em voga na época.

Há apenas um momento em que se explicita a questão que envolve diretamente o questionamento do sistema, quando um dos personagens indaga se não existiria outro caminho que não fosse o do sofrimento dos despossuídos que por motivos econômicos se envolviam numa espiral de endividamentos. De fato, há uma crise econômica coletiva sendo denunciada nas dificuldades para a realização da cerimônia de casamento ‘conforme o figurino’. A percepção da existência de uma desqualificação que também atinge uma classe que alimentava grandes esperanças no desenvolvimento do capitalismo é um dos pontos importantes deste filme. Esta obra parece querer alertar a sociedade de que havia algo de profunda-

mente discrepante no impulso prometido pelo governo naqueles anos 50. Nesse sentido, o filme antecipa a tentativa reformista que viria logo em seguida, durante o breve período do governo de João Goulart.

Apesar de apresentar esse quadro crítico, o filme insinua uma possibilidade de redenção, sem dúvida, pois no seu final deixa-se em suspensão a esperança de um futuro melhor. Mas essa projeção, no entanto, não é um indício de politização no interior dessa obra: seus personagens principais não esboçam ideais revolucionários nem reformistas. O elemento engajado é aquele que solitário destoa – apenas lamenta a não existência de outro caminho que não o do capitalismo periférico. A regra geral que comanda os sentimentos nesta narrativa é a de resignação e de luta pela integração no sistema. De fato, ao fim da narrativa, falidos logo no início de sua vida conjugal, o casal retomará sua vida cotidiana ainda dependente dos familiares, e tentaria começar uma nova família, para reproduzir o sistema.

Portanto, nesse ambiente citadino pobre, não muito distante da miserabilismo dos morros, há certa acomodação – uma aceitação das regras de um sistema, mesmo que este tenha se mostrado falho. Esta cegueira da classe média futuramente (em outras obras) seria denunciada de forma mais dura.

Cinco vezes favela, 1962

Este filme, composto por cinco curtas, dirigidos por cineastas em começo de carreira, pode ser considerado um embrião do Cinema Novo, pois alguns de seus diretores tornaram-se expoentes desse movimento. A feitura deste filme contou também com a participação de outros jovens (desempenhando funções colaborativas nesta obra coletiva) que mais tarde, tornaram-se diretores significativos do cinemanovismo.

Nessa coletânea irregular que funda o Cinema Novo, retorna-se à favela, e à tendência estética do neorrealismo, que predominou nas primeiras obras que inauguram moderno cinema brasileiro.²⁴²

O enfrentamento da ‘questão social’ que caracteriza essa mudança não se

²⁴² Como já foi demonstrado, o cinema moderno no Brasil, começa basicamente por adotar como tema as franjas da sociedade, com exceção de *O grande momento*.

deu pela captação da vida operária, nas relações capital x trabalho no centro produtor principal, a fábrica, o bairro operário, mas procurou representar a problematidade do capitalismo pelas ‘beiradas’, e neste ensaio de ‘modernidade’, novamente o cinema subiu o morro, desta vez com intenção política clara de criar um instrumento de denúncia, uma peça estética a serviço da conscientização. O resultado foi, como se verá, um certo esquematismo presente em alguns episódios. Observou-se que essa coletânea de curtas teve como resultado um filme desigual, que se ocupa de diferentes aspectos da vida dos moradores das favelas que são trabalhados, em alguns segmentos, de forma reducionista, tendente a encaixar a ‘realidade’ numa certa forma ideológica. Outros, no entanto, esboçam um tratamento mais sofisticado, apresentam mais consistência, embora a crítica ali também seja exercida.

No exame de cada episódio se estabelecerão as diferenças e serão assinalados os pontos em comum.

Todos os episódios apresentam elementos da estética neorrealista, ou seja, alguns curtas foram gravados nas favelas do Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e Morro da Favela, contando com não atores misturados a atores profissionais, e tomadas feitas, na sua maioria, em diferentes lugares da cidade, a céu aberto. Um ou outro episódio contou com o uso de cenários internos, porém, dispensando construções feitas em estúdio, mas adaptando-se a habitações reais.

Episódio 1 – Um favelado (Marcos Farias)

No curta que abre a série, observa-se a flagrante prevalência da ideologia sobre a estética, acredita-se prejudicando o pacto estabelecido entre espectador e obra, de crença na verossimilhança da narrativa.

Esta já começa mostrando de forma esquemática uma cena na qual se dá uma improvável e imediata relação entre o elemento ‘burguês’ que chega à favela num *Cadillac* e ordena aos seus capangas que efetuem a cobrança do aluguel de um morador, que no diálogo revela-se ser um nordestino e o único que ainda não saldou sua dívida com o ‘locatário’. O ‘burguês’, sem sair do automóvel, exige que o dinheiro extraído do favelado seja entregue no escritório até o dia seguinte,

o que sugere uma organização empresarial por trás da exploração da população favelada.

Na sequência, numa cena marcada pela violência, num estilo que no seu desenvolvimento faz recordar os filmes americanos de *gangster*, os cobradores espancam e ameaçam o favelado. Esses cobradores assemelham-se também aos jagunços que desempenham o braço armado dos coronéis. Talvez, nessa passagem, o diretor queira demonstrar que as práticas exibidas no campo (no caso o sertão do Nordeste) foram transplantadas para o território urbano – no caso numa relação não capitalista, mas seguindo um modelo feudal de expropriação e relação social.

O filme, em seguida, procura situar a origem dessa ‘crise’ que atingiu o favelado: a condição de desempregado, com família para cuidar. Na diegese, ele se dirige a uma obra de construção de um prédio nas cercanias da favela e lá busca emprego junto a um seu conhecido, que trabalha deslocando tijolos. Este fica indignado ao saber da intolerância dos cobradores, indaga ao mestre se existe alguma vaga na obra, e diante da negativa sugere que o favelado tente conseguir um adiamento do pagamento. Em seguida dá um conselho ao amigo para que não se envolva com o bandido chamado Pernambuco. Esse alerta sugere a conexão causal entre a ausência de oportunidades dentro da ordem (emprego, tolerância) e a adesão a mecanismos fora dela, nas articulações dentro do mundo do crime.

Neste curta, ainda, insere-se um segmento no qual se revela a existência sub-humana dos catadores de lixo, que se alimentam com restos que encontram entre os monturos de detritos, reforçando ao limite a fixação da carência como característica básica das populações marginais (antecipa em mais de 40 anos uma tendência temática que se desenvolveu numa série de documentários que exibiu recentemente seus últimos rebentos em *Estamira* (2005) e *Lixo extraordinário* (2009). Nesse ponto, exhibe-se algo que fica em suspenso, não se desenvolvendo na narrativa: a entredevoração que ocorre nas relações dos próprios oprimidos. Isso é mostrado quando uma menina, na sua ‘catação’, descobre um apito e começa a se divertir tirando sons dele (que é acompanhado na trilha sonora por uma batucada). Nesse momento aproxima-se um menino que, fingindo amizade, rouba o instrumento e sai correndo, perdendo-se na imensidão do aterro a céu aberto.

Depois desse intervalo, a narrativa é retomada mostrando desta vez o favelado mesmerizado pela visão de ‘frangos de padaria’, revelando sua fome e desespero, ao mesmo tempo em que se sugere que ele vai tentar naquele instante realizar um assalto, e após um breve momento de tensão, ao ser encarado pelo alvo, ele recua amedrontado.

Sem palavras, mostra-se então sua ‘lógica’ adesão ao caminho do crime, quando ele tristemente se dirige para a casa do marginal, que seu amigo havia recomendado se afastar. É bem recebido pelo bem-sucedido delinquente, convidado a entrar numa residência de classe média, onde se encontra também uma bela e atraente mulher em trajes íntimos, exibindo parte de seu corpo, do qual o favelado não consegue desviar o olhar enquanto é inteirado do plano de um roubo, no qual vai fazer sua estreia nessa nova ‘profissão’. O esquema do assalto resume-se em parar um ônibus para pedir informações de forma demorada – função que lhe foi designada, para que Pernambuco, junto a um comparsa, se aproxime num automóvel e arranque o dinheiro da caixa do motorista do coletivo. Depois de rapidamente efetuar o assalto, os bandidos fogem e deixam o favelado para trás.

A partir daí se inicia uma longa perseguição ao pobre homem, que acaba sendo alcançado, quase linchado e finalmente com a intervenção da polícia detido e encaminhado à delegacia.

Como se pode observar, o episódio revela um esquematismo que o aproxima de um panfleto de celuloide. Apesar disso, este ensaio, pode-se dizer, este esboço, tornou possível uma leitura da lógica dos elementos que causam a criminalidade, e sugerindo aí encontrar-se um filão a ser explorado, numa economia narrativa mais desenvolvida.

Episódio 2: Zé da Cachorra (Miguel Borges)

Neste segmento também prevalece um esquema didático de exposição de um problema de moradia, só que elaborado de forma mais complexa, já implicando, na trama, alguma forma de organização e de liderança no morro, em oposição ao domínio de um ‘burguês’, também este mais definido, mas mantendo a representação caricatural. Este é figurado num grileiro, *doublé* de empresário, dono de

uma construtora que explora uma favela, enquanto aguarda a valorização do terreno para vendê-lo ou investir na construção de imóveis – o que demandaria num futuro ainda não definido a remoção de toda a população instalada naquele local (portanto, existe uma relação tensa entre a população favelada e o empresário).

O burguês em questão tem como seu aliado a figura de um mediador, o Dr. Ferreira, aspirante a um cargo político, elemento apresentado como possuidor de traços populistas, que possui trânsito entre a população carente da favela e cumpre a função de amortecer as contradições.

A narrativa, para demonstrar a tese da luta de classes, focaliza as desventuras de uma família de nordestinos, chefiada por um homem chamado Raimundo, que, despejada de sua moradia anterior, dirige-se para a esta favela ‘grilada’ e encontra a esdrúxula situação de não poder ali se alojar, pois os moradores têm um acordo com o grileiro, que exige deles uma constante vigilância no sentido de impedir a entrada de mais favelados naquele território.

A questão que vai constituir a principal contradição e mobilizar a população do morro é que no momento em que esta família chega à favela existe apenas um único barraco vago, reservado pela empresa do grileiro para usá-lo como depósito. Tudo se complica quando uma forte liderança local (Zé da Cachorra) intervém em favor da família recém-chegada no instante em que ela é comunicada que não pode ali se instalar. Tal líder se impõe ‘no grito’ e convence os moradores deixar que os despejados ocupem o barraco da ‘empresa’, rompendo assim o ‘contrato’.

Para obter um contraste com essa ‘realidade’ carente, o filme mostra logo em seguida a mansão do burguês, onde impera o conforto e a devassidão. O grileiro é flagrado no momento em que, na ausência de sua esposa, promove uma orgia com mulheres e bebida, na companhia do filho. O tipo ‘burguês’ é retratado como uma figura obesa, portando o charuto característico, imagem que se assemelha às representações gráficas dessa classe (em charges, cartuns, no teatro e no cinema). Procurou-se destacar, desta forma, a imagem da decadência moral desta classe, ao apresentar índices de hedonismo e promiscuidade, e seu descompromisso com a sobriedade característica do ‘espírito capitalista’. Nesta representação está contida uma crítica às aparências solenes que envolvem os negócios capitalistas, seus mo-

dos de ostentar aparências de distinção e manter distância do comum (plebeu-proletário) com o uso trajes sociais como terno e gravata (outrora casaca e cartola – o tal burguês está se sunga), gabinetes reservados e imponentes, tratamento grave, duro e exigente nas relações – modos de ser que impõem respeito e obediência –, enfim, um *habitus* de classe adequado.

A ruptura com este ambiente de ‘farra’ vai ocorrer quando chega por telefone a notícia de que foi quebrado o acordo pelos favelados e uma família ocupou o barraco da construtora. Mostra-se a disposição do burguês de intervir, mas sem querer sujar suas mãos. Ele também procura avaliar o aspecto político da questão e opta pela negociação, em vez de utilizar o recurso violência, pois seu ‘negócio’ poderia ser prejudicado. Mobiliza um mediador, o já citado Dr. Ferreira, para quem faz duas observações: *Com essa desmoralização, eu não vou conseguir fazer prédio nem num terreno vazio da esquina!*

Mas ao mesmo tempo recomenda cautela: pensar numa estratégia para manipular a população nessa situação: *Eu não quero confusão, que aí aquele pessoal é capaz de sair para briga em peso. E daí eu não consigo mais nada... Eles podem ser muito mais violentos do que nós.*

Afirma, então: *Tem que ser com jeito, senão a favela inteira se levanta... e daí...* (Esse discurso é acompanhado por um fundo musical jazzístico, em contraste com a batucada que acompanha a narrativa que sempre retorna ao morro).

Então propõe ao Dr. Ferreira fazer a mediação com a massa favelada, comprometendo-se a financiar a sua campanha eleitoral. Em outras palavras, representa-se no ‘microcosmo’ uma situação que ocorria no cenário da nação naqueles tempos: realiza-se, *grosso modo*, um pacto populista.

O intermediário vai ao morro cumprir sua missão e encontra logo de imediato a oposição de Zé da Cachorra, mas convence as outras lideranças a formar uma comissão para discutir com o ‘proprietário’ um modo de resolver aquela situação. Tal reunião seria feita num domingo na mansão do empresário. A comissão resolve convocar o chefe da família nordestina (Raimundo), que gerou todo esse problema, a participar do evento, e ao mesmo tempo exclui Zé da Cachorra, com re-

ceio que este tumultuasse a negociação.

Raimundo nega-se a participar, alegando ter conseguido um trabalho que exigia sua presença justamente no dia da reunião.

Desta forma, os favelados encaminham-se para a mansão do ‘empresário’ para negociar, trajando ‘roupa de domingo’, desajeitados, respeitosos. Ao chegarem, ouvem ainda fora da residência o som alto de uma rumba. São amigavelmente recebidos pelo burguês, que fuma seu caricato charuto, apresentando-se com sua esposa e filho na sala, todos sérios e compenetrados, numa pose convincente. Enquanto o Dr. Ferreira apresenta a comissão ao empresário e família, paralelamente, num dos quartos da mansão, o filme expõe duas mulheres que dançam sensualmente ao som da mesma rumba citada acima, que é amplificada a tal ponto que invade todo o ambiente, dificultando a comunicação entre as partes. Acredita-se que foi uma forma de se desmontar a falsa representação de sobriedade da família burguesa.

O empresário, que até então se dirigia aos favelados em tom fingindo tolerância e humanidade, logo exhibirá seu autoritarismo, ao berrar por duas vezes, no meio da conversação, ordens às mulheres para que abaixassem o som, usando linguagem chula e desrespeitosa como se verá.

Em seu discurso, antes do rompante agressivo era feito em tom solene: *Estou querendo resolver a questão sem hostilizar ninguém, que eu não desses que enriquecem com a miséria alheia, mas eu também tenho que defender meus interesses. Não acham, vocês? Não acham, vocês? Hum?*

Quando um dos líderes argumenta: *Eu acho que o senhor tem razão, do seu ponto de vista, mas agora o pessoal já está no barraco. Vai ser duro tirar eles de lá!*

O empresário argumenta: *Mas não precisa tirar assim tão de repente. Eu quero resolver isso de forma pacífica. Quem sair do barraco será indenizado pela companhia, mas aí é diferente, desmoraliza a firma, qualquer um chega e vai logo tomando conta.* Ao final dessa frase, ele olha para cima (o andar em que estão as mulheres e de onde vem a música incômoda) e grita: *Desliga essa joça!*

Então volta a falar: *O pessoal pode ficar, uma ou duas semanas, enquanto procura outro local... Eu compreendo o drama de um pai de família que não sabe onde abrigar os seus filhos!*

Os favelados são mostrados como um bando de carneirinhos que recebem a decisão como uma espécie de ordem, não se opõe, não discutem, foram lá só para ouvir a voz do ‘patrão’. Voltam ao morro e comunicam o resultado da ‘negociação’ a Zé da Cachorra, que, rebelde, não aceita a decisão.

Ele diz ao mais velho da comissão: *Ninguém vai sair, nem daqui a uma semana nem daqui a mil... tu não sai, né companheiro* (voltando-se para Raimundo).

Continua seu discurso em crítica aberta aos líderes que acataram a decisão do empresário: *... pelego e grileiro não têm vez, rapaz!*

Porém, Raimundo capitula, resigna-se e também aceita a decisão do empresário em vez de se juntar a Zé da Cachorra, que está disposto a encampar a sua luta. Ao agir assim ele desmoraliza o discurso do líder questionador. Essa atitude passiva faz com que o Zé da Cachorra volte-se contra ele de forma dura: *Tu não vai sair daqui a uma semana não. Tu vai sair é agora, com mulher e cria!*

Sem nenhuma compaixão pelo homem que mostrou passividade diante da situação (e sua família), ele o expulsa e assume a sua causa como dele, resistindo como forma de incentivar o coletivo, numa atitude voluntarista: *Vai pra rua com mulher e filho... Eu fico no barraco, quero ver quem me tira!*

Desta forma Zé da Cachorra posiciona-se em confronto aberto com as forças do grileiro e contra os elementos conciliadores da comunidade.

O episódio termina com Raimundo retirando-se com sua família da mesma forma que no começo do filme.

Episódio 3: Couro de Gato (Joaquim Pedro de Andrade)

Como em *Rio 40 graus*, este episódio mostra a infância perdida de meninos que são obrigados a trabalhar vendendo amendoins torrados, engraxando sapatos

em pontos fixos ou se movimentando com suas caixas pelas ruas da cidade, em funções como a de auxiliares de jornaleiros ou em atividades domésticas, carregando latas d'água na cabeça morro acima.

Estes trabalhadores mirins com a aproximação do carnaval encontram mais uma oportunidade de aumentar seus rendimentos, quando aumenta a procura de couro para a construção de instrumentos de percussão.

Uma voz em *off* informa esse dado (datado): *Quando o carnaval se aproxima, os tamborins não têm preço... Na impossibilidade de melhor material, os tamborins são feitos com couro de gato...*

Nesse sentido, pode-se dizer que este curta constitui uma espécie de documento antropológico, de registro de uma prática cultural e também histórica, pois os hábitos e as tecnologias mudam, e hoje os tamborins são feitos com material sintético.

Porém, naquele tempo em que o país se encontrava no final do “arranque” desenvolvimentista, iniciava-se a temporada de caça ao gato e o filme vai (quase sem palavras) registrar (como num documentário), em cenas alternadas, as estratégias de vários meninos favelados no intuito de capturar a ‘matéria-prima’ para os instrumentos das escolas de samba.

As cenas são todas externas: a caça ocorre: num restaurante, numa mansão burguesa, num parque e dentro da própria favela.

O curta detém-se particularmente na relação de um desses meninos com um belo gato branco de raça (o gato de madame), mostrando o início da construção de um laço afetivo. Porém, antes de o filme descambar para um tom mais terno, piegas, o diretor desmonta esse ‘esquema melodramático’ e mostra a imposição da realidade (da necessidade) sobre os afetos e o menino (tendo como fundo musical a inserção irônica de um tema orquestral romântico-pop) que entrega o gato para o sacrifício, para receber seu pagamento. É importante ressaltar que neste episódio permanece o esquema constante nos filmes de Nelson Pereira dos Santos que mostra a construção da divisão da cidade em territórios opostos, a favela como enclave – isso fica evidente quando se juntam os perseguidores dos meninos (a

madame, seu motorista, um garçom e um guarda) que depois de um corre-corre chegam à parte baixa do morro e perdem a pista dos meninos que sumiram em suas vielas. A câmera mostra a formação irregular da favela num movimento vertical, até chegar ao topo. Ao mesmo tempo, focaliza diversos detalhes de sua precariedade e feiura. Destaca-se nesse bloco a atitude de um dos moradores (que também quase teve seu gato apanhado por um dos meninos) numa cena em que se mostra sua atitude solidária com os meninos, quando estão em vias de ser atacados por um ‘inimigo’ externo. Ele se posta a olhar de forma desafiadora para os atônitos perseguidores, que amedrontados diante do conjunto dessa visão ameaçadora do território do ‘outro’, desistem de seu intento.

No ritmo de um samba, no final a câmera dirige o olho do espectador para a cidade, onde numa avenida o couro de gato vai dar o ritmo do carnaval, quando o morro temporariamente tem vez, e se unem aparentemente as duas metades da cidade partida.

De fato, fica a impressão de que, desta vez, o morro venceu.

Episódio 4: Escola de Samba Alegria de Viver

Este é, sem dúvida, o episódio de estrutura narrativa mais complicada. Leva para a tela as dificuldades, oposições, contradições e estratégias para se construir uma escola de samba de uma comunidade pobre na proximidade do carnaval, quando surge a oportunidade de ela desfilar na avenida, entre outras de maior destaque.

De imediato, enfatiza-se a situação de carência de dinheiro dessa favela, que, pressionada pela responsabilidade de se apresentar ‘bem’, promove alterações no seu quadro diretor e se envolve numa trapalhada financeira com um intermediário, que desvia recursos de uma outra escola, com o objetivo de obter um lucro extra.

Pode-se dizer que o foco deste segmento está basicamente na contraposição entre o elemento consciente, figurado numa personagem que representa uma operária combativa, e a função diluidora da escola de samba, que na composição do filme é mostrada como elemento que desvia a comunidade das reais contradições

que devem ser enfrentadas, desqualificando-a como atividade alienada.

Na economia do curta, vê-se o inevitável esquematismo logo no começo, quando a tal operária militante é cercada por mulheres que sambam em volta dela, por ordem do presidente da escola de samba, pra pregar-lhe uma peça. Nesse movimento, a mulher deixa cair uma sacola, espalhando panfletos, que ela busca recolher para continuar a sua luta. Desta forma, mostra-se como evidente uma repulsa da comunidade à atividade política questionadora.

A política consentida na favela aparece em seguida, quando se focaliza uma reunião na qual se discute a gestão do antigo presidente (Babau), que segundo os participantes não estava preparado para os desafios de montar uma escola competitiva, na nova escala de exigências que se apresentavam para realizar um desfile distinto, em pé de igualdade com as grandes escolas. A situação crítica da agremiação é relatada de forma enfática por um dos participantes, que reclama, dizendo que a escola não tinha nenhuma fantasia pronta, faltando um mês para o desfile. De imediato, então, procede-se à destituição de Babau, que é considerado inativo, qualidade que é realçada pela câmera, que o flagra tranquilamente bebendo cachaça, e cantarolando sambas, enquanto seus companheiros estudam maneiras de partir para uma ação que levante a escola.

Comunicado pelo grupo, o velho presidente mostra-se indignado, mas é obrigado a concordar com a realização uma votação, que elege em seu lugar Gazaneu, um jovem desempregado, mas interessado e disposto a resolver aquela situação problemática da agremiação.

Em seguida são mostradas as contradições de Gazaneu, envolvido numa discussão com sua mulher (Dalva), que justamente é a operária consciente. Essa conversa levará a uma ruptura entre eles. Enquanto eles debatem, ela pinta uma faixa a ser usada numa atividade sindical. Ele reclama da dedicação dela à causa operária, e ela o acusa de viver só para a escola. Em determinado momento a mulher afirma o caráter alienante da atividade do marido, quando ele reivindica a presença dela entre os moradores da comunidade envolvidos com o samba, e ela responde: *Pra quê? Bater perna nesse barulho vazio, esquecer o que está certo, o que está errado?*

A discussão evolui, e ela diante do impasse manda o marido embora, e ele responde: *Vou sim! Que que adianta ficar com uma cara que só pensa no sindicato, na fábrica, nisso, naquilo! Desenhando cartaz, pintando pano... Tu não é mesmo minha mulher!*

Ela responde acusando sua condição de desempregado crônico: *Só agora você descobriu isso? Não descobriu quando eu pagava o barraco, não é?*

A partir daí ela vai dedicar-se à causa operária e ele à construção da escola. Para o tanto, o jovem precisa levantar fundos, e é nesse momento que entra em cena a figura de Turquinho, um intermediário, ao qual Gazaneu recorre. Esse elemento predador faz um empréstimo à escola, usando uma verba oficial destinada a outra, numa jogada arriscada. Não se esclarece muito bem qual a ocupação desse personagem, mas o filme dá a entender que ele é ligado a algum tipo de atividade no interior de alguma instituição do Estado que repassa verbas para as escolas de samba. A operação de desvio de verba consistia no seguinte: utilizando o dinheiro destinado a outra escola, Turquinho emprestava, por fora, essa quantia para a de Gazaneu, cobrando uma taxa de juros. Este último comprometia-se a devolver todo o dinheiro a tempo, antes do carnaval, de modo que intermediário poderia devolver aos legítimos destinatários, sem que ninguém notasse, o montante ‘provisoriamente’ desviado. Desta forma o intermediário, faturava em cima da verba oficial, abiscoitando o excedente retirado pelo pagamento dos juros (feito por meio de promissórias) extraídos da escola de Gazaneu.

Com dinheiro em caixa, o novo presidente passa a adquirir os materiais para remontar a escola. Ao mesmo tempo promove as atividades necessárias para fazer as fantasias, afinar os instrumentos para reforçar a bateria e confeccionar um rico pavilhão. Mostram-se também homens trabalhando com madeiras, ao que parece construindo algum tipo de carro alegórico.

Paralelamente, o filme focaliza, enfim, uma instalação industrial (mesmo assim a distância) numa cena em que Gazaneu, com a sedução do samba (mostrando seu trabalho), tenta recuperar Dalva que está envolvida numa atividade sindical, panfletando diante de uma fábrica. Ele ordena que uns meninos fantasiados façam uma batucada nas proximidades da entrada da fábrica, para atrair a

atenção da mulher. Ele então se aproxima, acenando, pedindo a ela, por meio de gestos, que volte para ele. Os dois se aproximam, e ficam se olhando, ela hesita, e nesse momento ouve-se uma voz (que se supõe seja de um dirigente sindical) que a chama à responsabilidade: *Ô Dalva, Dalva, que é isso, olha o trabalho, menina! Deixa de bate-papo aí,... distribuir folheto, ô garota. Dá o fora! Dá o fora, Dalva!*

A mulher, então, segue na sua luta, não cedendo aos apelos de Gazaneu. O jovem volta para a favela com os meninos tocando seus instrumentos e dançando, afinal resta ainda o desfile, e é nisso que ele agora vai se concentrar. Mas a questão do empréstimo vai começar a desandar: os juros muito altos, os gastos excessivos, o descontrole das contas impedem que a diretoria mantenha o trato e cumpra os prazos de pagamento. Esse atraso coloca o intermediário numa situação de risco perante a outra comunidade (à qual se destinava a verba desviada para a escola de Gazaneu). Enquanto isso, os compositores, alheios ao que acontece com a participação de Gazaneu, tratam de acertar a letra do samba. Fica evidente, nessa cena, a intenção de realizar a caricatura do padrão dos sambas-enredo que se produzia nessa época, os quais falavam “de áureos tempos coloniais, velhas mansões antigas, de poetas declamando, boêmios cantando, majestosos salões imperiais”, em contraste com a penúria generalizada da favela. Ao mesmo tempo, o filme exhibe o empenho de boa parte da comunidade nas diversas tarefas relativas à escola, os ensaios etc. Desta forma a promessa de pagamento é totalmente negligenciada, o que leva ao confronto entre as comunidades envolvidas.

No momento crucial da saída da escola para a avenida, já em pleno carnaval, com parte dos componentes esperando na parte baixa do morro, explode o conflito. Os diretores da escola lesada vão até a favela exigir explicações sobre o desvio da verba, e, nesse ínterim, o intermediário já havia desaparecido e deixado o problema para ser resolvido pelos moradores. Dalva, que chegara do trabalho, está subindo lentamente pelo caminho que a leva ao seu barraco, e, do alto, ela acompanha o diálogo que revela a confusão estabelecida: Gazaneu tenta explicar a situação: *Nós queria dizer que...*

Um dos diretores da escola prejudicada nem deixa o jovem iniciar seu discurso: *Não precisa explicar, não precisa, não adianta, não adianta discutir, vocês estão bacanas, vão desfilar como querem. Nós não, tá tudo lá chorando, vendo os*

outros passar, sem o dinheiro que era da gente.

Gazaneu ainda tenta desconversar: *A culpa não é nossa!*

Tião, seu braço direito, também vai pelo mesmo caminho culpando o intermediário: *O Turquinho não disse nada!*

Mesmo assim, o diretor da comunidade enganada exige a reposição da verba: *Aquele é tão safado como vocês. A gente quer o pagamento!*

Tião ainda arrisca adiar o compromisso, para se safar do problema que não podiam resolver naquele momento: *Depois do carnaval, com juro...*

O homem então perde a paciência: *Hoje é sábado de carnaval, a gente devia estar desfilando como vocês, mas não vai...*

Nesse momento de alta tensão, inicia-se uma briga: um dos cobradores pega a bandeira da escola de samba de Gazaneu e a incendeia. Tião, na tentativa de apagar o fogo, acaba se queimando. Mas a escola sai assim mesmo para o desfile, Gazaneu, no meio de um grande tumulto, ordena: *Tá na hora de descer pro desfile, vai ser no peito, gente, vamos lá... Castiga o samba! Vamos lá, vamos lá gente, pra avenida!!!*

E desta maneira a comunidade ao som do batuque vai tomando o rumo da cidade, sem o pavilhão nem o mestre-sala, que abandona o cortejo. Esse personagem é um jovem que durante toda a narrativa acompanhou (como um olhar crítico, à parte) o desenrolar dos acontecimentos, desde a destituição de Babau até o conflito final. Por meio desse gesto de repelir a festa, acredita-se, o diretor do filme quis mostrar o despertar de uma consciência, pois, ao se retirar da cena, ele passa por Dalva, troca com ela um olhar significativo, que sugere cumplicidade que supõe-se indicar certa adesão à sua ‘causa’.

Episódio 5: Pedreira de São Diogo (Leon Hirszman)

Neste último episódio, a narrativa é simples e evidencia um trabalho bem ajustado de montagem que lembra muito alguns trabalhos de Eisenstein. Ela traz para o centro da cena a atividade industrial de uma pedreira, revelando muitos

aspectos de seu processo de produção que põem em risco uma comunidade que habita o morro no qual ela está instalada. No caso, tratado nesse curta, o que está em jogo é o aumento da produtividade da pedreira, que leva à necessidade de aumentar a carga de explosivos – uma decisão racional, dentro da lógica capitalista de acumulação crescente de lucros.

O filme mostra que dentro dessa racionalidade econômica oculta-se a irracionalidade, pois o aumento da capacidade explosiva levará à destruição das moradias próximas à encosta desse morro – um aspecto extremamente exposto à visibilidade que no entanto não é visto pela cegueira provocada pela ganância do gerente-patrão-burguês, que se nega a enxergar que sua medida ameaça a vida de toda uma população favelada. A força da metáfora volta a se exercer na tela, ao indicar a existência de uma força destrutiva no capitalismo que não é vista devido ao mecanismo de aceleração produtiva e sua lógica que não permite tempo para em sua rota captar os refugos sociais que ele cria.

Contrapondo-se ao vilão, surge um herói, figurado em um operário consciente, que concentra uma força coletiva e organiza os seus companheiros não tão despertados para a questão social e consegue armar um ardil, de forma a forçar o burguês a ver aquilo que ele não quer e desta forma neutralizar sua força destrutiva.

O episódio, que conta em sua maior parte com uma narrativa visual, mostra em várias tomadas a ação ordinária dos operários da pedreira (há como em outros filmes desta época moderna do cinema brasileiro, a intenção descritiva de registro de determinada prática num certo período histórico e o procedimento próximo ao do documentário), até que vem a ordem de aumentar a carga de dinamite. A partir daí, exhibe-se o espanto e o desespero desses homens, que percebem a gravidade da situação e chegam a pensar em parar a produção e se negar a cumprir tal tarefa. Porém, sabedores que esta decisão implicaria a demissão sumária deles, resolvem adotar uma estratégia para impedir a concretização dessa decisão.

Nesse sentido, o mais combativo desses operários, aquele que acende os estopins, formula uma solução, na verdade um ardil que deveria envolver a comunidade dos favelados e possibilitaria evitar a demissão. O esquema montado consis-

tia no seguinte: os operários continuariam a trabalhar normalmente até a hora da detonação, enquanto isso, sorrateiramente um deles subiria até a favela e convocaria todos os moradores para se posicionarem na encosta, de modo a ficarem bem visíveis aos olhos do patrão, impedindo que ele desse a ordem de acender os pavios. Tudo deveria ser feito de forma orquestrada, como numa encenação, tal qual um teatro realista, de forma convincente para que ele não percebesse que fora tramada. Na hora marcada para a explosão, surgem os moradores e se postam na franja do morro em grande quantidade. O operário encarregado de acender o estopim espera que o patrão que dê a ordem. O empresário hesita um pouco, mas acaba ordenando a detonação. O operário, numa última tentativa de chamar sua atenção para a catástrofe que iria causar, acende uma tocha e se aproxima lentamente do estopim, simulando que vai acendê-lo. Nesse momento, aponta para o alto, para que o empresário veja os moradores que serão atingidos pela explosão e recua, aguardando o efeito de sua demonstração. Toda essa cena é realizada como se fosse parte de um filme mudo – *à la* Eisenstein. Por fim, o patrão recua, suspende a operação. Em sequência, vê-se as máquinas de moer pedra parando.

Considerações finais sobre o filme

A inclusão de *Cinco vezes favela* nesse bloco pode a princípio parecer estranha, pois sua construção, como se viu, obedece a um ditame ideológico explícito, e nesse sentido difere dos filmes neorrealistas cuja orientação ideológica articula-se de forma a não comprometer o desenvolvimento da apreensão estética da realidade. Porém, considerou-se como critério de seleção o fato deste filme pertencer à mesma “estrutura de sentimento”, e, além disso, fazer parte igualmente da tentativa de aproximação crítica da realidade do território da favela – o objeto privilegiado dos filmes anteriores. Levou-se em conta também o parentesco com a estética exibida nesses filmes: essa obra, como as anteriores, além de contar com procedimentos neorrealistas, mostra uma forte influência do cinema de documentário.²⁴³

²⁴³ A título de recordação, é importante que se tenha em mente que a coletânea de curtas ficcionais intitulada *Cinco vezes favela* já se apresenta como um filme engajado, realizado por vários diretores de esquerda, e se inscreve no projeto estético-ideológico do CPC-UNE. É uma obra que se integra na atmosfera radical que caracterizou o governo reformista de João Goulart. As narrativas que constituem seus episódios apresentam um objetivo político bem definido: provocar conscienci-

O primeiro episódio, *O favelado*, acusa diretamente o capitalismo como produtor de *carência absoluta*, representados no desemprego, desabrigo, injustiça, marginalidade e violência. O seu esquematismo reducionista leva o personagem diretamente, em linha reta, da carência ao crime e sua punição. Traz para a tela um representante das classes subalternas desalojado violentamente com sua família pelos capangas de um burguês representado de forma caricatural, que explora os aluguéis de uma favela. Não encontrando emprego, o favelado integra-se a um esquema criminoso que falha. O modelo de opressão do favelado pelo burguês recorda o adotado no meio rural pelos jagunços no ‘ambiente’ do latifúndio. De certa forma, o filme quer mostrar de forma simplista as raízes da criminalidade. Em seu interior há uma subtrama que inteiramente simula o filme documentário no qual se mostra numa situação paralela, como reforço dramático da miserabilidade, uma cena no interior de um aterro sanitário (lixão) colado à favela, no qual se exerce a violência entre iguais num surpreendente ato de ‘entreddevoração’ na relação dos próprios oprimidos.

No segundo episódio, *Zé da Cachorra*, a representação do capitalismo aparece de diversos modos:

1) Como sistema que, apesar da existência de uma regulamentação estatal, permite a apropriação ilegal de terras públicas por interesses privados através do mecanismo denominado grilagem e sua exploração por meio de aluguel para agrupamentos humanos que nesse território constroem favelas sujeitas aos humores e conveniências de um empresário (burguês), dono de uma construtora. Este elemento representante das classes altas é mostrado também de forma caricata; 2) Como sistema que não consegue resolver o problema das populações migrantes, excluindo aqueles que não podem pagar aluguéis e que são por isso despejados das favelas; 3) Como sistema que leva a situação de carência a tal nível que imobiliza e reduz as classes subalternas à passividade diante das injustiças que são cometidas; 4) dispõe de aparatos políticos (a presença de um intermediário (medi-

zação e indignação diante da iniquidades do capitalismo e da alienação das camadas populares que precisam ser mobilizadas para a luta maior que é a conquista de espaços para transformação da sociedade, tendo o socialismo como meta. Portanto pretendia ser um instrumento pedagógico de denúncia e criação de uma nova consciência. Apesar desse grave compromisso ideológico, e de apresentar algum esquematismo e certa irregularidade, pode ser considerado um ensaio, ou em outras palavras um dos gérmenes do Cinema Novo.

ador) que lucra com a situação de miserabilidade) que exercem seus mandatos em função da defesa de interesses privados utilizando de práticas de manipulação para ludibriar as lideranças das classes subalternas; 5) Aparece também na desqualificação do elemento burguês, que é mostrado como decadente, devasso, imoral.

A contradição de classes é, portanto, deslocada, ou seja, situada na disputa pelo território urbano, principalmente quando se destaca no meio da massa de favelados uma liderança radical que se propõe a enfrentar os interesses do burguês, contrapondo-se à passividade do migrante que é deslocado sem reagir.

Aparece também no temor que o empresário revela ter em relação a uma revolta popular na favela, na hipótese de tentar uma remoção através do emprego da violência, que, além disso, provocaria um desgaste na imagem da empresa, prejudicando seus futuros negócios.

Neste caso não há violência explícita – apenas o poder de manipulação e intimidação dos elementos subalternos.

A lição a ser aprendida pelo público espectador é que não se pode haver recuo diante da luta de classes.

No terceiro curta-metragem desta coletânea, *Couro de gato* (que se pode considerar mais ‘artístico’ e não panfletário), apresenta-se uma preocupação mais formal e experimental. O sistema capitalista periférico é criticado logo de início, ao centrar-se na existência do trabalho infantil em ocupações marginais. Esta denúncia intensifica-se, ao se expor o desvio que se opera nas atividades dos meninos favelados, na época do carnaval, que passam a exercer a lucrativa atividade de caça aos gatos com a finalidade de utilizar o seu couro para alimentar a produção de tamborins e outros instrumentos de percussão.

Neste filme, também a cidade é exibida como território exclusivo do capitalismo, no qual as crianças citadas são excluídas de determinados ambientes. Na caça aos gatos, os meninos acabam opondo-se a elementos das classes subalternas que servem ao sistema: a um garçom, um guarda e um motorista de uma mulher burguesa.

Um dos aspectos dramáticos denunciados da situação de carência produzido pelo capitalismo periférico nas favelas é a prevalência da necessidade econômica sobre os afetos, quando se mostra uma das crianças a entregar para sacrifício um gato pelo qual chegou a esboçar sentimentos de ternura.

No quarto episódio, *Escola de Samba Alegria de Viver*, surge pela primeira vez na tela uma área com instalações fabris e a atividade operária vinculada à luta de classes. O elemento industrial, no entanto, é articulado como fundo cênico à diegese, pois esta trata principalmente das dificuldades econômicas de uma favela pobre para montar uma escola de samba competitiva para desfilar na avenida no principal certame carnavalesco da cidade. A crítica neste caso não se dirige diretamente ao sistema capitalista. Denuncia-o apenas como produtor de carência, responsável pela situação de penúria e ‘alienação’ que faz com que suas lideranças, de forma ‘irracional’ deixem-se levar pelo sonho de se apresentar bem na avenida (diante dos burgueses e das classes médias) e para isso envolvam-se numa dívida com um intermediário-atravesador que desvia a verba destinada à escola de outra comunidade. Desta forma, além de serem envolvidos numa atividade diluidora das ‘reais contradições’ de sua classe, os favelados traem outra comunidade utilizando sua verba de forma ilegal, impedindo que esta organize sua escola e participe da competição na avenida. Em contraposição a este ‘desvio’ na luta de classes, mostra-se uma operária que, apesar de isolada na comunidade, envolvida na febre do carnaval, mantém-se firme na atividade sindical.

Aqui o elemento burguês não aparece, só marca sua presença como polo oposto à luta da classe operária. Está oculto atrás dos muros da fábrica que funcionou como cenário – na sua porta, operários, minoritários, portando cartazes e faixas, reivindicam melhores condições de trabalho. Na transação com o intermediário, aparecem as figuras econômicas dos juros, promissórias e o elemento de risco próprio da atividade capitalista financeira.

O quinto episódio, *Pedreira de São Diogo*, é pioneiro no sentido de trazer o conflito trabalho *versus* capital para o terreno de uma instalação de exploração industrial tipicamente capitalista. O sistema econômico aqui é denunciado ao ser mostrado na sua forma de capitalismo ‘selvagem’ que, para aumentar a produtividade da pedreira em questão, coloca em risco a população que habita o morro no

qual ela está instalada. O filme expõe com clareza a tese de que dentro da racionalidade econômica está contida uma cegueira – uma irracionalidade social que impede o capitalista voraz de ver que sua produção implica a destruição de vidas e do *habitat*. Opõe-se desta forma o operário consciente ao patrão cego e em consequência exibe-se a proposta de que a mobilização das classes subalternas (no caso os favelados em situação de risco) consegue enfrentar e impedir a reprodução irracional do sistema paralisando a produção.

Porém, fica no ar uma interrogação: e depois? Abrindo-se dessa forma a possibilidade de reflexão sobre a questão social.

Uma interpretação complementar aponta para a existência de uma metáfora escondida na trama: a situação nacional figurada – com uma burguesia cega, detonando com a população da nação, sacrificando seus cidadãos na máquina que produz uma espécie de carnificina não vista, na sombra do desenvolvimentismo.

Importante ressaltar na análise do conjunto desta obra a ocorrência de uma modificação significativa na consideração da favela. Apesar de manter-se sua representação como ‘enclave’, ‘quisto social’ tolerado ou simplesmente considerado como área abandonada e desprezada, à margem, alguns episódios a marcam como parte integrante da cidade (e do sistema). Agora a favela é vista como território apropriado ilegalmente, por meio da grilagem e, além disso, explorado por elementos das classes superiores. Assim, mostram-se essas áreas faveladas entrando no jogo econômico, com um novo *status*, o de ‘propriedade privada’.

Desta forma, como terreno pertencente a um proprietário ou a uma empresa de sociedade anônima, tal área apresenta-se como sujeita, portanto, às leis do mercado imobiliário. O que significa um risco para as populações instaladas nesses espaços, pois, dependendo das conjunturas econômicas e melhorias locais, esses territórios antes degradados podem ser repentinamente valorizados, transformando-se em parte das ‘áreas nobres’.²⁴⁴ Nesse sentido, esses locais estariam sujeitos a transformações na sua incorporação dentro do plano dos donos desses espaços que podem sofrer intervenções tais como seu loteamento para venda ou para ser

²⁴⁴ Como de fato aconteceu nas favelas no entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas e no condomínio denominado de Selva de Pedra.

transformados em conjuntos de apartamentos carreando investimentos. Dentro da lógica capitalista, tal agregação de valor implicaria investimentos que demandariam uma mudança no tipo de exploração e, por consequência, a remoção das populações faveladas.

Como parte de uma obra comprometida com um projeto político-pedagógico, os episódios de *Cinco vezes favela* caracterizam-se, pois, por expressar uma forte denúncia (às vezes de forma exageradamente esquemática) dos problemas da realidade social miserável das favelas do Rio de Janeiro, reiterando algumas críticas exibidas nos filmes de Nelson Pereira dos Santos. Porém, surgem elementos novos para completar o quadro da representação do capitalismo. Neste filme, expõem-se também os seus efeitos nocivos desse sistema na esfera da subjetividade, como produtor de alienação, e atuando na esfera dos afetos (caso de *Couro de gato*) das classes subalternas.

Longe do capitalismo, dentro do sertão

No bloco que representa a primeira fase do Cinema Novo, no início dos anos 60, repentinamente rompe-se com a ‘pesquisa’ da fase neorrealista que esquadrinhava o território urbano no qual se revelava suas mazelas a partir das suas bordas e vai-se internar na problemática do mundo rural – mais especificamente expondo a situação ‘nordestina’ – ou melhor, ‘sertaneja’.

Coincidentemente, todas as obras desta fase tocam no problema das secas e dos retirantes, sendo que dois destes filmes (*Vidas secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol*) vão se voltar para o passado getulista²⁴⁵ e apenas um (*Os fuzis*) vai encarar o desafio do presente (no ano de 1963). Pode-se afirmar que alguns destes filmes entendiam o território do sertão como espécie de ‘enclave’ (semelhante à

²⁴⁵ É importante que se sublinhe que este filme se volta para o passado, especificamente para o tempo da ditadura do Estado Novo getulista, mas dirige sua mensagem para o presente, num procedimento típico do distanciamento brechtiano. Porém, é necessário observar que a crítica original (literária) não se dirigia ao sistema econômico, mas sim aos esquemas dos poderes políticos, que agiam naquela área do sertão exercendo-se na prática do mando absoluto dos latifundiários. Neste sentido, acredita-se que na origem (literária) desta obra cinematográfica está a denúncia da República, nos moldes getulistas, figurado como o grande mal – a instância geral de vilania. República que só chega ao sertão pelo braço armado de suas milícias interventoras, ‘soldados amarelos’ para humilhar e reforçar os esquemas de poder existentes. Sistema político que não promove o trabalhador e não o protege (e suas famílias) da calamidade da seca. Pode-se afirmar que Nelson Pereira, ao trazer este tema ‘datado’ para o presente, quer reiterar a perpetuação desse mal.

favela dentro da cidade grande), uma parte atrasada, separada do mundo moderno, desagregada do todo nacional, longe da economia e das leis que regiam o país.

Acredita-se que tal mudança de território deva-se à orientação ideológica hegemônica no interior da esquerda (a visão dualista, já citada neste trabalho, compartilhada pelos diretores cinemanovistas) que apontava entre os inimigos o latifúndio, responsável pela situação de subdesenvolvimento do país – e se mobilizavam as massas (rurais e urbanas) na campanha em prol da reforma agrária.

Vidas secas, 1963

A proposta crítica deste filme é explícita, ao eleger como base de sua construção uma obra literária marcante do romance de realismo social dos anos 30 – quando se rompe com a consciência amena do subdesenvolvimento (segundo A. Cândido).

A narrativa que busca trazer para a tela a trajetória de uma família de retirantes fugindo da seca para fins de análise pode ser dividida em três etapas: 1) A retirada, 2) O pouso e 3) A fuga.

Abertura

A primeira imagem que surge na tela é a de uma árvore seca, cravada numa terra gretada, enquadrada de forma fixa. Sobre ela aparecem os créditos (o fundo sonoro é preenchido pelo ruído de carro de boi, que não está na cena), ao longe se vê pequenas figuras desfocadas que vão se aproximando. É uma família flagrada em sua fuga e procura de salvação sob o sol inclemente do sertão. Ao fim dos créditos aparece a data: *1940*

1) A retirada

Já em tomadas de primeiro plano, a câmera, como num documentário, acompanha essa família errando por um território árido, numa retirada contínua, desesperada, sem encontrar um lugar para se abrigar. Por um bom tempo, assiste-se à silenciosa tentativa de sobreviver, que se traduz num caminhar sem fim e sem palavras num território onde a paisagem é sempre igual. A mulher, de repente,

reclama, demonstrando cansaço e dúvida de estar no rumo certo. Ela hesita, quer desistir, apesar de ter percebido algo no céu que acendeu a esperança de encontrar um lugar ameno onde pudessem parar: tinha visto a interrupção do movimento de um bando de aves de arribação, que suspendeu sua rota de fuga e começou a voar em círculos ndeterminado ponto do horizonte. Ela interpretou essa mudança como um bom sinal e com o dedo em riste apontou essa direção e disse: *Lá garanto que tem pouso!*

Porém, não se moveu, vencida pelo cansaço, ameaçou desabar.

Diante da tentativa de renúncia da mulher, o homem que a acompanha reage de forma ríspida e insiste em continuar, parecendo ler algum mapa invisível desenhado na paisagem. Então incita a família a avançar por um itinerário, que segue o desenho feito pelo leito de um rio seco, na esperança de que em algum momento ele os levaria a alguma paragem menos hostil.

Os nomes desses dois personagens só serão revelados no final do filme, num paratexto vazado sobre fundo escuro. São eles Sinhá Vitória e Fabiano que trazem junto com eles, quase arrastados, seus filhos, dois meninos, que são tratados de forma rude por Fabiano, quando caem e revelam fraqueza. A um deles ele chama de “*condenado do Diabo*”, enquanto o cutuca com sua carabina para que siga em frente. Os meninos em nenhum momento são nomeados (seguindo à risca o livro de Graciliano Ramos, no qual eles não são identificados por nomes). Junto com a família aparecem dois animais, um papagaio empoleirado nos apetrechos que Sinhá Vitória carrega, e uma cadela, que paradoxalmente tem nome – Baleia – e que parece exibir mais vida e personalidade e esperança do que seus donos.

Nessa árdua caminhada, enfatiza-se a situação-limite que vive esse grupo, quando a mãe resolve sacrificar o papagaio para servir de alimento. Ela, num dos raros momentos em que fala, justifica seu ato (o que soa como uma ironia): *Também não servia pra nada, nem sabia falar...*

Deles, fica-se sabendo (nos exíguos diálogos exibidos no filme) que vieram de um lugar (que se imagina ser uma propriedade rural) onde viveu um homem distinto, chamado por eles de Seu Tomás da bolandeira. Ao que tudo indica, um

proprietário, homem letrado que possuía uma cama feita de couro, aspiração máxima de conforto cultivada por Sinhá Vitória, cujo catre era, segundo ela, construído, tendo como leito um duro estrado feito de varas. Mais informações sobre esse homem invejado por Vitória serão aduzidas no desenrolar da narrativa, e indicam que ele também teve que fugir quando a seca se instalou nas suas terras. Indica-se que ele morreu nessa tentativa. Nas palavras de Fabiano, homem grosseiro, que mal sabia se expressar, nem fazer contas, de nada adiantaram as leituras de Seu Tomás. Na sua fala, ele chega a exibir um certo orgulho em relação aos seus poucos conhecimentos práticos, que não o distinguiam dos bichos, mas eram úteis, pois permitiram a ele e sua família sobreviver naquele ambiente inóspito. Tinha, como os seus, a intimidade com os elementos poucos da terra à qual estavam presos. Sabia o que servia para manter viva a vontade de continuar a retirada: raízes, frutos secos, plantas rasteiras que continham água, cactos que matavam a sede e diminuía a fome. Tanto o livro como o filme mostram esse forte lado animal daqueles que conseguem adaptar-se ao ambiente de escassez de recursos (que foi possível devido ao longo convívio com as dificuldades), integrando-os como elementos naturais daquele ecossistema. Porém, esta situação material os endurece a tal ponto que os leva a construir uma autoimagem de que são como bichos, de que lhes falta algo para tornarem-se humanos. Desta forma, o filme, seguindo à risca o romance, tenta penetrar na mentalidade do sertanejo, projetando-o como “um forte” como o classificou Euclides da Cunha, mas como um ser bruto, instintivo, com dificuldades de entendimento e de estabelecer relações sociais (o que os prejudica) devido à carência, também, de recursos de expressão.

No meio dessa retirada (ao que parece mais uma de muitas), a narrativa os conduz e situa diante deles a oportunidade de um pouso quando encontram uma casa de fazenda abandonada. Nas suas cercanias, Baleia caça um preá, ação que é festejada como mais um bom sinal por toda família de que, naquela parada, iria ter algum alimento.

2) O pouso

Nesta fase, exhibe-se a adaptação dessa família à fazenda abandonada, que coincide com a interrupção do estio, adivinhada por Fabiano que consegue decifrar os avisos da natureza que indicam o advento da época de inverno, com a chu-

va benfazeja que traz uma nova vida para todo o ambiente.

Porém, não demora muito a chegada do proprietário das terras e da casa: um velho latifundiário que com seus empregados vêm trazer de volta o gado, que se pressupõe foi levado para outra estância não atingida pela seca que findava. Sua reação imediata, ao ver aquela família instalada, é a de expulsá-los dali. Fabiano, então, tenta convencê-lo a deixá-los ficar, oferecendo seus serviços de vaqueiro. Com certa relutância o ‘patrão’ consente e aceita os termos de um trato proposto pelo retirante – que ele chama de ‘quarteação’, significando que, em quatro bezerros que nascessem, um ficaria para o ‘empregado’.

Na sequência seguem-se cenas descritivas da atividade de pecuária, no trato do vaqueiro com a boiada, o adestramento de cavalos, os cuidados dos meninos com os cabritos. São mostradas também atividades relacionadas à vida doméstica, com o detalhamento do vestuário encourado, a prática de fazer calçados com o couro que sobrava, as medidas de higiene de Sinhá Vitória que cata lêndeas de piolhos nas cabeças das crianças, enquanto fuma seu cachimbo no terreiro. O cotidiano simples e silencioso, do cozinhar e mesmo as poucas conversas, ao pé do fogão, onde Sinhá Vitória continua a falar de seu sonho de ter uma cama de couro, que para ela significava ter se transformado em ‘gente’. Aparecem também outras práticas, estas econômicas, como a de fazer contas com pedras, calculando o excedente que permitiria ter uma vida melhor.

Num certo momento, o vaqueiro é flagrado ao entrar num lugar de vegetação mais densa no qual esconde seu ‘boizinho’ (a parte que lhe cabia daquele latifúndio), e sobre essa imagem aparece um texto na tela registrando a data de 1941 – o que indica que já havia se passado um ano da permanência daquela família na fazenda.

Relações econômicas complicadas

Mais tarde, o espectador ficará sabendo que as relações econômicas entre o patrão e Fabiano não se limitaram apenas ao trato da ‘quarteação’, implicavam também uma remuneração imposta pelo proprietário por trabalho prestado pelo vaqueiro, que não era de salário, mas que envolvia determinado valor pago em

dinheiro – cem réis por cabeça de gado tratado e marcado.

Essa relação empregado-patrão tinha um porém: Fabiano foi obrigado desde o início de sua estadia na fazenda a se endividar com o proprietário obtendo empréstimos para comprar certos gêneros alimentícios que ele não dispunha na fazenda e nem conseguiria produzir (como sal, farinha, arroz, feijão etc.) e também incluíam gastos com equipamentos domésticos e roupas. Tal operação dava-se pelo sistema de caderneta – resultando num tipo de exploração próximo da semi-escravidão, no qual o adiantamento era descontado do ‘pagamento’. Nessa relação, o empregado ficava preso ao patrão até quitar a dívida, sempre crescente. Fica no ar a tensão de uma situação problemática que família vai ter que resolver de alguma maneira, para poder ser livre novamente, o que vai ser visto mais à frente.

Com a situação aparentemente controlada, a família passa a nutrir grandes esperanças de melhorar de vida, como pode ser observado no diálogo abaixo:

Fabiano comunica a Vitória o acerto sobre o pagamento pelos serviços com o gado: *O patrão diz que é cem merréis por cabeça.*

A mulher pega uma cumbuca com grãos e no chão faz contas como num ábaco, depois de um tempo, feitos seus cálculos e projetando suas estimativas de acumulação, ela revela ao marido o resultado: *É, o dinheiro dá para acertar as contas com o patrão e com a sobra a gente compra o couro pra fazer uma cama, igualzinha a de seu Tomás... se precisá a gente gasta de menos...*

Fabiano responde esperançoso: *É, a gente gasta de menos.*

Vitória exulta: *Vâmo dormir em cama de couro, vâmo ser gente!*

Esses sonhos serão desfeitos numa série de desencontros que o filme passa a sublinhar.

1) Na hora de acertar as contas com o patrão, o vaqueiro vai se deparar com um problema que não estavam nos cálculos de sua mulher – a figura dos juros. Para dar uma ideia dessa limitação, o filme recorre a uma cena em que Fabiano

chega à cidade levando dentro de um saco um porco cortado e preparado para vender. Antes, porém, vai à casa do patrão (deixando o saco na soleira da porta) para cobrar o pagamento de seu trabalho. O velho o recebe com uma indagação: *Cê quer acertar as conta hoje?*

Fabiano, respeitoso, responde: *Apois, careço de comprar...*

O patrão então lhe pergunta em seguida: *Quanto é que eu lhe devo mesmo?*

Fabiano, humilde, hesita em dizer a quantia que tinha sido combinada com sua mulher: *Bom, é...quer dizer, é...*

O proprietário ordena que ele pegue uma caderneta, que está sobre uma escrivaninha para consultar a quantia devida.

Fabiano pega a caderneta, o velho examina suas folhas anotadas, faz suas contas e por fim dá uma quantia de dinheiro ao vaqueiro, que, de imediato, confere e espantado reclama: *Me desculpe, mas tem de menos!*

O velho reconta o dinheiro e o devolve afirmando que a quantia era aquela mesma.

Fabiano argumenta: *É que a muié disse é mais, aqui tem erro na conta!*

Nesse momento, o patrão sem muita paciência tenta explicar a discrepância: *A diferença é do juro. Não lhe emprestei dinheiro todo esse ano? Não tem erro não!*

O vaqueiro então insiste: *Eu não (sei), mas a muié tem miolo, sabe fazer conta, aqui tem de menos!*

O velho endurece a conversa: *Sua parte está aí, não tem mais nada pra receber...*

Fabiano, indignado, responde: *Isto não está certo! So nêgo não!* (usa a expressão nêgo, talvez querendo dizer que não era escravo, que não trabalhava de graça).

O proprietário se irrita e ameaça: *Nêgo não tem nenhum aqui... leve seu dinheiro (com rispidez, joga o dinheiro na mesa) ...e se não quiser que vá procurar emprego em outro lugar! Cabra insolente não trabalha comigo!*

O vaqueiro então recua e volta a sua posição humilde: *Bem, bem, não é preciso barulho, foi palavra à toa, me desculpe, foi culpa da mulhé. Patrão, eu não sei ler, a velha me disse é tanto, eu acreditei nela.*

O patrão então assume sua posição de mando: *Está bem, Fabiano, vá trabalhar!*

O sertanejo, constrangido, murmura: *Mas noutra não caio, não senhor, me desculpe...*

O filme não é muito claro quanto ao patrão enganar o vaqueiro nas contas, mas fica patente que tanto Sinhá Vitória como Fabiano desconheciam o mecanismo de cobrar juros por empréstimo, um elemento ordinário da agiotagem. Porém, fica claro que o sistema de empréstimo – e o desconto numa caderneta – leva a uma forma de exploração que reduz o empregado à uma condição de semiescravo. Quando Fabiano, em sua vasta ignorância, afirma *que não é nêgo*, ele está de certa forma dizendo uma verdade. Ao que parece, a relação que o vaqueiro mantém com o patrão não é de tipo capitalista.

Ao sair da casa do proprietário, na sequência, Fabiano é visto tentando vender partes do porco que havia levado para a cidade. Quando consegue encontrar uma freguesa, é flagrado por um fiscal que na companhia de um soldado aborda-o exigindo que pague imposto à prefeitura, senão não poderia efetuar nenhuma transação comercial naquele território.

Fabiano reclama, mostrando mais uma vez não entender as leis e a lógica do sistema em que está envolvido: *Não sei nada de imposto!*

O fiscal com um bloco na mão, indaga: *O porco é seu? É pra vender? Então tem que pagar imposto!*

Na sua lógica primária, ele argumenta: *Mas isso não é porco não senhor...*

Isso é pedaço de porco...

O funcionário da prefeitura irritado, o ameaça: *Não interessa, se é pra vender, tem que pagar imposto, seu cabra safado! Tá me desacatando?*

Mais uma vez, Fabiano é obrigado a recuar, e assumir uma posição humilde: *Me desculpe, Seu moço, pensei que podia dispor dos meus troços, não sabia desse tal de imposto...*

E continua sua explicação: *Não sabia que a prefeitura tinha uma parte do meu cevado, mas como o senhor disse, tá acabado.*

Dito isto, ele vai se retirando cabisbaixo, mas inconformado torna a falar, de certa forma desafiando a autoridade: *Levo a carne pra casa e dou pra família. Posso comer a carne. Posso ou não posso?*

O fiscal manda-o ir embora de modo ríspido.

Desta forma as expectativas econômicas do casal vão sendo frustradas. Desconhecendo os regulamentos da cidade, o vaqueiro não pode fazer circular sua mercadoria, o que limita suas possibilidades de aumentar seu rendimento que já havia sido diminuído pelos tais ‘juros’ do patrão, agora surgia o tal do ‘imposto’, assim o sonho de Sinhá Vitória de ter uma cama de couro torna a ser adiado.

No entanto, nem só de perdas se compõe a vida econômica da família, pois, de alguma maneira que não é explicitada na narrativa, eles conseguem juntar algum dinheiro e comprar algumas roupas citadinas: um terno, um par de sapatos e um chapéu para Fabiano, um vestido novo, sapatos e uma sombrinha para Sinhá Vitória e roupas de domingo para os meninos que não ganham sapatos, mas usam alpercatas novas feitas pelo vaqueiro com restos de couro.

Nesse ponto em que essa família consegue um relativo equilíbrio, a vida dela vai se complicar numa sucessão de desventuras. Começa com Fabiano, envolvendo-se em confusões na cidade.

O filme mostra este episódio a partir da saída da família da casa da fazenda, todos compostos com trajes novos. A viagem até a cidade é feita a pé e a câmera

vai mostrando passo a passo o desconforto do casal que não consegue suportar por muito tempo o uso dos calçados que logo são retirados e só são repostos quando chegam às cercanias da cidade. Desta forma chegam impecáveis para participar de uma festa religiosa que movimenta a população de toda a região. O evento conta com uma missa e a família fica reunida na igreja apinhada de fiéis. O vaqueiro, mostrando certo incômodo com aquela ladainha, sai do recinto e, na calçada, tira os sapatos novamente e se dirige para um bar onde toma algumas doses de cachaça.

Nesse momento começa sua danação, chega um soldado que o convida a participar de um jogo de baralho que acontece no chão do bar. Depois de perder várias mãos, gastando grande parte do dinheiro poupado pela família, ele desiste e sai contrariado do local, sem dar satisfações aos seus parceiros de jogo. O soldado resolve ir atrás dele e o interpela: *Espera aí, paisano!* Fabiano continua andando sem dar atenção, o militar o agarra pela gola do paletó e o empurra contra uma árvore. O vaqueiro, surpreendido, olha os circundantes, envergonhado, e se abaixa para pegar seus sapatos que haviam caído. Em seguida reclama: *Vosmicê não tem o direito de provocar os que estão quieto!*

O soldado o destrata: *Desafasta, seu cabra safado, sem-vegonha. Então isso é jeito de tratar seus parceiros de jogo, dar as costas sem dizer até logo?*

Fabiano o acusa de ter causado sua ruína naquele bar: *Lorota, eu tenho culpa de vosmicê esbagaça seus possuído no jogo?*

Então, o militar o rodeia e pisa com força o pé do sertanejo que reclama: *Isso não se faz, moço, eu tô quieto. Veja que mole e quente é pé da gente...*

Não aguentando a dor da pisada, empurra o soldado que se afasta e o insulta: *Filho de uma égua!* Em seguida trila um apito e chama o resto da guarda que logo chega e o leva para uma delegacia – onde ele é acusado de desrespeitar a autoridade. A partir daí passa a ser seviciado com uma longa sessão de chibatadas e é jogado num cárcere, no qual já se encontra preso um jovem que se mantém em silêncio. Este, sensibilizado com o estado deplorável de Fabiano, o ajuda, cobrindo-o com sua jaqueta. Enquanto isso Sinhá Vitória e os meninos, não sabendo

onde está o vaqueiro, esperam sentados no chão encostados na parede de uma casa e ali adormecem. A festa, no entanto, continua por quase durante toda a noite. O filme, nesse ponto, vai detalhar longamente esse evento festivo em explícito procedimento de documentário. O patrão aparece sentado numa cadeira posta na calçada entre as autoridades da cidade, sendo reverenciado pela população; músicos de uma banda desfilam, grupos folclóricos dançam em folguedos típicos da região.

Quando chega a manhã, Sinhá Vitória assusta-se ao ver um bando de jagunços armados chegando e cercando a casa do padre, o chefe deles exige a presença do pároco, que logo aparece assustado e recebe uma ordem: *Quero que vosmicê diga ao doutor que eu vim buscar meu afilhado.*

Trata-se do rapaz que está preso com Fabiano. O religioso então desperta o delegado, ou o prefeito, que vai junto com o patrão de Fabiano até a delegacia. Lá, o velho proprietário surpreende-se ao ver o vaqueiro preso e maltratado, e exige que o libertem.

O filme não mostra o encontro da família com Fabiano. Num corte, vê-se o vaqueiro que está muito ferido na beira de um açude sendo tratado por Sinhá Vitória. Por coincidência, nesse lugar se encontram com o bando que libertou o rapaz que o ajudou na prisão. Quando todos os jagunços estão se retirando nos seus cavalos, o rapaz mais uma vez ajuda Fabiano, cedendo-lhe a sua montaria para que ele possa fazer parte do caminho sem precisar caminhar. O jovem lhe dá também sua arma, para aliviar o peso, já que vai seguir a pé. O vaqueiro acompanha os cavaleiros armados, a família vai atrás junto com o jovem. Neterminado momento em que os caminhos se bifurcam, os companheiros do jovem aguardam a sua chegada, enquanto isso os meninos reencontram a cadela Baleia. O vaqueiro ainda montado, de arma na mão, recebe uma proposta do jovem para seguir com eles, por um caminho, ao que parece fora da ordem, ou seja, entrar para uma espécie de cangaço: *O Capitão paga bem, quer ir mais nós?*

O vaqueiro nada fala, só olha para a arma que traz nas mãos e para sua família, então desce do cavalo e o devolve junto com o rifle para o jovem, que monta o animal e sai cavalgando. A câmera acompanha o cavalgar dos jagunços que se

perdem no horizonte.

3) A fuga

Após estes eventos danosos, com as economias da família liquidadas, restando a dívida – mantida ainda a escravidão à caderneta do patrão –, instala-se um período de lamentações e pragas na casa da fazenda, enquanto a natureza começa a dar sinais de que o tempo de bonança estava por acabar. Fabiano, ainda ferido, submete-se a um tratamento com uma benzedeira que lhe costura os ferimentos das costas. Sinhá Vitória passa a ser mostrar rude com as crianças e reclama da vida dura que não muda, colocando a culpa em Fabiano: *Vida desengraçada, infeliz... Que vida! Vida de bicho! Trabaia tanto pra quê? Não dá pra de cumê! Ora já se viu? Ganha uma miséria e perde tudo no jogo! Era só o que faltava?!...É, tá tudo secando já... Queria morrer pra acabar com isso...*

Nos poucos momentos em que o casal conversa, o que impera é a discussão, e quando acusado de ter perdido dinheiro com cachaça e jogo, o vaqueiro se defende acusando Vitória de ter também gastado com supérfluos, afirmando que cachaça e jogo custam menos que o sapato que ela comprou: *Sapato caro pra quê? Pra andar que nem papagaio?*

Mas logo esse período de desentendimentos é superado com a percepção de que a seca estava retornando, o ódio volta-se contra as aves que, segundo eles, vêm beber o que resta de água para o gado. Fabiano atira nesses pássaros agourentos. Tenta salvar alguns bois, o sol retorna com toda força. A família vê a vegetação sumir, e o vaqueiro tenta arranjar algum alimento para o gado.

O patrão vai até a fazenda e comanda seus vaqueiros no resgate do que resta do rebanho para levá-los para outro lugar – talvez uma outra fazenda longe daquela paisagem que começara a secar.

O velho aproxima-se de Fabiano, que está junto com os vaqueiros na lida, e informa que vai levar também a égua; o vaqueiro então desmonta e entrega o animal.

O patrão, nesse momento, dá suas últimas ordens ao retirante: *Você recolhe*

os boi perdido por aí, amanhã venho buscar o resto e acertar suas contas... Quero amanhã tudo aqui bem cedo!

A seguir parte com seus vaqueiros.

Fabiano murmura se despedindo dos bichos: *Vai gado, vai para onde tem pasto...*

Sinhá Vitória logo faz suas contas com os grãos no seu ábaco e ao que tudo indica percebe que a dívida permanece. Então ela decide que é hora de bater em retirada: *É preciso fazer a mudança amanhã mesmo!*

Fabiano, desconhecendo o problema e ainda cumprindo ordens do patrão, discorda: *Podemo não! Tem que recolher o gado bem cedo!*

Desta vez Sinhá Vitória mostra-se decidida, encerra o assunto com voz de mando: *Vamo mudar de manhãzinha. Antes que o patrão chegue... Vá buscar o bezerro da vaca laranja, a viagem pode ser longa.*

O vaqueiro, enfim, compreende a urgência da situação, procura Baleia para acompanhá-lo na busca do bezerro e percebe que ela está doente. Mais tarde ele terá que sacrificá-la num dos momentos mais comoventes do filme.

No meio do arvoredado ressecado, onde está escondido “seu boizinho” por coincidência, Fabiano (armado com um facão que usava para se livrar dos galhos) encontra o soldado amarelo que o havia supliciado. O miliciano está perdido.. A narrativa torna-se tensa, como se nesse momento fosse se realizar a vingança do vaqueiro. Mas ele, agora em vantagem, não ataca seu algoz. Indagado, então, pelo amedrontado militar, qual o rumo que deveria tomar, ele indica o caminho de saída daquela caatinga. E murmura quando este vai recuando: *Governo é governo!*

Por fim, encontra o bezerro e fala com ele: *Vem meu boizinho! Temo que vi-ajá!...*

Na verdade, pelo que tudo indica, ele sacrifica o boi e prepara o charque para a viagem, que, de acordo com Sinhá Vitória, poderia ser longa.

A família então volta para a estrada. Um dos meninos pergunta: *Como é? Nós vamos pra onde?*

Os pais não respondem, Vitória espera Fabiano se aproximar e pergunta: *Será que nós vamos viver como antes?*

O retirante hesita, não consegue pensar: *Talvez... Quer dizer...*

A mulher afirma: *Não era bom!*

Fabiano ainda mantém a incerteza: *Depende, talvez sim, talvez não...*

Vitória, numa mistura de esperança e lamento, responde: *Talvez nós vamos encontrar um lugar melhor do que todos, como não havemo de ser gente um dia? Gente que dorme em cama de couro?! Por que havemo sempre de ser sempre desgraçado, fugindo no mato que nem bicho?*

Continuam nessa conversa entrecortada, entre esperanças e dúvidas, sonhos e decisões. Fabiano preocupou-se com os calçados: *Vamo ter que caminhá muito, mas as alpercata são novas... podemos caminhá muito tempo, ou não podemos?*

Vitória concordou que poderiam, sim.

O vaqueiro a estimulou: *Você está fornida pra caminhá, está forte, hã hã, você está boa, pode andar muito!*

Ela esfriou seu entusiasmo: *Não é muito não, com a mudança vou esmagrecer, só vai sobrar osso!*

Ainda olham para a casa que ficou ao longe, depois voltaram os olhos para os meninos, Vitória indaga o marido: *O que estão pensando?*

Ele, com sua objetividade brutal, respondeu: *Bicho miúdo não pensa!*

Vitória falou de suas dúvidas sobre o futuro dos meninos: *Que será deles? Um pouco mais e eles botam corpo...*

O homem respondeu de novo dentro de seu horizonte limitado: *Aí já vão*

poder vaquejar!

Vitória então descartou esse destino para os garotos, e deu corda aos seus simples desejos que se mostravam desproporcionais diante daquela miséria que eles representavam: *Óxente, que ideia! Nossa senhora que livre eles dessa desgraça... Hum vaquejá! Nesse mundão de Deus, havemo de encontrar um lugar pra nós, nem que seja uma roça de pouca serventia, mas que dê para de cumer o ano inteiro...*

Com os poder da Virge, a vida da gente vai mudar, roça bonita, muito milho, muito feijão, fartura e sustança pros meninos se criar. Vamo ter vida nova, sem carecer da conta do gado, a se danar no mato feito uma peste, depois havemo de parar numa cidade grande, vai ser tanta coisa pra gente ver, com esses óios que só conhece a desgraça.

Os menino vão pra escola, aprender tudo, ter saber, ler no livro, fazer conta no lápis que nem Seu Tomás...

Fabiano reage: *Grandes coisa, Seu Tomás! Sabia muito, é? Mas quando boutedo o pé no mundo, se acabou no caminho... a leitura serviu pra alguma coisa? Serviu? Não serviu pra ele aguentá nem duas légua!*

Vitória voltou a questionar esse horizonte magro de seu marido: *E quem é que vai andar sempre no mato? Escondido que nem bicho? Um dia temo que virar gente! Podemo continuar vivendo que nem bicho? Escondido no mato? Podemos?*

Ele então concordou para encerrar aquela conversa: *Não podemo, não!*

Ao som do ruído do carro de boi que abriu o filme, chega-se ao final, a câmera mostra o horizonte que sugere a perspectiva de um longo caminho a percorrer sob o sol. Os personagens olham para esse horizonte sem fim e seguem, perdendo-se de vista.

Sobre essa paisagem de luz estourada entra um texto: *O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meni-*

nos. Graciliano Ramos (1942).

Desta forma termina o filme, fazendo a ligação entre o mundo rural e a cidade, com a transformação dos ‘retirantes’ em ‘migrantes’, aqueles que iriam continuar a construir o mundo urbano.

Considerações finais sobre o filme

Da mesma forma que os filmes anteriores da fase neorrealista, este exemplar do Cinema Novo traz como problema central a questão econômica, só que na sua forma mais brutal, como carência absoluta – miséria terminal.

É importante que se recorde que o tema central neste filme é o contínuo deslocamento de uma família de retirantes (representando toda uma massa humana que seguia há décadas o mesmo caminho) em busca da sobrevivência num ambiente hostil e num regime contraditório, ambíguo e arbitrário de propriedade, que reproduz modos arcaicos de exploração e desqualificação do trabalhador. Ao fim da narrativa, eles se transformam em migrantes – tomam o rumo da cidade.

Esta obra demora na exibição detalhada das atividades de uma propriedade rural sertaneja como um mundo à parte, no qual o personagem principal – o retirante transformado em vaqueiro – e sua família ficam insulados. Nesta situação, o peão estabelece relações de trabalho tradicionais apenas com seu patrão. Sua experiência fora dos limites da fazenda, no território de uma pequena cidade que funciona como sede da região, é falhada – o vaqueiro, desconhecendo os códigos citadinos, como o imposto sobre circulação de mercadorias, não consegue vender o excedente de sua produção doméstica.

Desta forma, limitado, ele se adapta a vínculos que não são regulados pelo contrato típico da ‘empresa capitalista’. Evidencia-se, nesse sentido inicialmente na narrativa, a existência de práticas de remuneração locais, em espécie (no caso a quarteação), na qual se estabelece a participação do empregado numa parte mínima do excedente da produção da fazenda como um todo. Tal paga é mesclada a um outro tipo de remuneração feita em dinheiro por trabalho prestado no manejo do gado, cujos valores e formas são determinadas pelo proprietário da fazenda. Não há, portanto, uma remuneração na forma de salário fixo, e os tratos são todos

estabelecidos de forma oral, cabendo ao patrão sempre a palavra final. Pode-se considerar, então, que no contexto capitalista na sua fase competitiva no qual se dá a diegese, o dos anos 1940 a 1942 (como data o filme), há uma sobreposição de outros tipos de contrato não especificamente capitalistas que são denunciados no filme.

Porém, essa obra, além de expor de modo didático os mecanismos dessa relação despótica de exploração, revela também um ardil patronal, que funciona como um acréscimo ao esquema de sujeição do peão: devido à carência total de recursos por parte desse trabalhador e sua família, estes são obrigados, de imediato, a contrair dívidas com o patrão que lhes adianta dinheiro para suprir necessidades implicadas na alimentação, vestuário e equipamentos domésticos. Sobre tal adiantamento monetário são cobrados juros estabelecidos de forma arbitrária (com manipulação de valores em mecanismos pouco compreendidos pelos rudes trabalhadores), o que aumenta o endividamento no chamado ‘sistema de caderneta’ (no qual registra-se num caderno a espiral dos débitos) controlado pelo patronato. Esse mecanismo faz com que a conta nunca feche, pois o empregado, tendencialmente, não consegue obter recursos fora daquele mundo fechado para quitar sua dívida de forma definitiva. Tal sistema faz com que o endividamento torne-se progressivo, ficando o empregado-devedor preso ao patrão por um tempo decidido por este último. Nesse sentido, o trabalhador se torna cada vez mais dependente do seu credor, no caso, do proprietário das terras, que ao longo do tempo vai transformando o regime de trabalho de características ‘semifeudais’ em trabalho assemelhado à semiescravidão. Para romper com essa relação de superexploração, só se apresentam três alternativas aos retirantes: buscar desviar recursos da fazenda – para obter dinheiro (vendendo animais, ou excedente da produção pertencentes ao proprietário, num mercado paralelo, longe de suas vistas), integrar-se a um grupo de jagunços sob o mando de um potentado local chamado de Capitão²⁴⁶ (o vaqueiro chega a ser convidado para mudar para esse tipo de ‘profissão’, que o filme não torna muito claro se se trata de fazer parte de um bando de cangaceiros ou de uma milícia de outro proprietário) ou fugir da propriedade sem deixar rastros. No caso deste filme, a família opta pela fuga, sem acertar as contas com o

²⁴⁶ Deve-se recordar que Coronel é o ‘título’ que identifica os latifundiários, e ‘Capitão’ era usado para identificar Lampião – que recebeu essa patente quando foi chamado para combater a Coluna Prestes.

patrão. O filme mostra que, mesmo dentro desse esquema de dificuldades, a família consegue poupar um mínimo, mas tal valor acumulado é dissipado rapidamente pelo envolvimento do sertanejo num jogo de baralho e por sua mulher que consome alguns itens supérfluos: roupas citadinas e calçados para o casal, tecido para confeccionar as roupas das crianças e um guarda-sol (sombriinha). De qualquer forma, o que acumularam, como foi exposto no filme, não foi algo que merecesse a classificação econômica de poupança, mas causa uma grave crise no interior da família.²⁴⁷

Acredita-se que a situação esdrúxula exposta nesta obra revela de forma gritante a face perversa da exploração do trabalhador rural sertanejo, quando se considera que, apesar da insularidade geográfica da propriedade rural, a pecuária é um ramo econômico integrado ao sistema capitalista inclusivo, dominante. O que significa que patrão, auferir lucros num mercado orientado por valores capitalistas, vendendo o excedente de produção obtido na sua fazenda à custa do trabalho intensivo do seu empregado-cativo-migrante. Desta forma coloca-se em relevo a sugestão de que o esquema capitalista vigorava, ao que parece, apenas no setor de distribuição e consumo das mercadorias produzidas na fazenda, em flagrante contradição com as relações de produção arbitrárias ali estabelecidas.

Ao que tudo indica, o filme denuncia a ausência de capitalismo nas relações de trabalho fixadas no mundo rural – acusa a superexploração do trabalhador que fugindo do flagelo da seca, agredido pela natureza, quando procura o abrigo da sociedade, cai numa cilada que o aprisiona numa relação assemelhada à escravidão que o desqualifica de forma progressiva.

Nesse sentido, esta obra vai além, ao mostrar o dano subjetivo causado por esse esquema brutal de tratamento das camadas subalternas fragilizadas ao extremo. Não é por acaso que os homens, mulheres e crianças da família posta em cena consideram-se bichos e são tratados como tal.

O filme, ao demonstrar todo um processo de desumanização causado pelo

²⁴⁷ O filme é nebuloso quanto a este aspecto e não expõe de forma clara como a família consegue poupar um mínimo, mesmo nessa situação complicada de superexploração. Apenas sugere que reduzem brutalmente os gastos com alimentação, mesmo assim, nesse tempo em que permaneceram na fazenda, conseguiram ganhar corpo para aguentar a marcha de mais uma fuga da seca.

subdesenvolvimento, na verdade denuncia de forma contundente um desenvolvimento capitalista que não chega a estas áreas remotas do país, desabrigadas pelas leis da República, principalmente as trabalhistas, que foram conquistadas justamente no período de Getúlio Vargas.²⁴⁸

Após a análise detalhada dessa narrativa, conclui-se que logo nas fundações do Cinema Novo há um recuo tático significativo na questão da representação do capitalismo em função (como foi salientado acima) das lutas políticas da esquerda que influenciam seus autores. Ao se deslocar do ambiente urbano, ao abandonar a pesquisa aproximada do núcleo dinâmico da vida econômica do país, as obras dessa época mergulharam na problemática rural. No caso de *Vidas secas* nota-se a rarefação da representação do capitalismo – tratado como algo inexistente tanto na atividade econômica posta em cena, como nas relações sociais. Apesar de se notar na obra indícios de elementos de sua lógica, como a ideia de lucro, juros, excedente, acumulação, cálculo racional, estimativa de investimentos, a principal contradição que se apresenta é a entre o peão e sua família e o proprietário da fazenda de gado na qual este primeiro trabalha submetido a esquemas de exploração estabelecidos por uma tradição de mandonismo. As relações tensas que se estabelecem entre os dois, no entanto, são, antes de mais nada, de dependência, e implicitamente revela-se a presença da violência como padrão regulador dessas tensões.²⁴⁹

Quando são obrigados pela volta do ciclo da seca a romper com a situação de dependência semiescrava e tomar uma rota de fuga, abandonando a propriedade rural, o ambiente subdesenvolvido do mundo apartado do todo nacional e suas práticas tirânicas, percebe-se nos diálogos finais do casal rumo ao desconhecido

²⁴⁸ Vivia-se nesse momento, fora das telas, uma luta surda pela reforma agrária contra o poder dos latifundiários, nesta obra representado pelo patrão-proprietário da fazenda.

²⁴⁹ Porém, essa instância suposta de vilania deve ser matizada, apresenta-se de forma ambígua, pois o patrão que aprisiona e explora economicamente o peão é o mesmo que o liberta da cadeia quando foi encarcerado injusta e covardemente pelo ‘soldado amarelo’. Se há uma instância de vilania, esta é representada pela milícia governamental figurada no ‘soldado amarelo’. Sua ação vil é explicitamente exposta, quando arrasta o vaqueiro para a aventura do jogo de cartas, e depois abusa de seu poder, agredindo o peão, obrigando-o a reagir e depois mentindo para seus pares militares, o que leva o sertanejo a ser torturado e depois trancafiado numa cela junto a um rapaz, que o filme não informa por que foi parar ali. Curiosamente, a libertação do peão se dá (após o reconhecimento do patrão) em decorrência da ação de um ‘potentado’ da região, um ‘capitão’ que comandando um bando de jagunços, que muito se assemelham aos elementos característicos do cangaço, invade a cidade para livrar do cárcere um afilhado seu que fazia companhia ao vaqueiro atrás das grades da delegacia.

que há entre eles uma oposição, que se torna clara, entre o desejo do peão de continuar no mesmo tipo de vida submissa de vaqueiro, e o de sua mulher, que almeja para a família alcançar a posição de pequenos proprietários, donos de uma parcela de terra que lhes dê um sustento fora dos esquemas de dependência do patronato rural. Neste ponto, revela-se uma perspectiva de integração dentro de uma classe no horizonte desses migrantes. A luta não é contra o capital, mas sim pelo capital, pela propriedade privada. Nesse final fica em suspenso nos devaneios do casal a ânsia por encontrar um lugar onde se realiza o modo capitalista de vida. Pelo que se deduz na mensagem final gravada sobre o fundo de luz estourada, esses migrantes iriam além – estavam condenados a seguir rumo à cidade grande, núcleo central da dinâmica capitalista.

Deus e o diabo na terra do sol, 1963/64

Este é um filme de fabulação mais complexa, com várias camadas de significação contando com fontes narrativas diversas, às vezes postas em contradição – som, diálogos, letras das canções e narração visual. Aliás, neste filme a contradição é o seu elemento constitutivo, tanto na forma como no conteúdo.

Pode-se dizer que o filme oferece material farto para a interpretação, pois trabalha com o realismo, o recurso do documentário, ao mesmo tempo em que utiliza linguagem metafórica, incorporando uma mitologia trazida pela tradição popular no cancioneiro de cordel, contando e negando, embaralhando as formas de contar, exigindo do espectador uma atenção especial para seguir as sinuosas trilhas das suas histórias.

Vai se tentar focar no interior da complexidade de sua construção, nos elementos especificamente econômicos, o que significa uma redução do campo de análise deste material tão rico.

Abertura

O filme já começa (como em *Vidas secas*) enquadrando a terra seca, gretada (sobre a qual vão sendo apresentados os créditos). Numa tomada aérea que vai deslizando, ao som de uma música solene, chega-se ao solo de forma abrupta, onde se encontra estampada a imagem da morte – num *close*, expõe-se – tomando

toda a tela, o detalhe dos dentes, e revela-se aos poucos a ossada da cabeça de um boi sobre a qual pousam moscas. A câmera fixa-se no olho opaco do animal. Da carcaça, a câmera dirige-se para o rosto de um vaqueiro – Manoel, que com o olhar grave (sugere-se na verdade que aquilo que até esse momento o espectador viu, ou seja, a carcaça do animal, foi alcançado através dos olhos do vaqueiro) – demonstrando preocupação, levanta-se, todo encourado, e caminha até sua montaria e desaparece no horizonte. Após um corte nesta cena, partindo de um plano geral do céu, a câmera focaliza, em cena ampla, uma procissão de beatos guiados por um líder messiânico chamado de Santo Sebastião. Manoel, montado, acerca-se do cortejo. Encara o Santo, que nem olha para ele e passa indiferente, mirando o horizonte.

A narrativa

A narrativa vai dar conta da trajetória desse vaqueiro e sua mulher, Rosa, numa rota que pode ser dividida em três fases que vão ser apresentadas como as etapas de uma travessia carregada de desespero e fé, de um caminhar errante no qual eles irão procurar um lugar na ordem do sertão.

1ª fase

Nesse primeiro bloco narrativo, o filme, paralelamente à narrativa, procura registrar o modo de vida de uma família sertaneja, sua morada, seus equipamentos rústicos como a moagem para fazer farinha, seus hábitos alimentares etc. Flagra o momento crítico em que a seca já mostrava a força de sua devastação, exibida na cena em que o vaqueiro se depara com a morte do animal sob seus cuidados e com os retirantes que já acompanham um beato que promete mudanças milagrosas. O vaqueiro, depois de ouvir as palavras esperançosas do místico, vai para sua casa. Encontra sua mulher, Rosa, que nesse momento está ocupada na tarefa de socar um pilão em frente de uma habitação miserável, onde ao fundo vê-se uma senhora sentada (é a mãe de Manoel). O vaqueiro conta a Rosa seu encontro com o Santo e sua promessa de que aconteceria um milagre que iria salvar todo mundo. A mulher mantém-se em silêncio demonstrando sua contrariedade em relação àquela crença do marido. O vaqueiro diz que o Santo olhou dentro de seus olhos, em flagrante autoengano, pois, como pode ser constatado na cena anterior, da abertura

do filme, o líder dos beatos passou completamente alheio à presença e ao olhar crente de Manoel.

No momento em que ocorre esse ‘monólogo’ de Manoel diante de uma Rosa silente, individualizam-se dois personagens que vão condensar e simbolizar um povo entre a crença numa mudança, mesmo que milagrosa, e a resignação diante do destino fatal de eterna condenação a ser um bicho num território hostil, sem oportunidades para nada – na terra devastada. Desponta, pois, no filme, a primeira contradição que se adensa e mostra por um lado a descrença profunda de Rosa em qualquer possibilidade de mudança naquele mundo de pobreza e de outro a entrega absoluta de Manoel que se agarra a qualquer promessa de sair daquela situação desesperadora.

Tal divisão confirma-se, quando Manoel, no jantar, diz que vai à feira num sábado encontrar o Coronel Moraes, seu patrão, e fazer a partilha do gado, e que, com o dinheiro apurado na venda de sua parte das vacas, pretende comprar um pedaço de terra e fazer um roçado. Diante dessa esperança de autonomia, Rosa afirma que essa iniciativa não vai dar em nada. Ele procura animá-la, fala que o tempo está ruim, mas que acredita num milagre (essa disposição em ‘acreditar’ será o motor de seus futuros deslocamentos e desventuras).

De qualquer forma, o filme sugere que Rosa e Manoel, mesmo divergindo, estão condenados a sair daquele lugar que começa a ser assolado pela seca, só que esse deslocamento não significará uma fuga, na verdade entrarão numa rota de transformação radical em suas vidas.

Tudo começa quando o vaqueiro é capturado pela câmera, já na feira. Ela se desloca efetuando um registro ‘antropológico’ do evento num procedimento tipicamente de documentário. O vaqueiro caminha, entre os animais, conversa com seus pares, e passa um longo tempo examinando um cavalo. Em seguida, vai para o curral, onde, em sinal de respeito, tira o chapéu ao se encontrar com o Coronel, seu patrão, proprietário das terras onde ele trabalha. Manoel informa ao patrão que, durante a viagem morreram quatro vacas atacadas por cobras. Quando o vaqueiro pede sua parte, conforme o trato estabelecido, o Coronel nega-se a cumprir o acordo, dizendo que o quinhão das vacas mortas ficaria na conta do empregado.

O vaqueiro ainda não percebendo o logro, procura se explicar, diz que foi azar, mas que está contando a verdade. Manoel, nesse momento, assemelha-se àquela descrição que Euclides da Cunha fez do sertanejo, o qual parece um ser anêmico, mas que, diante de um contratempo, um desafio, libera subitamente uma potência oculta, de maneira incontrolável.²⁵⁰ É o que acontece logo depois que o Coronel grita com o vaqueiro afirmando que a lei está do lado dele. No momento em que Manoel indaga que lei era aquela, travam uma curta discussão e o patrão começa a agredi-lo com um relho. Então, a partir daí, num átimo, processa-se a metamorfose: Manoel sai de seu acanhamento e surpreende seu oponente, agindo de forma rápida e letal, liquidando o Coronel a golpes de facão. Pode-se afirmar que neste ponto ocorre a primeira ruptura com a ordem imperante no sertão.

Fase 2

Manoel agora precisa salvar-se e proteger sua família: a cena que se segue é a da sua fuga dos asseclas do Coronel. Perseguido pelos jagunços do patrão, o vaqueiro segue para sua casa, montado em seu cavalo, lá trava um tiroteio no qual vai liquidando, um a um, seus oponentes. Estes, no entanto, no meio da refrega acabam atingindo com um balaço a mãe de Manoel, que morre no ato.

Após o fim da peleja, durante o enterro da mãe, o vaqueiro diz para sua mulher: *Eu sabia, Rosa, você não quis acreditar, mas foi a mão de Deus me chamando pelo caminho da desgraça, agora não tem outro jeito, a não ser ir pra Monte Santo pedir a Sebastião pra proteger a gente. Vamo embora logo, não temos nada pra levar, a não ser nosso destino.* Paralelamente, em dissincronia com a cena projetada na tela, entra o áudio da voz do beato, captada no meio de um sermão. Enquanto suas palavras ecoam, a câmera, numa tomada de grande força simbólica, começa por focalizar a cruz tosca (feita de galhos secos) cravada sobre o túmulo improvisado, e se desloca, seguindo um caminho ascendente até o Monte Santo (referido na fala de Manoel), lá em cima, enquadra a imagem de uma igrejinha encarapitada no seu topo. Na sequência, ela se desloca e se fixa numa outra cruz, esta servindo de cajado para o beato, que nesse momento continua sua pregação aos retirantes famélicos. Começa a fase mística da vida de Manoel e Rosa.

²⁵⁰ Essa descrição está em *Os sertões*.

O que importa nesse bloco é anotar o conteúdo das prédicas de Sebastião, pois nelas estão contidas mensagens que, a despeito de sua significação mística, possui um fundo econômico que projetam um futuro de bem-estar, longe daquele território de carência.

Enquanto Manoel e Rosa encaminham-se para o Monte, o beato, com voz potente, explica num confuso discurso (que junta história e mito) a função do Monte que lhes serve de refúgio, dele berra: *Foi D. Pedro Alves que descobriu o Brasil e fez a estrada de pedra e de sangue. – Esse caminho do Monte Santo é para levar até o céu o corpo e alma dos inocentes.* Pode-se dizer que é como se anunciasse o fim de um tempo, e afirmasse a morte simbólica como salvação – ou a suspensão do tempo na elevação do Monte, o desligamento da ordem da terra – do mundo material que ficou lá embaixo, cravado no chão do sertão. Enquanto são focalizados os rostos da multidão de beatos que lembram as figuras das fotos de Canudos, o Santo continua sua prédica destacando a validade e autoridade de suas profecias em relação à seca e garantindo a existência de um lugar indeterminado e paradisíaco longe dali onde as coisas se transmutam em alimento e não se morre mais de sede: *Agora eu digo, do outro lado de lá desse Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalo comendo as flô e os menino bebendo leite nas água dos rio. Os home come o pão feito de pedra e a poeira da terra vira farinha. Tem água e comida, tem a fartura do céu. E todo dia quando o sol nasce aparece Jesus Cristo e a Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião todo cravado de flecha.*

O discurso, aparentemente descolado da realidade, opõe-se à ordem que mantém aquela situação de miséria – promete o caminho longe do latifúndio e da seca. Por outros meios, efetua uma denúncia política, acusa uma desigualdade econômica.

Na diegese, o confronto já mostrado entre Rosa e Manoel vai se aprofundar. O ex-vaqueiro, na subida de Monte Santo, até os pés do beato, vai se afastar de Rosa e se aproximar de Sebastião, que o escolherá como seu braço armado. A transição de Manoel, que vai se transformar em guerreiro místico, é registrado pela câmera que captura seus rituais iniciáticos de sacrifício. Nessa passagem, destaca-se a continuação das projeções fabulosas do místico que agora fala de

resistência a um governo injusto: *As tropa do governo perseguiram inocentes com as bala da justiça... Então é preciso mostrar aos donos das terra o poder e a força do Santo. Eles tiraram D. Pedro do trono e agora querem matar quem ama o Imperador. Mas quem quiser alcançar a salvação fica aqui comigo de hoje em diante até o dia em que aparecer no sol o sinal de Deus. Vai descer cem anjos com espadas de fogo, anunciando o dia da partida e abrindo nosso caminho nas veredas do sertão... E o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão.*²⁵¹ É evidente a referência aos donos das terras – o latifúndio que continua a ser denunciado como aliado a um poder que ameaça de morte aqueles que seguem outros caminhos – no caso relembra o episódio de Canudos, confundindo sua narrativa com a versão veiculada pela imprensa e até por Euclides que, de início, não compreendeu o movimento em torno do Conselheiro, e o acusou de monarquista num artigo intitulado “A nossa Vendaia”.

Anunciando um tempo de mudança violenta, então, apresenta seu guerreiro (Manoel) e ameaça o *staus quo*: *E nós não vai ficar sozinho, porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança para cortar a cabeça dos inimigo.* “Manoel, nesse momento, grita anunciando sua adesão: *Estou condenado, mas tenho coragem. Entrego minha força ao meu Santo para libertar o meu povo.* A câmera desliza pelos rostos dos beatos e em seguida vai para o horizonte, já indicando que haverá um movimento de descida da montanha, para instaurar uma nova vida.

A partir daí vai-se acompanhar a invasão de um vilarejo pelos fanáticos que acompanham Sebastião na ação de espancar prostitutas e “pecadores”. É uma cena movimentada de grande tumulto e histeria por parte dos crentes. Na sequência, e ainda no transe que esta ação violenta instaura, vários sertanejos caminharão de joelhos até o Santo que, arrogante, mostra seu lado autoritário e belicoso, quando, desmentindo de novo seu olhar bondoso, com seu cajado em forma de cruz, submete os fiéis a uma espécie de liberação violenta. Manoel nesse episódio é o mais exaltado. Com um fuzil e disparando para o ar, ele abre os caminhos para o retorno ao Monte Santo. Esse caminho é feito num ritual, em que muitos beatos, que parecem ser recém-convertidos, têm que se sacrificar caminhando de joelhos e

²⁵¹ Repete aqui, em outros termos, frase de Antônio Conselheiro, como se seguisse uma tradição: “Então o sertão virará praia e a praia virará sertão”, contida em *Os sertões*.

carregando pedras na cabeça.

Supõe-se que este episódio é um exemplar de uma série de ações que vão repetir-se, dentro de um plano, não muito bem definido pelo Santo.

Tempo suspenso

Na diegese, a passagem do tempo não é mostrada de forma visual, numa sucessão que indicasse essa sequência. Apenas sugere-se que houve uma suspensão do tempo real, pelo menos na percepção alterada de Manoel. O espectador entenderá que houve a passagem de um longo período de tempo, acompanhando o diálogo que se estabelece entre o casal: Rosa, depois de ficar afastada da cena principal, retorna à narrativa, agora olhando com curiosidade os beatos reunidos na igreja, como se tivesse indagando com os olhos o que aconteceu. Há um corte que coloca a imagem do Monte visto numa panorâmica e vai-se deslizando pela paisagem do entorno, enquanto se estabelece uma conversa amena entre Rosa e Manoel (que não são focados). No diálogo revela-se o tamanho da alienação de Manoel – ou seja, o quanto ele saiu de sua própria história, entrou num outro plano de vida, e a suspensão do tempo que essa operação envolveu.

Rosa: *Esqueceu de mim?*

Manoel: *Não me lembro de mais nada, nem da noite nem do dia.*

Rosa: *Nóis vivia junto lá na fazenda. Faz muito tempo que estamos aqui no Monte Santo. Você seguiu Sebastião, foi me deixando...*

Manoel responde afirmando a necessidade de sua separação como condição de alcançar a ‘utopia’ do Santo: *Para ir até lá na ilha tem que me deixar ir sozinho, me libertar de mulher e filhos.* Surge na conversa então a figura de uma ‘ilha’ – promessa utópica – no discurso delirante de Manoel. Essa figura vai retornar na prédica de Sebastião quando o Santo diz: *“Vamo levar um ano em Monte Santo esperando uma chuva de ouro. Depois iremos a uma ilha no mar (aponta o horizonte). E vamos deixar o fogo do inferno queimar de uma vez essa República da desgraça... A ilha não existe... A gente traz ela dentro da alma”...*

Manoel, nesse momento, ousa indagar: *Se a ilha não existe, por que andar sofrendo até o fim da vida?*

Sebastião então reage de forma violenta, submete Manoel com seu cajado ao mesmo tempo em que, numa jogada manipulatória, o investe de poder ao afirmar: *Você foi enviado para ser a minha força no sofrimento e na guerra. Você tem que lutar por mim!* Ao dizer isso, estapeia Manoel.

Desta forma, fica-se sabendo que o tempo de imersão de Manoel no misticismo foi longo – agora ele é um líder militar entre os romeiros que seguem o Santo a caminho de uma ilha que só é possível alcançar por meio de uma guerra, já que ela não existe fora dos homens. Manoel está plenamente inserido num grande contingente que ainda não pode ser considerado como de retirantes, mas como beatos fanatizados, e por isso (por suas ações violentas nos povoados), e com a adesão de outros que abandonam seus lugares devastados pela seca, passam a constituir um perigo que precisa ser liquidado pelo latifúndio.

Rosa continua descrente nos discursos do Santo, e argumenta diante de Manoel que a tal ilha não existe, mas o ex-vaqueiro continua delirando e a rejeita, afirmando que ela “*e aquele povo*” não prestavam e que ele iria ficar vivo, se transformar num rei e “*criar gado num campo de capim verde*”. Como se pode observar, mesmo no delírio, a formulação do devaneio tem por base a motivação econômica de adquirir uma propriedade, ser autônomo, sair do reino da necessidade.

Manoel não cede aos apelos da mulher que contrapõe a realidade à ficção das prédicas de Sebastião e antevê o desastre daquela empresa. Ela argumenta: *Isso é sonho, Manoel, a terra toda é seca, é ruim. Nunca pariu nada que prestasse. Para que fugir, se desgraçar na esperança? Vambora, vamo trabalhar para ganhar a vida da gente, antes que venham as tropas do governo e façam como fizeram com Canudos, Pedra Bonita... Mata homem, mulher, degola os menino*”...

Interessante notar que no lugar do fatalismo e da resignação que tomavam conta de Rosa, nesse momento de transformação instala-se um espírito guerreiro, em oposição à fabulação mística do Santo, e por consequência uma determinação

de lutar dentro da ordem. Que também é uma formulação tão fora da realidade quanto a de Sebastião, pois Rosa não percebe que eles são elementos procurados e não existiria nenhum lugar no sertão onde teriam uma vida em paz. A única saída concreta seria continuar em rota de fuga das garras do latifúndio – talvez em direção à ‘mítica’ cidade grande, como sonhou Sinhá Vitoria em *Vidas secas*.

Manoel volta a se distanciar de Rosa e radicaliza sua disposição para o enfrentamento: *Se vier a guerra, luto contra os mil soldados com minha lança de São Jorge. Se o povo do Santo morrer, vou recriar na ilha.*

Rosa discorda: *Morre você, morre eu, não escapa ninguém.*

Mas Manoel está vivendo numa outra dimensão, e afirma: *O destino é maior que a morte...* E entra num processo de rezar sem fim de joelho em frente ao Santo.

O beato, cada vez mais soberano, continua seu discurso, repetindo e reafirmando os bens futuros: *Do lado de lá tem ouro no mar, tem pão feito de pedra...*

Rosa ousa desafiar o Santo, agarra Manoel e grita: *Não tem nada, só tem fome e morte!*

Manoel a repele de vez: *Tem que ter uma luz pra ver, Rosa, você perdeu a fé. Caminha na escuridão!*

Sebastião, aproveitando a oportunidade que se ofereceu, separa Rosa do marido e o leva para sua igreja.

Nesse ponto da narrativa, surge a enigmática figura de Antônio das Mortes, que aparece na sua função de matador de cangaceiros.

Há um corte, e em sequência aparece uma cena, na qual um Coronel e um Padre (representando as forças da Igreja e do latifúndio – ameaçadas pelo cajado do Santo) contratam Antônio para pôr fim ao perigo da insurreição dos beatos de Sebastião. O Coronel afirma que “*a lei do governo é a lei da bala*”. Antônio das Mortes mostra-se reticente, aponta o fenômeno de Canudos que resultou numa guerra longa: *Veio as tropa do governo pra brigar com os beato do Conselheiro.*

Se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu...Os home lutavam com fé! O Padre interfere e argumenta: *É preciso impedir que Sebastião se torne um novo Conselheiro!* Antônio diz acreditar que Sebastião tem parte com o Diabo, mas também tem parte com Deus. Persiste na dúvida, até que é convencido pela oferta de um valor maior de dinheiro.

Nesse momento é feito um corte e retorna-se ao fechado mundo místico em que se continua a fabular um futuro de abundância: Manoel aparece dizendo a Sebastião que dali do alto do Monte Santo *ele vê o mar e depois a terra da salvação*. Sebastião concorda com suas palavras e, em seguida, Manoel afirma diante de Rosa a existência de uma vida futura, longe dali e aponta o mar como salvação: *O bom vem depois, Rosa, depois do sertão vem o mar*. Daí a cena muda, e se vê Manoel num ritual de sacrifício, em que ele sobe o Monte de joelhos carregando uma enorme pedra na cabeça. Tal movimento é justaposto a cenas em que os beatos, em transe, gritam, cantam, e rezam enquanto um vento de tormenta agita suas bandeiras e vestes. Há um corte nesta cena de ópera e de repente o espectador é transportado para o interior da igrejinha, onde já se encontram Sebastião, de pé e de costas para um altar, e Manoel, deitado no chão com a pedra que carregou na cabeça ao seu lado. O Santo então ordena que Manoel traga sua mulher e uma criança para ser sacrificada e diz que com o sangue desse inocente se lavará a alma de Rosa (liquidando sua descrença e oposição), pois Manoel já está limpo.

É neste momento que começam as ações que levarão à segunda ruptura. Manoel traz Rosa, aparentemente desmaiada. Depois, ele vem com uma criança no colo que é oferecida em sacrifício. Sebastião crava-lhe um punhal longo e com o sangue faz uma cruz na testa de Rosa, que leva algum tempo para se dar conta do que está acontecendo. Nisso Manoel parecendo ter se desligado do transe repete sem parar, caindo em si: *Mas não posso vingar a morte de Jesus Cristo com o sangue dos inocentes...* E, ao fim, explode num grito: *Não!*

Nesse instante, Sebastião deixa cair o punhal que Rosa vai empunhar ameaçando o Santo, que é desmascarado, quando, com medo, recua e se apoia no altar, tentando subir nele para fugir ao corte da lâmina. Mas não escapa da fúria de Rosa que o atinge pelas costas e, ao se virar, recebe dela outra estocada pela frente. Manoel lamenta a morte de seu ‘padrinho’, e assim está consumada a segunda

ruptura no caminhar errante do casal.

Esse desfecho, no entanto, não é suficiente para retirar o vaqueiro da influência de Sebastião. Mesmo não concordando com seu ato bárbaro de sacrificar uma criança e depois de ter assistido seu recuo covarde diante do ataque de sua mulher, ele continua cativo, e isto se revelará logo adiante.

Na sequência desses atos sangrentos, virá a carnificina, com a ação de Antônio das Mortes que liquida todos os beatos. Esse personagem, num recurso cênico antirrealista, aparece multiplicado, atirando com seu rifle de repetição na multidão de crentes. É o momento ‘Eisenstein’ do filme. A seguir, Antônio entra na Igreja, à procura de Sebastião, e perplexo ele vê o Santo morto no chão. Vendo que o casal encarregou-se de parte de sua missão (liquidando o beato), o matador os poupa, arranca o escapulário de Sebastião, como prova de sua morte e vai embora.

No seu caminho de volta, vai se dar um estranho encontro. Antônio depara-se com o cego Júlio – que é o cantador e narra parte do filme na forma do cordel – e lhe conta a matança que acabara de fazer, acrescentando que os beatos haviam matado o Santo, e informa também que só haviam sobrado dois fanáticos. Nesse ponto justifica-se dizendo que a chacina foi contra a sua vontade, *mas teve que ser*.

Antônio das Mortes mostra-se como um enigma, uma contradição em si, parece acreditar que tem uma missão além dos interesses econômicos do latifúndio e da Igreja que ele representou como seu braço armado.

Fase 3

Liquidada parcialmente uma das formas de alienação religiosa de Manoel, começa uma nova procura. Guiados paradoxalmente pelas veredas do sertão pelas mãos do cego Júlio (o que reforça a desorientação do casal), que os achou no meio da carnificina, Manoel e Rosa serão levados ao encontro de outro tipo de alienação, o da rebeldia instintiva, e barbárie dos cangaceiros, motivada pela vingança – um padrão de reação aceitável dentro da ética sertaneja – que na perspectiva do autor, ao que parece deve ser superada para atingir a libertação, o *telos* da revolu-

ção.

O casal permanece calado ao lado de Corisco, Dadá, e alguns sobreviventes do bando de Lampião, na fase terminal do cangaço.

Nessa fase, vai-se acompanhar o trajeto errático desse grupo, em rota de fuga, na qual Manoel quer incorporar-se ao cangaço, ainda sob efeito do misticismo que o faz ver em Corisco a figura de São Jorge (figura que era exaltada por Sebastião como vingador do povo). Portanto, em sua mente, efetua-se um cruzamento de dois tipos de alienação ainda.

Corisco reitera a impressão de que é um guerreiro místico, ao tentar convencer Dadá de que depois da morte de Lampião este continuava vivo em espírito, e que havia se incorporado nele: *Agora juntou dois cangaceiro de duas cabeça, uma por fora e outra por dentro, uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse home de duas cabeça não pode consertar esse sertão!*

Continua sua parolagem: *É o gigante da maldade comendo o povo para engordar o governo da República. Mas São Jorge me emprestou a lança dele para matar o gigante da maldade. Está aqui!* (A câmera mostra um punhal em sua mão.) *Está aqui o meu fuzil para não deixar pobre morrer de fome!*

A encenação de Corisco é a de um possesso, carregada de alta tensão, só atenuada momentaneamente com a intervenção do cego que apresenta o casal de sertanejos ao chefe, dando oportunidade de Manoel contar a morte de Sebastião. A seguir, diante de novo ataque de fúria de Corisco ao lembrar a morte de Lampião, o cego dá uma espécie de ‘passe’ para afastar os demônios do corpo do cangaceiro. Na sequência, Corisco encadeia a narração do fim do bando no episódio de Angicos e encena para o público o diálogo final dele com Lampião, no qual ele conta ao chefe que sonhou com o fim, a morte de todos e seu desligamento do bando.

Corisco interrompe sua encenação e conta como executou o coiteiro que traiu Lampião e acrescenta que cortou 11 cabeças, enfiou num saco e mandou para o delegado com um bilhete escrito com sangue. O casal fica impressionado com esse relato.

Como se pode observar do exposto acima na retórica do cangaceiro, retorna à narrativa a questão da carência econômica, da injustiça, só que combatida por outros meios, o da violência contra violência – a lei do olho por olho dente por dente. É um mergulho na barbárie que se propõe ao casal. Na situação do cangaço em fim de linha, apresenta-se como solução um enfrentamento suicida com as forças do latifúndio e do governo que os representa. Morrer de forma honrada, atirando.

Manoel, diante dessa situação, apresenta-se para sofrer nova transformação: *Capitão Corisco, eu queria entrar pro cangaço! Podia ser um cabra bão na ajuda dessa guerra. Não tenho o que fazer. Queria vingar meu padrinho Sebastião. Não foi o governo dos coronel que matou ele também?!* Ele conta que já foi jagunço, que fez assaltos para dar de comer aos beatos – o que confirma a equivalência com os beatos de Canudos, que eram acusados de praticar roubos. (Não se sabe se é verdade ou imaginação.) Corisco aceita a oferta e faz o seu batismo: *Como é o teu nome?* O sertanejo responde: *Manoel*. Corisco então ironiza: *Manoel não é nome de vaqueiro! Eu te batizo de outro jeito...* (pega um chapéu de cangaceiro e coloca na cabeça de Manoel). *Te chamo agora Satanás!* A partir desse batismo, acontece um dos momentos mais delirantes do filme: o grupo se desloca para uma fazenda para executar uma vingança pessoal de Corisco. Ao invadir a festa de casamento do filho de um Coronel, o cangaceiro, Dadá e Rosa e Manoel envolvem-se no transe coletivo da carnificina, matam todos, só poupando os noivos. O cego que acompanhava o bando é o único que perambula pelo ambiente sem participar de nada. Em seguida, os cangaceiros rompem com toda ordem da vida, e mergulham na mais pura barbárie. Estupram a noiva, torturam o noivo e efetuam sua castração (realizada por Manoel sob ordens de Corisco, como uma espécie de batismo de sangue). O episódio dentro da casa-grande é encerrado com Corisco destruindo o piano que enfeitava a sala (um elemento de alta cultura presente).

Porém, o ritual bárbaro do cangaceiro não termina aí, continua no exterior da casa quando ele pendura o noivo numa árvore e o eviscera.

Dadá, nesse momento, pede a Corisco que largue a guerra, ele reage possesso. Manoel mostra contrariedade diante do que foi obrigado a fazer, sacudindo a cabeça, diz: *Vou acabar com ele, Rosa*. Sua mulher está ainda fora de si, fascinada

com o véu da noiva – irrita-se com a interrupção de Manoel e bate nele com um açoite, ele cai no chão. Corisco grita: *Levanta, cabra frouxo!* O vaqueiro estranhamente grita: *Me mata, Capitão, me mata!* Aproveita para dizer que queria justiça, mas sem derramamento de sangue. Corisco então conta para ele por que matou o noivo. Explica que o pai dele o humilhou quando era menino. O caráter de vingança e revanche aparece claramente. Corisco continua a explicar por que torturou o filho do Coronel: *Esfolei ele para aliviar a minha dor. Não adianta mais nada, meu destino está tão sujo, que nem todo o sangue do mundo pode lavar.* Assume neste momento a certeza de que seu tempo acabou: *Se eu morrer, pode ir embora com tua mulher. Por onde passar pode dizer que Corisco estava mais morto que vivo.* E anuncia seu destino trágico: *Virgulino morreu de uma vez, Corisco morreu com ele. Por isso mesmo precisava ficar de pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.* Nesse discurso, fica clara a equivalência de sua luta com a peleja do Santo, a mesma utopia (confirmando o elo com Canudos), o fim a ser atingido só que por meios diferentes.

A vingança, nesse caso, foi movida pela humilhação sofrida pelos poderes do latifúndio. Reitera-se a conclusão, como se pode inferir desse episódio, que há todo um fundo econômico na revolta do cangaço, que algumas análises apontam como uma forma primitiva de luta. Há que se considerar a perspectiva de Rui Facó que vê o beato fanático e o cangaceiro como personagens representantes de forças pré-revolucionárias (Facó, 1972, p. 37).

Paralelamente à ação irracional de Corisco e seu grupo desesperado, mostra-se um momento de interrupção na caçada aos últimos elementos do cangaço por parte de Antônio das Mortes. Numa varanda, enquanto descansa, o jagunço interpela o cego Júlio que havia aparecido por ali e o flagra mentindo sobre o paradeiro de Corisco. Nesse diálogo, revela-se também a ambiguidade do jagunço, e sua estimativa de que uma época de grande transformação aproximava-se do sertão.

Antônio começa afirmando que sabia que o cego tinha andado com o bando de Corisco. Este conta que apenas entregou Manoel ao destino de cangaceiro, porque não podia ficar errando com o casal pelo sertão.

Mas o cego desconversa: *Senhor Antônio, está vendo bem adiante de seus olhos?*

Antônio dá a conhecer sua profunda compreensão do problema social do sertão: *É o sertão grande de Canudos...*

Júlio aprofunda a reflexão: *Apois, nesse grande, eu enxergo a terra vermelha do sangue do Conselheiro... Morreu quatro expedição do governo... Moreira Cesar. Esse eu vejo melhor no meu escuro, só não entendo como o senhor persegue um cabra como... (deixa em suspenso o nome de Corisco)*

O matador revela uma percepção fatalista e enigmática da sua função de matador nessa ópera sertaneja: *Não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa! Fui condenado nesse destino e tenho que cumprir!*

O diálogo continua até um ponto em que Antônio é interpelado novamente pelo cego que pergunta: *É matando, Antônio? É matando que você ajuda seus irmãos?*

O matador responde: *Sebastião também me perguntou. Eu não queria, mas precisava. Eu não matei os beato pelo dinheiro. Matei porque não posso mais viver descansado com esta miséria...*

Na continuidade do diálogo, o cego alerta o Antônio de que a culpa não é do povo. O jagunço justifica-se afirmando que desempenha uma missão, em outras palavras, um papel 'histórico', libertador, ao dizer: *Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão. Uma guerra grande, sem cegueira de Deus e do Diabo. E para que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco e depois morrer de vez. E nós somos tudo a mesma coisa...*

No fim desse diálogo há um corte, e quando se retoma a narrativa o cego já está no acampamento dos cangaceiros para avisar que Antônio das Mortes encontra-se por perto.

Corisco ordena ao cego que acompanhe Dadá para buscar sua filha e que Manoel siga, com dois cangaceiros, para verificar por onde andam as volantes.

Desta forma, somente ele e Rosa permanecem no local, onde envolvem-se numa intensa relação amorosa.

Após um novo corte, Dadá volta, informando que mataram sua filha, e Manoel surge dizendo que todos os caminhos estavam vigiados. Corisco, então, dispensa os dois outros cangaceiros que o acompanhavam, afirmando que quer ficar sozinho para enfrentar Antônio das Mortes. Indaga Manoel se ele também desejava ir embora. Nesse momento, pela primeira vez em todo o trajeto, o vaqueiro consulta os desejos de sua mulher: *Fui sempre contra sua vontade, agora é você quem decide*. Rosa fala que queria estar junto com ele para viver. O casal combina o que faria no futuro, se conseguisse escapar vivo: um filho para fortalecer a união. No seguimento, Corisco prepara-se para a guerra, iniciando um ritual para fechar seu corpo.

Abre-se, desse modo, a sequência final na qual Antônio das Mortes já aparece procurando sinais dos fugitivos, enquanto Rosa, Dadá, Manoel e Corisco deslocam-se pela caatinga. De longe, o matador, por fim, vê o grupo, faz a mira, mas não atira. O narrador canta: *Procurou pelo sertão, todo mês de fevereiro. O Dragão da Maldade, contra o Santo Guerreiro... Procura Antônio das Mortes... Todo mês de fevereiro...*

Nesse momento, a narração se faz pelas imagens e por meio de uma canção na qual o cantador conta o que vai acontecer, mantendo a versão da lenda: esta vai ser confirmada no desenvolvimento das cenas.

Começa deste modo a perseguição e um intenso tiroteio: a cena assemelha-se a uma de caçada. Antônio avança sobre o grupo, Corisco procura atingi-lo, Manoel, Rosa e Dadá protegem-se estirando-se no chão.

O cantador antecipa o diálogo final de Antônio e Corisco, com alguns adornos: *Se entrega, Corisco! /Eu não me entrego não. /Eu não sou passarinho pra viver lá na prisão!...*

Continua a luta, agora em campo aberto. Isolado e sem mais munição, Corisco enfim joga sua arma no chão. Na sequência, enquanto Manoel e Rosa per-

manecem no chão, Dadá tenta se movimentar e é ferida. Corisco corre em seu socorro e tenta arrastá-la para um lugar seguro. Nesse momento, Antônio, em vantagem, aproxima-se e confirma o canto do violeiro: cara a cara com seu rival, ele ordena: *Se entrega, Corisco!*

O cangaceiro salta, rodopia e mostra disposição para o enfrentamento desigual: seu punhal contra o rifle do matador. Antônio dispara vários tiros. Dadá urra ao ver seu companheiro atingido. Corisco consegue ainda gritar antes de morrer: *Mais forte são os poderes do povo!*

O cantador agora repete na rima do cordel o que foi visto, festejando a morte do cangaceiro: *Farreia, farreia povo./ Farreia até o sol raiá, /Mataram Corisco, balearam Dadá.*

Antônio tira o facão e indica que vai cortar a cabeça de Corisco, mas a cena é interrompida quando a lâmina está próxima do seu pescoço. Imediatamente se vê Rosa e Manoel correndo sem parar. Enquanto eles se distanciam, o cantador antecipa o que vai ocorrer adiante e formula a ‘moral da história’: *O sertão vai virar mar,/ e o mar virar sertão. / Tá contada a minha história/ Verdade ou imaginação/ Espero que o senhor tenha tirado uma lição /Que assim mal dividido /Esse mundo anda errado /Que a terra é do Homem /Não é de Deus nem do Diabo /Não é de Deus nem do Diabo/ Não é de Deus nem do Diabo/ Não é de Deus nem do Diabo/ Que a terra é do homem. Não é de Deus nem do Diabo!*

Na fuga, Rosa cai, mas Manoel continua em linha reta no meio do sertão. A visão dessa correria é abruptamente substituída pela imagem do mar, ao que parece como se fosse a continuidade do território do sertão. Nesse ponto, o poderoso som da música de Villa-Lobos impõe-se sobre a cantiga do cordel. O mar permanece soberano. Sugere-se que esse espaço ainda não foi atingido por Manoel, constitui-se, na verdade, como uma meta a ser alcançada. O mar é, nesse sentido, uma ‘virtualidade’, algo que se imagina ser um caminho aberto para a libertação, para uma nova consciência e com ela a possibilidade de revolução.

Considerações finais sobre o filme

- 1) Assim como em *Vidas secas*, observa-se na narrativa desta obra a centra-

lidade do elemento econômico (ou do fator econômico). Ele está presente no conflito básico que deflagra toda a narrativa, quando o vaqueiro mata seu patrão por causa de uma questão de divisão de gado; está cravado no interior dos discursos mais delirantes do místico Sebastião e permanece também nas entrelinhas das interpretações que Manoel faz de suas prédicas. Do mesmo modo, pode-se afirmar que a situação de carência extrema e de injustiça econômica está também na base do cangaço, na fase em que o ex-vaqueiro busca transformar-se num guerreiro como Corisco. Neste caso, a questão da terra apropriada por poucos, as humilhações impostas pelos latifundiários e a miséria do entorno funcionam como elementos motivadores para um tipo de reação de rebeldia vingativa, que se volta contra as forças do latifúndio ou explora suas brechas, como modo de sobrevivência à sua sombra.²⁵²

2) É preciso sublinhar que em nenhum momento o filme formula uma representação do capitalismo – das relações sociais que o caracterizam. Reiterando a visão de *Vidas secas*, o território da diegese como um todo apresenta-se como um mundo diverso, insulado, longe da modernidade, das leis republicanas que regulam o país, que na realidade, fora da tela na época em que se passa a história, estava inserido no processo de expansão do sistema capitalista competitivo, e no presente em que foi feito o filme, alcançava a fase monopolista, com ampla penetração do capital multinacional (pós-JK).

Se os ecos do sistema capitalista que dominava a nação estão ausentes da narrativa, no seu lugar percebeu-se a forte presença de um sistema particular de apropriação e exploração, cujos traços são assemelhados ao feudal – tanto nas relações econômicas como nas práticas de mandonismo, próprias de poder organizado na forma do latifúndio. Sem dúvida, é a questão da terra que está no centro de toda a história que se narra neste filme. Sugere-se o tempo todo a dominância

²⁵² Tais bandos armados mantiveram na época da diegese (final dos anos 30) relações ambíguas com os potentados locais no Nordeste. Funcionavam como milícias independentes em certas situações, subjugando fazendeiros e aliando-se a certos proprietários chamados de ‘coiteiros’ ou funcionando como forças mercenárias que se aproveitavam das brechas que surgiam nas lutas entre clãs, guerra de famílias que duravam anos, pelo poder em determinadas regiões. No caso do bando de Lampião, é conhecido o fato de que este chefe cangaceiro recebeu a patente de capitão (como já foi citado aqui nessa dissertação) num arranjo organizado por Padre Cícero, para dar combate às forças da Coluna Prestes que ameaçavam de fato destituir os latifundiários. Em todo caso, cangaço era encarado por seus adeptos como uma profissão, uma carreira entre outras no mundo rude do sertão: a violência como fator econômico.

de grandes propriedades territoriais comandadas por uma classes de senhores – os coronéis que dispõe do poder e das leis conforme sua vontade pessoal. O tipo de relação econômica com os elementos explorados dá-se na figuração de um patrão que tudo pode e um trabalhador miserável, que não pode nada, e vive sem nenhuma instância que o proteja. O filme demonstra (como em *Vidas Secas*) que esse trabalhador é remunerado de acordo com esquemas particulares, no qual se destaca um esquema de partilha, de acordo com a vontade do patrão.²⁵³

3) Nesta obra, sugere-se a existência de conluio entre os grandes potentados rurais de tipo feudal com a Igreja local, para enfrentar movimentos milenaristas e bandos de cangaceiros, utilizando de forças mercenárias. Esse tipo de prática aparece na contratação de um matador, para liquidar os beatos e sua liderança. Fora da lei, mas dentro de uma ordem tradicional, imperante no sertão (como foi citado acima). Importa ressaltar que na época em que esse filme foi realizado, a luta camponesa dirigia-se para a reivindicação de uma divisão justa de terras, por meio da reforma agrária. O filme se insere, pois, nesse quadro político – apresentando um fundo de luta econômica para integração de vastos contingentes populacionais que foram desconsiderados e massacrados historicamente desde o começo da República, haja vista a constante referência a Canudos e sua liquidação na narrativa desta obra.

O filme é didático no sentido de mostrar que esse sistema de dominação passa a ser tensionado, e mais, ameaçado mais intensamente devido à ocorrência do fenômeno da seca, que ao expulsar os trabalhadores das terras dos patrões, ou de pequenas propriedades agregadas e dependentes, formando grandes levas de retirantes em fuga, engrossa as fileiras. Estes elementos desenraizados passam a encontrar abrigo de líderes messiânicos, que pregam a existência de um “mundo diverso daquele”: um lugar paradisíaco de fartura econômica. A partir dessas adesões, seduzidos por formulações que calam fundo em seus imaginários, esses beatos transformam-se em fanáticos que em movimento constante colocam a ordem imperante em risco permanente: invadindo grandes propriedades, vilarejos, cidades, desmoralizando as forças militares regionais, promovendo saques, e acuando as forças políticas locais.

²⁵³ Tal esquema foi descrito de modo esquemático e didático em *Vidas secas*.

Ao mesmo tempo, o filme revela outro tipo de inserção desses desenraizados: a adesão ao cangaço, que é mostrado já em fase terminal, mas que enquanto durou, por muito tempo, apresentou-se como uma possibilidade de obter ganhos com base no poder das armas. Desta forma, bandos independentes exerceram a expropriação econômica dos proprietários e constituíam um esquema paralelo de poder, submetendo e limitando o mando absoluto dos senhores de terra.

Pode-se afirmar que toda a organização da narrativa dirige a atenção para esses dois tipos de reação ao sistema dominante, nesse território. Apresentadas como duas formas de insurgência limitada.

4) Acredita-se, pois, conforme o que já foi exposto, que o filme apresenta como contradição fundamental a ser superada: aquela que contrapõe os ‘donos da terra’ (mal dividida) e o ‘povo’ (não há uma formulação que especifique essa massa como classes subalternas). Mas para que a consciência dessa contradição torne-se clara no horizonte de percepção desse ‘povo’, sugere-se que se apresenta como tarefa necessária a superação dessas formas primitivas e alienadas de apreensão da realidade representadas pelo fanatismo místico e pela violência irracional do cangaço.

Portanto, a contradição fundamental só pode ser resolvida com a liquidação desses elementos (messianismo e cangaço) do passado que turvam a consciência do ‘povo’. Essas amarras do elemento arcaico sugerem-se serem as responsáveis pela alienação, e devem ser eliminadas. Desta forma, a morte das figuras emblemáticas representantes dessa alienação são apresentadas como fator de libertação do ‘povo’ das cadeias de sonhos irrealizáveis. Antônio das Mortes seria uma espécie de catalisador desse processo de libertação (pelas suas falas, acredita-se que esse personagem imaginava-se ter essa missão histórica).

Em síntese, propõe-se, no fundo dessa narrativa, que no cenário rústico que figura esse mundo mal dividido (metáfora da situação do país) o ‘povo’ deve estar livre de seu passado para projetar-se na revolução – representada (no interior da diegese) na figura do mar. Entende-se que o mar seria o *telos*, porém, na fatura do enredo, percebe-se que ele só pode aparecer de maneira ‘sugerida’ (de forma simbólica), pois é um evento localizado no futuro – uma potência a eclodir. Por ser

algo a acontecer, compreende-se que figure, nos instantes finais do filme, como elemento separado e ao mesmo tempo (contraditoriamente) num *continuum* em relação ao território do sertão. O problema nessa formulação é que o mar não é território, não possui fronteiras, é, antes de mais nada, ‘ponte’ que comunica continentes. Portanto, o filme aí revela uma abertura que permite um campo amplo para reflexão, em contraposição a certa crítica que o classifica como uma obra fechada.

É possível concluir ao fim desta análise que, de ponta a ponta, neste filme denuncia-se a presença da questão da desigualdade econômica como elemento problemático a ser superado, e a solução proposta, acredita-se, não está na urgência da realização capitalista plena (como em *Vidas secas*), mas, sim, coloca-se como necessária uma ruptura violenta de uma ordem assemelhada à feudal, e a projeção de um outro tipo de vida mais solidário – com um futuro a ser alcançado. Apesar dessa sugestão, não se observou, em nenhum momento, a proposição explícita de uma revolução socialista.²⁵⁴ A possibilidade revolucionária foi inserida de forma genérica e indireta (como algo que vai acontecer depois que desaparecer a alienação), quando em determinado momento Antônio das Mortes, num diálogo com o cego Júlio, prevê a chegada de um tempo de guerra no território do sertão, que de acordo com o matador reviraria esse mundo mal dividido. Ele diz: *Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo.*

Os fuzis, 1964

Pode-se dizer que este filme põe em evidência um outro aspecto da seca – os seus efeitos no plano macrosocial, pois ele traz para o primeiro plano, no presente (da realização do filme), as tensões diretas que ela produz sobre a propriedade privada: a iminência do saque, ou seja, a possibilidade iminente de rompimento da ordem econômica pelas hordas de retirantes e beatos que famintos, na

²⁵⁴ Apesar de os exemplos da Revolução Russa e da Revolução Cubana mostrarem que a partir de formações sociais feudais ou semifeudais presentes no mundo agrário pode-se fazer o trânsito direto para o socialismo, sem passar necessariamente pelo capitalismo. No entanto a orientação social da esquerda da época – da qual Glauber Rocha em certa parte destoa – prega o ‘etapismo’, ou seja, a necessidade de se fazer em primeiro lugar a revolução burguesa para, a partir de suas contradições, alcançar-se a etapa socialista. Interessante notar que esse desvio de Glauber deve-se à sua adesão à visão de Frantz Fanon que propugnava a luta anticolonial terceiro-mundista.

sua travessia sem rumo em busca de alimento, concentram-se numa cidade, onde se situa um armazém abarrotado de víveres, à espera de transporte para se deslocar para o ‘mercado’.

Abertura

Os fuzis já começa apresentando-se fortemente quase como um documentário, quando, em suas primeiras cenas, passa da imagem estourada do sol escaldante para o cenário desolado da caatinga, onde um boi é focado arrastando-se num cercado, enquanto se ouve uma possante voz, que logo será identificada como a de um líder fanático, que faz um longo discurso, raivoso e delirante. Ouvem-se ao fundo orações e ruídos percussivos, e sobre a superfície da imagem de uma procissão de retirantes entrando em cena, são introduzidos os créditos iniciais secundados por uma legenda que identifica data e local: Nordeste, 1963. Portanto, o filme mostra que vai enfrentar o presente, e de tal forma que a sua ficção vai assumir ares de realidade, efeito, cuja abordagem no estilo de documentário vai procurar para realçar, desestabilizando de certa forma a recepção.

Observou-se que esse procedimento irá repetir-se com inserções mesmo de segmentos realmente ‘documentais’ ao longo do filme, interrompendo a diegese, criando outro plano de leitura.

Narrativa

Pode-se dizer que este filme possui uma estrutura narrativa mais simples (apesar das inserções de segmentos de documentário, acima referidas) e o seu desenvolvimento se dará em dois tipos de narrativas que se tangem, cruzam-se, mas, a rigor, não se tocam:

1) De um lado, vai-se acompanhar o movimento de retirantes que, se pressupõe, saíram de seus locais de origem porque lá esgotaram-se as condições de sobrevivência. Com esperança de encontrar algo que os tire daquela situação de penúria, seguem um líder místico, que não aparecerá em cena durante boa parte do tempo – sua figura só surgirá na tela quase no final do filme, mesmo assim em poucas aparições. Apenas sua voz terá protagonismo, em demoradas prédicas, num discurso desconexo, onde afirmará a santidade de um boi, que é visto como

um ente milagroso, que trará a chuva para aquele lugar desolado. O ‘povo’ (não definido como classes subalternas, mas como massa informe) será colocado em cena, num primeiro momento de maneira coletiva, de uma forma que se assemelhará à visão do documentário (como já foi salientado). Em certos momentos, tais tomadas podem ser confundidas com aquelas próprias do estilo neorrealista, já que homens e mulheres enquadrados pela câmera, em sua maioria, não são atores profissionais. Além do mais, estes não participam diretamente da ação da diegese, com exceção apenas de um diálogo (logo no início), onde aparecem dois sertanejos, um deles cego, comentando o problema das secas num curto episódio. O ‘povo’ entrará em cena, pois, produzindo um efeito de presença cênica, a câmera vai acompanhar seu movimento, na sua condição de retirantes, um povo que não tem lugar, em contínua procissão, entoando cânticos e orações e causando ruídos de fundo. Vão ser flagrados às vezes parados, espalhados pelos cantos, em meio às rochas, junto às poucas construções de uma vila (que tem por nome Milagres), impassíveis, esperando algo acontecer. Nesses momentos, transmite-se a imagem desses homens e mulheres como se pertencessem a uma paisagem mineral.

No entanto, talvez o mais importante para se destacar é que, nesse viés ‘documental’ que marca *Os fuzis*, seu autor inscreverá o povo também individualizando-o. Aí, o elemento popular entrará na cena em imagens ativas, em que alguns de seus ‘representantes’ serão focados dando depoimentos (com o entrevistado sentado, respondendo a perguntas a ele dirigidas por alguém que não está na cena e que em alguns momentos fará indagações que não são ouvidas pelo espectador). Nesses momentos, observa-se que se procura registrar os restos de uma memória, que será transmitida em forma de narrativas paralelas, que apresentam certa desconexão com o presente, e também uma ausência de perspectiva de futuro e certo peso da tradição da cultura oral.

2) Articulada a esse olhar ‘documental’ da seca, e da mobilização do retirantes, uma outra narrativa – esta ficcional – é levada adiante por atores profissionais. Nela o procedimento estético tende a trabalhar com longos planos-sequência, e uma câmera que parece trabalhar junto aos corpos, deslocando-se entre os personagens e estabelecendo uma percepção de tempo que se esvai devagar – uma temporalidade tendente ao imobilismo, próprio da espera, como se verá.

Por meio dessa narrativa, vai se contar a chegada de soldados vindos da capital do Estado, com a missão de proteger um armazém onde estão estocados víveres. Há o temor de um possível assalto dos famintos retirantes. Os militares – uma pequena guarnição de quatro soldados e um sargento – também terão a função de garantir a segurança no carregamento dos caminhões, que transportarão as mercadorias daquele armazém para a cidade. Cumprida essa incumbência, voltarão para seu quartel na cidade.

Esta pode ser considerada outro tipo de inserção do povo em cena, só que desta vez visto como soldado a serviço dos poderes locais. São homens diferenciados dos ‘elementos do lugar’, apenas porque vêm da cidade, mas pertencem aos estratos baixos da sociedade – são assemelhados aos jagunços e talvez até se transformassem neles, se estivessem organicamente ligados ao sistema do latifúndio em sua origem. Inscritos numa outra ordem – a republicana-citadina – são pobres que procuraram ascensão social através da incorporação ao Exército.

Na diegese, serão tipos que mostrarão maior profundidade, numa situação em que estarão sentados num barril de pólvora, à espera de uma explosão (popular), que, como se verá, não acontece.

A tensão central, portanto, se encontra na existência de comida estocada contrastando com a fome dos sertanejos, totalmente desprovidos de recursos, que vão chegando e se juntando em torno do armazém e caminhões do comerciante.

Dois episódios perturbarão a situação de tensa imobilidade, pois, durante angustiante espera do transporte dos víveres estocados no armazém, os militares procurarão matar o tempo e espantar o medo e o tédio embebedando-se e se entre-tendo a zombar dos sertanejos contar suas bravatas ou envolvendo-se em jogos e apostas como montar e desmontar um fuzil, nomear suas peças e, num episódio que fazia parte dessas brincadeiras, três deles, suspendendo uma rodada de uma partida de baralho, acabam por se enredar numa aposta, da qual resultará a morte de um homem do local. Isto se dá quando um dos soldados, Pedro (interpretado por Paulo César Peréio), mira num cabrito transportado por um sertanejo e por um erro de pontaria termina atingindo o homem com um balaço que o leva à morte instantânea. Esse acontecimento provocará um desentendimento no interior do

grupo de militares. O sargento e o soldado Mário (interpretado por Nelson Xavier), que não estavam presentes quando aconteceu tal incidente, exigem uma explicação, porém, depois de hesitações e uma discussão fragmentada, o grupo acaba chegando a um consenso, sob a liderança do sargento, que impõe sua autoridade, e o *imbroglio* acaba sendo resolvido com montagem de uma farsa para iludir os ‘matutos’.

Outro episódio, esse de maiores dimensões, e o mais importante, vai explodir justamente quando se procede ao carregamento dos caminhões, em clima de extrema tensão: o personagem Gaúcho, um caminhoneiro autônomo que exibe um caráter ambíguo de aventureiro, falastrão, provocador, oportunista (ex-companheiro de farda de Mário), e que ali está parado por causa da falta de uma peça de seu caminhão, vai se revoltar diante da passividade de um sertanejo que pede uma caixa ao dono do bar, para enterrar sua filhinha, que morreu de fome. Numa atitude enigmática, extremada, radical, destemperada, Gaúcho tomará a arma de um dos soldados e enfrentará quase toda a guarnição, na expectativa de que o povo se rebele e ataque o armazém. Nesse entrevero, o soldado Mário tentará interromper a troca de tiros, numa luta corporal com seus pares, porém o soldado de nome José, em franco descontrole, vai atirar várias vezes no caminhoneiro.

Surpreendentemente, a ação de Gaúcho não mobiliza a massa de retirantes e não desencadeia uma luta para se apossar dos víveres para matar sua fome. Seu gesto fica como uma reação isolada, discrepante. Acredita-se que aí se denuncia indiretamente a passividade do ‘povo’ brasileiro em geral, ao mesmo tempo em que se critica a ação armada isolada e sem organização.

Depois desse entrevero, mostra-se a preparação para a partida dos soldados. Mário, ao que parece um sujeito em transição para uma forma de consciência crítica da situação que foi vivida, contrariado, hesita e diz aos seus companheiros que resolveu ficar na vila, o que significaria sua deserção e alguma possibilidade de desenvolver mais sua consciência e organizar aquela massa. Porém, seus companheiros convencem-no a retornar à cidade grande.

No final, acompanha-se à retirada dos soldados, vistos caminhando lentamente (com *closes* sobre a coronha e os canos dos fuzis), enquanto os retirantes

apenas observam, imóveis. Paralelamente, em outro lugar ocorre a violenta manutenção ritual do boi sagrado e seu descarnamento, orquestrado pelo beato, já que o animal não tinha cumprido sua missão de trazer as chuvas. Nesse caso, o boi cumpre funções de ‘bode expiatório’ (FRAZER, James George, 1982. p. 166-177). Quase fora de cena, num detalhe da tomada final, que pode passar despercebido, crianças recolhem as cápsulas das balas que foram deflagradas na luta contra o caminhoneiro, repetindo assim um gesto que tinham exibido anteriormente, quando venderam ao caminhoneiro Gaúcho outras cápsulas, desenterradas, provavelmente restos de antigos confrontos ocorridos no local. Fica claro, neste ponto, que aquele cenário trazia uma história de violência que não acabaria ali.

Considerações finais sobre o filme

Apesar de a narrativa de *Os fuzis* (1963/64) se concentrar na formulação da questão ético-política – que indaga qual a atitude a ser tomada diante de uma situação potencialmente trágica – explosiva, que contrapõe uma massa famélica de retirantes e um armazém abarrotado de víveres, defendido pelas forças armadas do Estado, esta obra, como os filmes analisados anteriormente, afirma, antes de mais nada, a centralidade do elemento econômico e a carência absoluta de meios de sobrevivência como problema estrutural, de base, a ser urgentemente resolvido. O fato de ser apresentado num momento em que a região sertaneja sofre os efeitos brutais do flagelo das secas apenas amplifica a questão – a torna potencialmente insuportável, agride o espectador sem ser panfletário.

Há, portanto, nesta obra, a denúncia explícita do caráter excludente do capitalismo – que faz com que o elemento representante das classes possuidoras, seguindo a lógica do sistema, cegue-se para o flagelo social que rodeia seu armazém e use os soldados do Estado como braço armado em defesa do seu capital, potencialmente ameaçado de saque, para garantir a circulação de suas mercadorias ali estocadas.

Nessa obra, não se traz para a cena a situação problemática da produção rural, denunciada nos filmes deste bloco, focaliza-se apenas uma parte, um estágio do processo econômico capitalista – a esfera comercial –, o setor de distribuição das mercadorias, exposto como excedente em forma de víveres estocados, à espe-

ra de transporte para efetuar a circulação e por meio desta realizar o ciclo de reprodução do capital gerando o lucro.

Acredita-se que a contradição posta em cena nesta obra funcionou como metáfora da situação do Brasil naquele momento histórico. Ao exhibir a face mais visível letal da miséria, que é a situação de fome exposta à luz do sol, justamente ao lado dos meios suficientes para resolver esse problema num pequeno povoado (assim como a possibilidade virtual de saque), denunciavam-se as estruturas maiores que produziam essa situação esdrúxula em nível nacional. Expunha-se uma iniquidade que naquele momento atingia boa parte da população do país.

Outro aspecto que deve ressaltado na observação deste filme é sua fixação, como nos filmes analisados anteriormente, no fenômeno do retirante (como estágio da transição para se transformar em migrante, como ocorreu em *Vidas secas* e possivelmente pela porta dos fundos de *Deus e o Diabo na terra do sol* – o abandono do território problemático do sertão em busca de uma terra da promessa, ou redenção) e adesão deste ao misticismo, desacreditando nos poderes terrenos. Destaque-se o medo, revelado como fundo das entrevistas que relembram o distante massacre de Canudos como se fosse um fato próximo naqueles tempos, exemplo de que a revolta poderia ser punida severamente, o que talvez explique a falta de explosão, a passividade geral que isola o ato de rebeldia de um único sujeito que propõe se quebrar as regras da propriedade privada. Acredita-se que esta questão fica aberta, em suspenso. Nesse sentido, acompanha uma tendência do moderno cinema brasileiro, até aquele momento, que reiteradamente apresenta a insularidade do elemento desviante da ordem capitalista, desde a fase do neorealismo até esses frutos verdes do Cinema Novo.

De qualquer forma, é necessário que se registre que este filme, como foi já apontado nesta dissertação, apesar de ser o único dessa leva cinemanovista que trata do presente (de 1963), passa ao largo do movimento fundamental que transformava a esfera econômica, que foi a intensa penetração e instalação de um vasto parque industrial sob a égide do capital monopolista multinacional desde os anos JK.

Como contribuição crítica, acredita-se, está o fato de demonstrar a pesada

permanência dos mesmos problemas que eram atribuídos às estruturas arcaicas do latifúndio, as quais geraram e liquidaram os diversos movimentos rebeldes messiânicos, cujas motivações retornavam de forma insistente no ciclo repetitivo, secular da ocorrência do flagelo das secas.

Neste caso, esta obra pode ser considerada como a manifestação estética de uma consciência trágica do subdesenvolvimento em fase de questionar as formas de rompimento da passividade diante dele: pesquisando suas origens, deixando aberto, portanto, o campo para a reflexão.

O capitalismo aí é exposto, como já foi salientado, como sistema antissocial – fechado em suas leis de ferro. No entanto, não se chega a condená-lo como produtor e reproduzidor de subdesenvolvimento. No caso tratado no filme, assim como em *Vidas secas*, supõe-se um fundo crítico tênue que acusa a concentração regional do desenvolvimento e da riqueza econômica em territórios distantes daquele cenário terminal do sertão.

A classe média reage sobre as rodas do capital multinacional

No bloco de filmes realizados após o impacto do golpe de 1964, que se rotulou de ‘reflexivo’, as duas obras selecionadas para análise tratam da questão das classes médias envolvidas em processos de mudança, porém adotando caminhos distintos e resultando em obras bastante diferenciadas, apesar de compartilharem o mesmo tempo. O primeiro deles, *O desafio* (1965), feito no calor da hora, serviu como exemplar significativo da reação traumática (do próprio Cinema Novo) à transformação política de molde autoritário que se impôs ao Brasil ao retratar a crise e o questionamento de um intelectual engajado, diante de um país que teve um projeto de cunho reformista e os ideais revolucionários derrotados. Já *São Paulo S.A.* (1965) sai dessa tendência reflexiva de discussão sobre os erros da esquerda e se volta para outro tipo de revisionismo, examinando o passado próximo, mais especificamente os anos do desenvolvimentismo (1950/1960), no qual acompanha a carreira ascendente de um jovem de classe média ‘integrado’ ao sistema, e as tensões que essa adesão acarreta. Nesse sentido, aparentemente parece não ter acusado o golpe, e se apresenta como um produto extemporâneo, apesar de se tratar de um dos filmes críticos fundamentais, que ousou trazer, pela primei-

ra vez, o capitalismo multinacional para as telas. Deve-se registrar que seu diretor, o paulista Luis Sergio Person, apesar da proximidade estética com os procedimentos do movimento cinemanovista, não era reconhecido como um ‘quadro’ do movimento, e por isso mesmo produziu uma obra que não compartilhava sua linha ‘evolutiva’ (de revisionismo político).

O desafio, 1965

Este filme corajosamente enfrenta o problema de entender o presente (no pós-64), em suas contradições e perplexidades. A temática abordada na tela agora não é apenas a denúncia da carência econômica, mas explicitamente a discussão política – apesar do fato de “informações” sobre as questões econômicas dessa época aparecerem nas brechas da sua diegese.

Abertura

Há algo de metafórico nas cenas iniciais deste filme. Ele começa com a projeção de um fundo branco sobre o qual vão aparecendo os créditos, enquanto se desenvolve uma trilha sonora que ressalta, junto a uma música orquestral tênue, o ronco de motores de veículos, com o que se indica estar numa rodovia. De repente, surge na tela um automóvel vindo em direção ao público, avançando rapidamente por uma estrada.

Nesse movimento contínuo do veículo, sugere-se um processo que não pode mais ser interrompido e, ao mesmo tempo, como se verá, há certa desorientação. Após um corte, mostra-se o interior desse veículo, onde um homem jovem é focalizado numa longa cena silenciosa, na qual se vislumbra uma bela mulher ao volante, olhando de soslaio para ele. O jovem, lentamente, abre o porta-luvas, retira um livro com páginas sublinhadas, detém-se na leitura das primeiras páginas e logo o abandona. Um rápido corte permite ao espectador perceber, através da janela do automóvel, a paisagem, ultrapassada em alta velocidade. Quando se retorna para o interior ainda silente do veículo, a mulher pergunta: *Para onde vamos?*

Essa primeira indagação, acredita-se, é a chave para entrar na interpretação do filme. Nessa cena está contida toda a história que se vai contar: a narrativa de uma procura desesperada de um lugar para ir, no sentido político amplo, numa

época em que se popularizou uma frase: “*Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*”.²⁵⁵

Narrativa

A história é contada por meio de uma série de oposições de discursos que entram em choque num momento crítico, quando as relações entre os personagens estão extremamente tensionadas, a ponto de esgarçar-se. Evidencia-se, em primeiro lugar, a busca desalentada de entender o que aconteceu. Logo a seguir, aparece a tentativa de achar saídas no interior de uma intensa crise política e pessoal que acometeu toda uma geração de jovens ativistas, imediatamente após o encerramento de um período de grandes esperanças e de radicalização, provocado pela vitória de setores conservadores, que transformou os rumos do país.

Essa obra procura, num cenário urbano, captar, na atmosfera irrespirável desses dias, a trajetória de um jovem intelectual de esquerda. Este, ainda perplexo, mergulha num processo de reflexão angustiado sobre o que fazer de sua vida, na nova realidade política que o deslocou junto com os setores críticos da sociedade – deixando-o sem território, liquidando seus sonhos (que não estavam desligados de perspectivas profissionais). O assunto tratado é, pois, além da crise existencial desse personagem, sua busca desesperada para encontrar um caminho que o leve a superar os impasses que esse novo tempo de trevas impôs. Nesse percurso, ele questionará todas as suas relações, conforme se verá.

Marcelo e Ada

A primeira relação que é posta em evidência é a estabelecida entre Marcelo, um jovem jornalista, e sua amante Ada. Ela, personagem de extração burguesa, é casada com um rico industrial com o qual tem um filho pequeno de nome Otavio. Tudo leva a crer que ela mantinha, desde antes do golpe de 1964, um longo relacionamento amoroso com Marcelo. O filme expõe Ada como uma figura ambígua, ou seja, ao mesmo tempo que se apresenta como uma mulher culta, que admira as produções artísticas de esquerda, revela-se também uma romântica incor-

²⁵⁵ Título do terceiro espetáculo questionador do Grupo Opinião levado ao palco do Teatro de Arena em 1966, após ter exibido o *Show Opinião* (constante nesse filme) e a peça *Liberdade Liberdade*.

rigível, desligada da realidade crítica do país. Mostra-se ali que tal ambiguidade a leva a exibir uma postura preocupada em manter seu relacionamento com Marcelo numa insustentável atmosfera infensa às agruras do mundo exterior – uma espécie de redoma, na qual pode dar vazão aos seus autênticos afetos e se entreter com seu amante em conversas amenas sobre poesia, peças de teatro, cinema e livros – temas que seu marido calculista, desclassifica. Tal perspectiva, no momento crítico da ressaca do golpe, vai contrapor-se às ansiedades existenciais e questionamentos políticos do jornalista, que se sente na obrigação moral de reagir diante da ditadura que, nessa época, promovia prisões, processos e expurgos de amigos engajados nas lutas do passado recente.

O que vai se tornar claro no desenvolvimento da trama é que o fato de Ada situar os afetos como uma instância sublimadora diante dos avanços do regime autoritário, acaba por desconectá-la do processo angustiante em que seu amante está envolvido, na procura de uma saída pessoal e política diante desse tempo turbulento.

Marcelo, quando percebe essa desconexão, assume a culpa por tal estado de coisas. Chega a justificar-se, dizendo que não consegue se comunicar com ela como antes, pois está confuso e não se sente com “lucidez” suficiente para lhe dizer o que está sentindo.

Nessa parte, o filme expõe metodicamente a deterioração dessa relação, acompanhando os encontros amorosos tensos, quando os amantes vão sucumbindo à força das contradições de suas visões de mundo. Ela, querendo um “amor em paz” e felicidade individual; ele, afirmando precisar “de guerra”, visando o bem-estar coletivo.

O diálogo que passam a travar é tortuoso, desconexo e com discursos confusos. Ada, ao perceber o estranhamento que surge entre eles, questiona Marcelo, que continua tentando explicar, sem, contudo, compreender claramente os motivos desse distanciamento. Diz que antes de 64, identificava a relação amorosa de ambos com o projeto coletivo em que estavam envolvidos, mas que, de repente, tudo isso fracassou, e ele ficou sem saber que rumo tomar. A mulher o anima, afirmando que aquele não era momento de se entregar a sentimentos derrotistas,

ressaltando a necessidade de se unirem mais ainda.

Aos poucos, porém, a conversa vai revelando que o que estava acontecendo entre os dois era uma cisão, cuja explicação estava na diferença de classes. Essa divisão vai paulatinamente tornando-se clara para os dois. Em determinado ponto da conversação “descontínua” que os dois mantêm, Ada, tentando uma aproximação, evoca os momentos felizes daquele passado utópico que compartilharam – os quais são mostrados em *flashback* quando visitam, despreocupados, uma velha pensão incendiada por um poeta, e, emocionados, encontram nessas ruínas folhas queimadas de um antigo poema. Depois desse breve momento de suspensão da tensão, Marcelo, percebendo a nostalgia que havia tomado conta de sua amante, chama-a à realidade: *Ada, olha pra mim, sente minha presença como estou sentindo a tua. Nós estamos aqui, existimos, só a realidade é importante. Se nós ficarmos falando do passado tomamos uma posição contra o presente... Que a realidade, mesmo esta, agora que tem tudo contra a gente, tem que ser vivida porque ela existe. Negá-la porque ela nos faz sofrer, seria uma covardia. Nosso problema não pode ser sublimado, nem podemos nos enganar dizendo que ela não existe, que não é tão grave assim, que nós estamos exagerando. É real!*

Seus esforços de trazê-la para a compreensão crítica do presente vão, no entanto, mostrar-se infrutíferos. Em seguida, enquanto ele, ainda de forma bastante nebulosa, expressa sua angústia por não conseguir fazer nada diante da ditadura, ela, desconectada do emaranhado de suas aflições, tenta propor saídas paliativas para sua crise: sugere que Marcelo continue a escrever seu livro, que funcionaria como denúncia desse tempo difícil. Ele repele a ideia, classificando-a como uma ação individual e inútil. Afirma a necessidade de se fazer mais, que intui ser o começo de uma tomada de consciência de se partir para a prática revolucionária (que deveria nesse momento ser reformulada). Quando Marcelo exprime essa exigência de sair do imobilismo, Ada pergunta: *Fazer mais, como? E nós?*. Assim, deixa clara a preocupação de proteger a relação, isolando-a das questões políticas e existenciais.

Marcelo, nesse instante, parece não prestar atenção à pergunta, e enfatiza a distância entre suas visões de mundo. Procura então trazer o problema da realidade econômica marcada pela desigualdade para a cena, como elemento que impos-

sibilita a realização da felicidade individual: *É inútil, você não vai compreender nunca o que eu sinto. Porque eu acho que ninguém tem o direito de ser feliz, enquanto reinar esta fome, esta miséria, esta injustiça!*

Ada, insistindo em apegar-se ao seu pequeno mundo, apartado da situação grave que atingira Marcelo, mostra-se incapaz de entender o ponto de vista dele – que também não é muito claro em sua formulação.

Desta forma, Ada torna a situar o problema que estão vivendo somente na esfera dos afetos, do relacionamento amoroso entre as duas pessoas, como se o “resto” não existisse. Reduzindo a angústia básica que move o jornalista, ela diz: *Eu compreendo, eu sinto sim, por isso eu quero ficar com você, eu vou falar com Mário (o marido). Virei pra você, Marcelo... você está assim comigo por que eu não falei com ele...*

A partir daí, Marcelo percebe que Ada não está entendendo suas preocupações político-sociais e começa a perder a paciência: *Que me importa se você falou com seu marido, Ada! Que me importa!*

Em seguida, enveredam para um diálogo que mostra não haver mais caminho comum para os dois. Começa com Ada ponderando que não adianta tomar um rumo em função do desespero, esforçando-se em mostrar novamente que seu amor era a única possibilidade de salvação para o jovem, diante do beco sem saída do pós-64: *Marcelo, as coisas aconteceram, Marcelo, o mais difícil é a gente admitir que as coisas acontecem, ficar desesperado não adianta, é bonito ficar desesperado, a gente se sente justo, humano, mas se esquece de tudo. Você se esquece de que eu estou aqui, que preciso de ajuda! Você quer que eu me desespere também?*

Nesse momento, Marcelo explode e faz uma exigência extrema: *Quero, quero que você deixe de pensar no seu lar, no seu marido, na nossa vida!*

Ela então se nega a seguir tal caminho, e o acusa de querer sair do problema que vivia ferindo-se e, por consequência, ferindo-a também.

Marcelo, nesse ponto da discussão, leva a termo a ruptura, ao lembrar as diferenças de classe existentes entre eles: *É isso, você tem razão, você tem sempre*

razão, mas basta. Não posso mais ouvir as tuas ponderações! Você está sentada numa poltrona dizendo o que tem de ser, o que está certo, o que está errado... Fazer mais ainda? Fazer mais ainda? Este é um pensamento burguês, da tua classe, não basta mais criticar a sociedade, é preciso mudar tudo!

Magoada, Ada reage: *Pensamento da minha classe? Nunca pensei que você chegasse a isso!*

Passa então a acusá-lo de estar incorrendo em infantilismo, e ele volta a enfatizar a distância de classes que os separam, trazendo novamente a questão da injustiça reinante na economia do país como problema: *Quê que eu posso fazer, se é assim, eu sou um menino! Um menino que acredita que a utopia que vocês vivem cantando pode se tornar realidade se a gente trabalhar para chegar a ela. Um menino que já aprendeu a ver claro, que os outros tempos ensinaram pra ele que a participação nos bens do seu país pode ser de todos e não apenas de uma minoria, que só sabe defender seus interesses. Interesses ganhos de maneira injusta!*

Face a esse argumento, Ada, desta vez mais distanciada de Marcelo, o acusa de não ter entendido nada da sua história. Coloca então uma pá de cal na relação, assumindo o caráter de classe que impedia a continuidade do que haviam vivido, parecendo compreender, enfim, a distância estabelecida naquele momento de crise: *Então, se você pensa assim, não há mais nada que nos ligue, se a barreira que você coloca entre nós é intransponível, é melhor que a gente não continue mesmo. É muito triste ver um amor que foi tão real ser sujado desta maneira. Eu, como boa burguesa, resolvo pensar como minha gente!*

Ada e Mário

O marido de Ada, Mário, é um dos empresários que apoiaram o golpe de 1964. Industrial ativo, beneficia-se da nova situação política do país e tem sua agenda lotada de compromissos não só comerciais, mas também de eventos da alta sociedade. Os problemas de relacionamento com sua esposa são flagrados no momento que ele percebe certo alheamento em Ada. Ela, por sua vez, disfarça mal o descontentamento em permanecer ao seu lado. Nos poucos momentos em

que conseguem algum tipo de comunicação, aparece uma oposição de discursos que o filme registra, na tentativa de mostrar a intimidade tediosa, o comprometimento da burguesia com o golpe e, ao mesmo tempo, divergências dentro da própria classe dominante.

Nessas cenas, estabelecem-se diálogos que ocorrerão em dois ambientes distintos: 1) na mansão burguesa, no intervalo entre um compromisso e outro; e 2) no escritório e no chão da fábrica.

1) Cenas na mansão

O casal chega tarde da noite, depois de uma festa. Ada mostra-se enfadada, pouco afeita a conversas, principalmente quando Mário insiste em falar sobre o casamento de uma jovem conhecida do casal, que entraria assim para uma família de alta extração burguesa. Tal ocasião ensejaria a mais um ritual e uma festa marcantes para Ada. Ao se referir a essa família, ela a classifica como *aquela estupidéz satisfeita*. Ele não contesta essa opinião crítica e muda de assunto enquanto passa os olhos pelos jornais. Procura chamar a atenção de sua mulher para uma informação que supostamente a interessaria também: *Tem uma notícia aqui sobre a taxa de importação que vai nos afetar. Lembra da conversa que nós tivemos a respeito?*

Este assunto serve para sublinhar a distância entre esses dois personagens. Ada demonstra desinteresse por aquele tema, responde automaticamente: *Não, não me lembro.*

O marido então diz ter observado que ela estava “esquisita, diferente”, “nervosa”, “irritada”, “desinteressada”, que não “vinha acompanhando as coisas como devia”, e sugere-lhe fazer uma viagem para descansar.

Ela aproveita a deixa e desabafa, mostrando sua contrariedade com o tipo de vida que levavam, e desqualifica o meio social burguês: *Não aguento mais essa gente! Esse formalismo! Eu preciso ver pessoas inteligentes! Que vivem, pessoas que tenham ideal, que fazem alguma coisa! Não suporto mais essa futilidade! Essas conversas que não levam a nada! Essa gente vazia! Esse egoísmo! Essa falta de amor! Essa falsidade! É tudo convencional! Tudo sem vida! Parecem*

todos de um mundo já morto

Nesse momento, é o marido – como fez o amante – que expõe didaticamente a existência da “realidade”, só que agora tentando desclassificar seu mundo “ideal” e os círculos “cultos” (de uma época em que havia ainda uma hegemonia cultural de esquerda, já citada nessa dissertação): *Ada, eu dirijo uma fábrica onde trabalham 2.500 operários. Não é um mundo morto! Pelo contrário, é um mundo bem vivo, é o meu mundo e o seu também. Não temos tempo para divagações e literatura... Eu tenho uma responsabilidade a cumprir e a cumpro integralmente! Você tem uma responsabilidade também, a fábrica é sua, queira ou não queira! Seria intolerável você ignorar isso!*

E continua, voltando a situá-la na sua classe social, novamente como fez Marcelo: *Ada, acho que você tem sido ultimamente muito influenciada por esses seus amigos esquerdistas... Não tenho nada contra eles, acho até às vezes muito engraçados, ainda mais agora em que perderam a empáfia de antes. Mas é preciso que você compreenda uma coisa, a gente pode se dar com eles, conversar, enfim, mas eles lá no lugar deles, nós no nosso!*

Em sequência, quando ela procura se afastar desse choque de “realidade”, Mário traz para a conversa a atualidade política e o comprometimento de sua classe com o golpe: *Um momento, Ada! Ainda não acabei! Acho natural que você tenha lá seus interesses, você sempre gostou de ler, ir a conferências, exposições, acho tudo isso certo. Se eu tivesse tempo, faria o mesmo. Mas nada disso deve fazer você esquecer suas obrigações. Eu não tenho te acompanhado muito. É uma falta minha, mas você deve compreender que saímos recentemente de uma crise que ameaçava levar tudo neste país por água abaixo, se não tivesse havido a união de nossa gente, provavelmente nem eu, nem você estaríamos hoje aqui. Mas agora as coisas andam mais calmas por este lado, e eu terei mais tempo (aproxima-se dela). Enfim, acho que devemos sair mais, nos distrair mais...*

Ada sai dali, vai ao banheiro, retira a maquiagem, lava o rosto e olha para o espelho – esta cena sugere que ela retira a máscara social burguesa. Num outro ponto da narrativa, logo após o rompimento com Marcelo, vê-se Ada sozinha na mansão, vestida, sentada à beira da piscina. Em uma cena carregada de simbolis-

mo, ela levanta e observa a cidade através das grades que circundam seu amplo jardim. Parece que Ada, nesse momento, percebe seu isolamento, as cadeias de ferro que a prendem à sua classe. A casa burguesa, representando o mundo individual, e a cidade significando o coletivo – mais uma oposição.

2) Ronda noturna e cena da fábrica

Numa sequência também atrelada à separação de seu amante, acompanha-se Ada numa ronda noturna de automóvel pelos lugares por onde Marcelo estava acostumado frequentar. Ela permanece por um tempo vigiando o prédio onde mora o jornalista, e por fim, após uma longa espera, decide deixar um bilhete debaixo da porta do seu apartamento.

Após um corte, em aparente continuidade a essa sequência, ela vai até a fábrica, numa suposta tentativa de romper com seu marido – tudo leva a supor essa intenção. Este bloco narrativo, apesar de sua inserção ocorrer após o fim da relação com Marcelo, cria uma instabilidade, uma incerteza na sua leitura. Esta parte foi construída de tal modo que sua conexão com o fio condutor da obra pode indicar tanto que esse evento ocorreu antes do fim do relacionamento, quando ela não consegue falar com o marido sobre seus sentimentos, ou depois, num ato de libertação daquela vida burguesa vazia, embora repleta de “compromissos” sociais festivos que Ada renegava “teoricamente”. O personagem então entraria numa rota desviante de sua classe.

Antes de sua chegada, Mário é mostrado no cotidiano de seu escritório recebendo informações de secretária sobre a agenda para aquele dia. Nesta cena condensada, o espectador percebe que um desses compromissos envolve uma conexão com capitalistas americanos; outro mostra que seu negócio está em franca expansão (quando a funcionária cita a visita de um advogado que vai chegar com papéis para a compra de uma fábrica); além disso, na pauta do dia havia uma reunião com representantes do sindicato, que ele manda desmarcar.

Ada chega sem avisar e o surpreende. Informa-o que precisa conversar com ele. Mário indaga sobre o motivo da urgência dessa conversa, e ela responde: *Eu vim aqui, porque não podia esperar mais, eu não saberia como falar pelo telefo-*

ne. Você pode sair um instantinho?

Ele, talvez intuindo o assunto, agressivamente a encaminha para a “realidade” da fábrica: *Deve ser importante então! Você pode esperar um pouco, não? Preciso dar umas ordens. Quer aproveitar e visitar a fábrica? Eu gostaria que você conhecesse isto aqui.*

Mário praticamente a arrasta para a linha de produção. O que se verá é uma longa sequência durante a qual Ada é levada para o chão da fábrica, no meio do maquinário em acelerado funcionamento e deixada lá, em crise, pelo marido, que por algum motivo sai de cena. A tomada é feita sob um ruído ensurdecedor, que não permite ouvir o que foi falado. Focaliza-se a mulher isolada, perdida num território desconhecido, uma estanha numa instalação industrial de sua propriedade. Acredita-se que aqui é reforçado outro aspecto de sua alienação. Há uma clara oposição entre o mundo concreto da realidade brutal da “coisa” industrial e a *finesse* burguesa culta desmanchando-se em lágrimas. Opõe-se o mundo interior dos afetos de Ada ao mundo exterior objetivo do maquinismo. Essa oposição é intensificada quando ela, perturbada, sai correndo entre os operários e máquinas e se esconde fora da fábrica. Lá ela é surpreendida pelo toque da sirene que anuncia a hora do almoço. Nesse instante, em choque, Ada se posiciona, como que paralisada, na contramão do movimento dos operários que passam pelo “relógio de ponto” e saem de forma mecânica da fábrica. Esta cena sofre um corte que deixa em suspenso o seu problema.

Marcelo e redação, várias oposições se delineiam

A trajetória de Marcelo continua. Num fragmento, o filme mostra a redação da revista onde ele trabalha. Tal tomada é precedida pela inserção de um encadramento de manchetes noticiosas e fotos de personalidades do mundo da política, da cultura, e de situações problemáticas da vida brasileira, tudo acompanhado por um fundo sonoro composto de ruídos de máquinas de escrever, num procedimento típico de documentário – que, acredita-se, tem a função de datar essa obra, expondo de forma explícita a marca da “realidade política” daqueles tempos.

No conjunto, essa inserção sugere um mural, ou a mesa de diagramação da

revista com as páginas montadas, numa “narrativa” fragmentária que foca uma sucessão de imagens acelerada, com destaque para: 1) uma chamada de primeira página que fala de uma revolta de um movimento de sem-teto; 2) capas de jornais que tratam da situação do político oposicionista Mauro Borges (Mauro Borges foi um dos personagens que, junto com Brizola, repeliu a primeira tentativa de impedir a posse de Goulart, em 1960/61, e ameaçou resistir, sendo enfim cassado pelo golpe de 64); 3) fotos de Getúlio Vargas; 4) fotos de Glauber Rocha junto ao cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, acompanhado do texto de Cannes: “Conspiração contra o cinema brasileiro”; 5) uma manchete que diz: “O mundo sem Kennedy”; 6) fotos do Marechal Costa e Silva; 7) a manchete “Por que deixamos Jango fugir”; 8) fotos que opõem Lyndon Johnson, Fidel e Krushev; 9) a palavra HIROSHIMA em caixa-alta; 10) um título: “A ordem sem progresso”; 11) fotos de situações da seca nordestina; 12) fotos de Miguel Arraes e o título “Arraes desde 1º de Abril”; 13) uma placa onde está escrito “Sem censura”; 14) outra manchete: “Adeus ao peixe vivo”, em seguida a uma foto de Juscelino Kubitschek; 15) a foto de um homem atrás de grades.

Nessa colagem, acredita-se que o filme realiza a denúncia da situação de autoritarismo, expondo-a de forma subliminar (em fragmentos). O filme indica assim que o espectador está entrando na redação de um veículo de esquerda.

O ambiente da revista mostrado nas cenas que se seguem a esta dinâmica sucessão de informações visuais é o oposto: vê-se um lugar sem agitação, no qual aparecem homens angustiados relatando seus problemas, discutindo temas relacionados ao golpe e defendendo posições diferentes em relação aos caminhos a seguir. Só um dos personagens esboça otimismo, mesmo assim moderado.

Focaliza-se nesse bloco uma conversação fragmentada que se estabelece entre jornalistas “conscientes”. Marcelo indaga qual a apreciação de um editor sobre o show *Opinião* (de grande sucesso nessa época). O editor elogia a peça, e Marcelo revela que está “na fossa” (expressão da época que significa estar deprimido). Fala sobre os motivos de sua angústia: o fim do processo político brasileiro que foi interrompido pelo golpe. Nesse momento chega um fotógrafo (Carlos), que introduz o tema da guerra do Vietnam e logo passa a ler um editorial do dia, escrito por Otto Maria Carpeaux: “*A experiência histórica ensina que a literatura e*

a política existem separadas, mas embora separadas, seus destinos são comuns, são juntamente livres ou juntamente escravizadas, não há motivo para desesperar, a não ser a derrota de um otimismo leviano, o espírito nem sempre vence, mas sobrevive, e é ele que nesses tempos nos impõe o 11º mandamento: não nos deixar corromper e não ter medo”.

Os presentes, diante dessa injeção retórica de ânimo, mostram-se decepcionados com os caminhos que tomaram no passado, quando acreditaram “naquela canoa furada” – supõe-se que se refiram à experiência reformista-populista dos tempos de Goulart. A seguir, aumenta a sensação de agonia e opressão desse tempo presente, quando passam a comentar a prisão de um companheiro e manifestam posições diferentes quanto às possibilidades de reação. O diálogo então gira em torno das lições que se deviam tirar daqueles fatos. O fotógrafo Carlos mostra-se otimista, defende a posição de que se devia aprender com as dificuldades e conclui que se vivia, naquele momento, um tempo de dolorosa conscientização, que, segundo sua visão, faltou no passado.

O editor indaga então sobre quem teria ainda paciência de passar por essa etapa. O fotógrafo cita o caso de um amigo que tinha se suicidado por falta de paciência. Logo contrapõe e elogia a experiência espanhola de resistência à ditadura franquista, que completava 26 anos.

Marcelo, mergulhado na sua confusão existencial, repele o discurso do colega: *Não venha com o teu famoso discurso, a tua lucidez no momento me enche o saco!*

E recebe a seguinte resposta: *Infelizmente, a impaciência é romantismo!*

Nesse instante, passa por eles um jornalista mais velho, que se intromete na conversa e os provoca, assumindo uma posição pessimista: *Vocês estão acreditando em quê, ainda?*

Depois, convida Marcelo para beber e conversar seriamente. O jovem declina do convite. Quando esse personagem sai de cena, Carlos ri e comenta que esse redator, que classifica como “um sujeito dramático”, tem por hábito embebedar-se e depois pôr-se a chorar. Acrescenta, de maneira irônica, que tal figura está traba-

lhando num livro “joyceano” que o fotógrafo rejeita, afirmando que a “*procura formal está por fora*”. Nessa frase aparece um novo tipo de oposição que se manifesta no interior do processo artístico, quando se colocam em polos antagônicos a vanguarda experimentalista e a arte engajada.

Em seguida, Marcelo e Carlos passam a discutir sobre um projeto literário que há tempos queriam realizar (e que Ada insistia ser uma solução para a crise existencial de Marcelo). Carlos mantém sua posição de não se abater (e ter paciência), enquanto Marcelo continua a afirmar sua descrença em qualquer iniciativa desse tipo, numa situação em que está “*vendo tudo escuro*”. O fotógrafo, analisando a crise do amigo, acaba por concordar em adiar esse trabalho, mas persiste na defesa do argumento de que se vivia numa fase difícil de revisão dos erros, do fim de um ciclo de “otimismo leviano” e euforia. Naquele momento, só restava a perspectiva de apostar em pequenos avanços, pacientemente.

Delineia-se nesse bloco narrativo oposições claras entre três tipos de postura política: 1) a impaciência e o imediatismo diante da impotência que se abateu sobre os movimentos de esquerda, que vai acabar propondo uma reação voluntarista, expressão de uma consciência culpada, por parte dos intelectuais; 2) a vertente moderada de abrir espaços possíveis diante das dificuldades e procurar ampliá-los num trabalho árduo, de pequenos avanços, sem perder a perspectiva da resistência – posição nitidamente pecebista; e 3) o pessimismo que se entrega ao individualismo e ao niilismo – posição considerada irracionalista e derrotista.

Momento “Opinião”

Como elemento complementar, uma espécie de adendo – que contrapõe a angústia do personagem Marcelo e a arte possível naquele momento – o filme traz o registro de um trecho da montagem do célebre show *Opinião* (de influência cepecista).

Nesse momento, o filme adota o procedimento de documentário e aponta um auditório cheio, na maioria composto por elementos de classe-média que, entusiasmados, recebem uma dose cavalgar de mensagens de esquerda – um espetáculo que se enquadra naquele tipo de interação que foi classificado por Heloísa

Buarque de Hollanda como “rituais da contestação impotente” (Hollanda, 1980, p. 92).

Esse bloco narrativo denuncia a articulação entre dados econômicos do subdesenvolvimento e a situação política. Zé Ketí canta e discursa: *Lá na zona norte, trabalho no centro da nossa cidade, leio todos os jornais da manhã, foi o jornal que disse que morrem 500 crianças por dia... eu digo que leio, não digo que vejo, porque o que vejo não posso dizer... eu acho que a infância precisa viver... Foi no jornal que disse que a vida subiu 400%. Eu digo que leio, não digo o que vejo, porque o que vejo não posso dizer... Eu acho que o povo precisa comer!*

E continua a cantar: *Foi o jornal que disse que 99% do povo não passa na porta de uma faculdade, que só 1% que sabe pode se inscrever... coitado do pobre, do trabalhador... coitado do pobre, do trabalhador...*

Entra Maria Bethânia e canta *Menino do pirulito*: *Pirulito enrolado no papel enfiado no palito, mamãe eu choro, papai eu grito, me dá um tostão pra comprar.*

Entra João do Vale, e conta uma história triste: *Eu tenho 60 milréis, eu sei fazer versos... etc.*

A peça atinge seu auge quando Maria Bethânia canta *Carcará*: *Glória, a Deus senhor nas alturas e viva eu de amarguras na terra do meu senhor... Carcará, pega mata e come...* Enquanto canta, vai informando porcentagens da migração dos estados do nordeste para o sul.

Pode-se dizer que esta inserção tem por função catalisar uma possível reação de Marcelo, que assiste ao show demonstrando angústia em meio à euforia da plateia, e também denunciar, dentro do possível, no sistema econômico dominante.

Um tempo de guerra

O filme apresenta em sua última sequência uma longa jornada noite adentro, que começa num botequim onde Marcelo e o redator niilista discutem, numa con-

versa fragmentada de bêbados em franca oposição. Enquanto Marcelo defende uma arte engajada, seu interlocutor propõe, de forma ambígua, uma estética trágica e, ao mesmo tempo, antimodernista, existencialista, fatalista; opõe-se ao uso que a esquerda faz da canção popular, que considera folclore. As posições ficam bem delineadas quando, em determinado momento da conversa, Marcelo, diante da atitude fatalista de seu parceiro de mesa, canta um trecho de *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes: *E, no entanto, é preciso cantar e alegrar a cidade*.

O outro interrompe, afirmando: *Bobagem, o que precisa é espalhar o pessimismo, o sentido trágico das coisas, para que as pessoas criem vergonha na cara e se tornem fortes*.

Marcelo insiste, diz que o outro está “por fora” e cita Vinicius de Moraes, cantarolando: *Quem de dentro de si não sai, vai morrer sem amar ninguém (Berimbau)*.

A isto, o redator responde: *Pronto, agora só falta você me citar Lenine*.

Essa discussão interrompida deixa em suspenso vários temas sobre os quais estão em desacordo, e começa a derivar para a agressão verbal. O redator afirma que a coisa que o deixa mais triste *É ver a juventude andar de mãos dadas com a razão...*

Marcelo aproveita para provocar mais: *Você deve ter vibrado quando queimaram a UNE, não?*

Ele responde ironicamente: *Para variar, tomei um porre!*

Em outro ponto da conversa, o redator pergunta: *Diga, Marcelo, em que é que você acredita?*

O rapaz diz: *Na transformação do mundo!*

O redator então contrapõe a essa crença a afirmação de uma concepção que acusa uma condição imutável da História: *Besteira! Você é um eleito, Marcelo, tem que aceitar essa condição, o mundo não vai mudar, foi sempre assim, sempre*

teve seus escravos.

Marcelo reage de forma ríspida: *Vá à merda!*

Os dois, bastante embriagados, saem do bar e continuam a destilar suas diferenças. Acabam indo no meio da madrugada para a casa do redator, onde este acorda sua mulher, Virgínia, que traz nos braços uma criança. O redator a trata com rispidez, manda-as buscar bebida. Ela pede um cigarro a Marcelo, pega um copo e bebe com eles. A mulher senta ao lado do jovem e começa a roçar seu pé no dele, que fica constrangido, mas demonstra estar anestesiado. Na sequência, o marido acaba dormindo. Virgínia e Marcelo então vão para uma varanda. O filme mostra, em contraste com o erotismo presente, que, na verdade, o jovem ainda pensa em Ada. No meio de sua embriaguez, murmura que não pode viver sem ela. Nesse instante, surpreendentemente, a mulher do redator o enlaça pelas costas, eles se beijam. Virgínia o leva para dentro da casa e, escondida atrás de estante, tira as roupas e se oferece a Marcelo. Quando ela se aproxima para abraçá-lo, seu marido acorda, abre os olhos e pisca para Marcelo.

Esse gesto faz o rapaz cair em si, compreendendo a abjeção em que se envolvera: afasta a mulher e sai da casa, encontrando uma escada que, numa longa cena, ele vai descendo rumo à cidade. Enquanto Marcelo procura se equilibrar na descida, entra como fundo musical uma canção, cuja letra é, por si só, um discurso político, que parece apontar um rumo para o jovem intelectual superar suas angústias:

... E que falar de amor e flor é esquecer que tanta gente está sofrendo tanta dor... Todo mundo me diz que eu devo comer e beber, mas como é que eu posso comer, como é que eu posso beber... Eu sei que eu estou tirando o que eu vou comer e beber de um irmão que está com fome, de um irmão que está com sede... De um irmão, mas mesmo assim, eu como e bebo, mas mesmo assim, esta é a verdade. Dizem crenças antigas que viver não é lutar, que sábio é quem consegue ao mal bem pagar, quem esquece a própria vontade. Quem aceita não ter seu desejo é tido por todos como um sábio, é isso que eu sempre vejo... É a isso que eu digo não! Eu sei que é preciso vencer, eu sei que é preciso brigar, eu sei que é preciso morrer, eu sei que é preciso matar... É um tempo de guerra, é um tempo sem sol.

Nesse final de estrofe, Marcelo passa por uma pequena menina pobre, parecendo decidido e a música retorna: *É um tempo de guerra, é um tempo sem sol, sem sol sem sol, sem dó (Eu vivi na cidade no tempo da desordem, vivi no tempo da gente rindo e no tempo da revolta... Assim passei o tempo que me deram para viver – É um tempo de guerra, é um tempo sem sol... E você que me prossegue e vai ver feliz a terra, lembre bem do nosso tempo, desse tempo que é de guerra...É um tempo de guerra, é um tempo sem sol...Veja bem que preparando o caminho da amizade, não podemos ser amigos, ao mal vamos dar maldade! Não podemos ser amigos, ao mal vamos dar maldade! É um tempo de guerra, é um tempo sem sol... Se você chegar a ver essa terra da amizade, onde o homem ajuda o homem, pense em nós só com bondade...onde o homem ajuda o homem, pense em nós só com bondade... É um tempo de guerra, é um tempo sem sol...*

O refrão vai sendo repetido. De repente, num breve *flashback*, Marcelo recorda o rosto de Ada. Nesse ponto chega ao fim da escada, e toma a direção da esquerda da tela. Quando ele desaparece da cena, fica só a imagem de um muro e uma frase da música permanece: *Esta terra eu não vou ver!*

Ao que tudo indica, pode-se interpretar esse ato final como a opção do personagem pela luta armada, algo que se esboçava por essa época.

Considerações finais sobre o filme

Pode-se dizer que, em *O desafio*, sai-se do território da carência, da danação das classes subalternas da cidade e do campo e do capitalismo rarefeito denunciados nos filmes anteriores. Penetra-se inicialmente no território daquele elemento que até então falava por essas classes. É o lugar do intelectual de classe média que denuncia as carências e a danação do “povo” e questiona o capitalismo – enfim, a área do cineasta crítico. Em outras palavras, entra-se no terreno daquele que tinha voz e não apenas denunciava as iniquidades do sistema capitalista, mas indicava os caminhos para dele sair. É por meio da crise desse elemento que se efetuarão as críticas e questionamentos da “realidade” brasileira da época pós-64 e das posições da esquerda derrotada. Trata-se, portanto de um filme datado, documento histórico – ou quase uma espécie de documentário sobre as esquerdas após o golpe.

Há que se considerar, no entanto, que, do ponto de vista econômico, o território posto em foco apresenta-se como *habitat* das camadas intermediárias, as que não têm um projeto próprio. O personagem central, intelectual engajado, é um desviante de sua classe. Marcelo assume um papel desvinculado das classes em combate – sua crise pessoal reflete a derrota de um projeto emancipatório, que foi, em tese, das camadas subalternas a que ele não pertence. Com o afastamento dessas classes do cenário político, pelo golpe, coube ao intelectual de classe média ocupar esse espaço. Em outras palavras, sua inscrição na luta de classes que se estabeleceu no país ocorreu de modo indireto. No máximo, desempenhou papel de intelectual orgânico da classe operária no passado, e, agora, encontra-se solitário e mergulhado numa crise, à procura de saída. Desta forma, o filme concentra-se na questão política e desloca a contradição central – capital x trabalho. Esta, aqui, aparece de modo rarefeito e indireto nas lamentações e recordações do militante, em sua busca de solução para seu isolamento, que implica diretamente em encontrar um meio de juntar-se aos “seus” e resistir à ditadura estabelecida no país. Como se sugere no filme, Marcelo parece tomar o rumo do enfrentamento armado, desvinculado da classe operária, que vivia então um momento de refluxo de sua luta.

Apesar de concentrar-se na questão política, esta obra possui o mérito de trazer à tela, pela primeira vez, a figura não caricata da burguesia nativa associada ao capital multinacional (não só como imagem, mas também por meio da exibição de parte de seu discurso) e também o de mostrar imagens do chão da fábrica – uma instalação industrial em pleno funcionamento. Além disso, há cenas nas quais aparece o operariado. Este, contudo, só surge como figurante para o protagonismo da crise existencial das classes dominantes e do referido representante das camadas intermediárias, inibido pelos setores ligados à burguesia na fase de afirmação de sua hegemonia.

Este filme, de modo mediato (por meio do discurso, comentários e ações do burguês nativo, complementados pelas observações do intelectual e sua amante burguesa, esposa do primeiro), denuncia a expansão do capitalismo na sua forma multinacional. Associado à burguesia nativa, apoiada por amplos setores das classes médias, o capitalismo é apontado como responsável pelo Estado autoritário

que se implantou no país e pela desqualificação da classe operária, que finalmente foi “posta no seu lugar” pelos novos donos do poder. Não obstante, em paralelo, no discurso da esquerda (figurado no show *Opinião*), continua-se a bater no latifúndio (na oligarquia rural) como origem dos males do país.

Assim, a representação do capitalismo aparece de forma subliminar, captando fragmentos do estilo de vida burguês, representado como vazio, culturalmente pobre e repleto de obrigações formais. O filme aponta que este estilo de vida seria movido pelo materialismo egoísta, que destrói, na sua expansão, os sonhos de toda uma geração. Ainda, impõe o “realismo” de um regime discricionário e desqualifica o trabalhador e sua atividade político-sindical (inibida pela força da repressão). Tal situação, acredita-se, levou a uma representação da classe operária apenas como pano de fundo, simbolizando talvez de forma irônica sua desimportância naqueles tempos de treva.

Sugere-se que tal sistema, de forma indireta, chega mesmo a atingir a intimidade e a subjetividade dos personagens postos em cena. Liquida-se ali uma relação afetiva, aprisionando uma mulher burguesa a uma existência sem sentido, atolada de compromissos supérfluos, e impelindo seu amante oriundo da classe média engajada, a um enfrentamento suicida.

São Paulo S.A., 1965

Se *O desafio* enfrentou o presente, expondo o protagonismo de um setor da classe média engajada, sem perspectivas para continuar a luta política, e de certa forma, simultaneamente fez um breve retrato da vida da burguesia beneficiada pelo golpe de estado de 1964, *São Paulo S.A.* traz outra visão. Este filme procurou, no passado recente (em relação aos anos 64/65), nos anos dourados do período otimista do desenvolvimentismo (1957-1961), encontrar uma classe média em formação, com amplas perspectivas de crescimento profissional. No entanto, busca-se captar a fratura, ou seja, mostrar que nem tudo eram flores nesse momento histórico. Aparece assim em relevo a problemática existencial da inserção dependente dessa camada no processo avassalador de desenvolvimento econômico que transtornou o Brasil nesse tempo.

Por outro lado, este filme abre espaço para expor também a floração singular de um setor arrivista da burguesia, que nasce dependente do grande capital monopolista em processo de instalação no país, na construção do grande parque fabril baseado na indústria automobilística.

Cabe destacar que esta obra tem por mérito o fato de trazer para a tela, enfim, algo a mais na representação do capitalismo: o seu centro. Seu título já adianta a caracterização do território que será abordado, definindo-o como espaço do capital: *São Paulo S.A.*. Ali se situa, de algum modo, a cidade como empresa – a metrópole carro-chefe do processo de industrialização, que conta com a associação de anônimos construtores interdependentes. O filme, efetuando um recorte, vai destacar da multidão a vida problemática de alguns desses personagens, para elaborar uma contraimagem da euforia desenvolvimentista que assolava o país naquele tempo e que teve sua continuidade no pós-64 (completando a tarefa do ciclo neorrealista, já abordado aqui).

Por sua complexidade, este filme merece uma análise mais detalhada.

Abertura

Antes de exibir as primeiras cenas, insere-se na tela um letreiro que diz: *Os episódios deste filme são fictícios e ocorrem entre os anos de 1957 e 1961*. Curiosamente, começa como um paradoxo, pois é uma ficção que narrará episódios (que passam a assumir o caráter fático) ocorridos durante determinado intervalo de tempo histórico concreto, que se sugere então ser “real” – corresponde aos anos do desenvolvimentismo. Este detalhe parece demonstrar aquela necessidade que marcou os filmes desse período – datar as obras, revelando a intenção de dar-lhes um caráter documental para registrar a “realidade” da vida nessa época.

Todavia, este procedimento do documentário não será dominante (mesmo com algumas inserções desse registro) nesse filme. Adota-se aqui um tipo de narrativa circular que, como se verá, não se fecha.

Em sua abertura, *São Paulo S.A.* utiliza uma cena que se insere também nas imediações do final de sua diegese. Nesta cena, no início do filme, vê-se, através dos vidros da janela de um apartamento, um casal, ainda não nomeado, a discutir.

Os sons de suas falas não chegam até o espectador; apenas se percebe, de fora (como se a cidade estivesse assistindo pela janela, que é a tela), um desentendimento, que evoluirá da agressão verbal para um rompante físico, quando o homem, num gesto violento, derruba móveis e se desvencilha dos braços da mulher, empurrando-a, e, com esse ato, provoca sua queda. Na sequência, sai do apartamento e ganha as ruas. É visto caminhando sem destino.

A partir desse ponto, inicia-se a deambulação do personagem. Seu nome é Carlos. Ele é flagrado à deriva pelo território da cidade e por suas memórias, trazidas para a tela por meio de *flashbacks*. Reconstitui-se, assim, de forma fragmentada – até certo ponto caótica – os caminhos e descaminhos que o levaram àquele momento crítico de ruptura (visto no começo do filme). Em certos momentos, o personagem funciona como narrador intradieético, quando mergulha em suas recordações e discursa em monólogos que representam o fluxo interior de sua semiconsciência que, ao que parece, não consegue alcançar sentido em sua trajetória. Ao adotar esse procedimento, a direção do filme abole a sequência cronológica e cria uma relativa incerteza na ordenação dos fatos da vida desse personagem. Apesar dessa instabilidade, a narrativa não fica prejudicada, ao deixar quadros (cenas) que podem ser fixados numa ordem, como num mosaico quebrado. Desta forma, ao romper-se a linearidade, o espectador é mobilizado para uma leitura atenta da crise interior do personagem. Carlos se encontra diante de um mundo exterior em franca transformação “objetiva”, que o condena a uma paradoxal e constante repetição de conduta, estabelecida num cotidiano de rotinas. Esta situação o leva a perceber-se numa espécie de recomeçar sem fim, a caminho de nada, a não ser a acumulação de bens e a reprodução de modelos pré-fixados de vida. A narrativa circular, nesse sentido, talvez queira ressaltar subliminarmente uma leitura que, ao seguir uma característica básica do capitalismo – a incessante necessidade de circulação da mercadoria para reprodução do capital – sugere que a vida de Carlos teria seguido este mesmo modelo. A vida do personagem seria o processo de sua incorporação enquanto mercadoria, que teria se valorizado economicamente, mas perdera seu caráter humano, negando seus desejos de liberdade, mesmo que abstrata. Este aspecto da reificação é subliminar, acompanha a carreira do personagem principal Carlos, e marca do mesmo modo a vida de alguns de seus coadjuvantes.

A diegese mostra Carlos como elemento da classe média baixa que exhibe logo o peso da carência de dinheiro (que é a marca registrada dos filmes anteriores desde a voga do neorrealismo).

No caso, Carlos tem a “sorte” de ser literalmente arrastado pelo processo de desenvolvimento econômico que transtornava o país naquela época. Dentro de um padrão de ambições limitado, seguindo um curso padronizado de uma vida também limitada de recursos, o jovem começa a trabalhar num escritório. Aí se aperfeiçoa, entrando para um curso técnico, mas não titubeia ao vislumbrar amplas possibilidades num mercado de trabalho que se diversifica e se expande com o desenvolvimento do país, catapultado pela instalação de grandes empresas multinacionais no setor da indústria automobilística. Assim, ele entra na “roda da fortuna”, indo para o centro de uma das maiores empresas do ramo: a Volkswagen.

É o próprio Carlos quem narra o começo de sua ascensão: *O dinheiro ganho não dava para aguentar o repuxo, saí do escritório quando começaram a surgir novas possibilidades na indústria automobilística. Bastava abrir o jornal e escolher: “Precisa-se de jovens competentes para a indústria de automóveis”. Com um diploma de desenhista industrial arranjei logo emprego na Volkswagen, trabalho puxado, mas de maior compensação... Entrei no controle de qualidade: inspetor de produção.*

Pode-se entender que nesse início de carreira existe, na verdade, uma inserção na lógica do sistema de então, quando o personagem segue o figurino com limitada consciência e empenho: trabalhar, subir na vida, adquirir bens, comprar um automóvel, casar, constituir família, comprar um sítio, uma casa de praia – enfim, seguir um modelo de bem-estar. Ocorre que, em determinado momento, Carlos começará a esbarrar em situações que lhe mostrarão sua impotência diante de um projeto que não nasce dele. Daí, passa a esboçar tentativas de recusa em relação a tal estilo de vida, que crescerá até o ponto que ele aventa a possibilidade de ruptura.

Arturo

No seu novo emprego, trabalhando no setor de aferição da qualidade do material adquirido pela Volks, Carlos envolve-se com Arturo, um ambicioso pequeno-empresário. Passa então a aprovar as peças produzidas pela rudimentar fábrica deste último, recebendo, “por fora”, uma comissão. Desta maneira, inicia um perigoso caminho desonesto, que lhe trará problemas futuros, como se verá. É por meio de sua própria narração que revela o conluio e seu primeiro desvio dentro do sistema: *Arturo também era filho do milagre da indústria automobilística brasileira: um barracão, algumas máquinas velhas, uns operários e pretendia vender eixos e engrenagens para a Volkswagen... E vendia... Seu barracão deu um salto, virou logo uma das duas mil fábricas de autopeças que cresceram em São Paulo, da noite para o dia. Diante de meu chefe, Arturo e eu parecíamos dois estranhos... Eu fingia até que se pudesse contar com produtos melhores de modo algum iria deixar a Volks engolir as engrenagens do Arturo, mas não tínhamos outro jeito. O programa de nacionalização dos veículos precisava ser acelerado. Arturo era inteligente e tinha meios de convencer. Suas peças eram aceitas, e todo mundo ficava contente.*

Essa relação se estreitará depois que tais manobras são descobertas (de um modo que não aparece na diegese) e levam à demissão de Carlos. Desta forma, o jovem volta à sua situação de carência, e mais, carrega agora em seu currículo uma mancha que limitaria suas possibilidades de conseguir outro emprego. Então, face à situação crítica, vai ao encontro de Arturo, o empresário corruptor, em busca de dinheiro emprestado. Travam uma discussão. Carlos acusa seu ex-parceiro de trapças, de ter ampliado a fábrica com sua ajuda, enquanto ele se arriscava a ser preso. Arturo mantém uma postura relaxada e irônica. Admite que os negócios não teriam ido tão bem sem o auxílio de Carlos, mas diz não ter dinheiro naquele momento, devido a problemas familiares. Acaba propondo ao jovem um emprego em sua fábrica.

É nesse momento que ocorre o ponto de virada na vida de Carlos, num novo encaixe na trilha da corrupção, ao se integrar no esquema amoral de Arturo. O jovem passa a ser seu empregado e logo alcança o posto de gerente da fábrica.

Nesse meio tempo, seguindo o programa estabelecido pelo padrão de classe média, Carlos compromete-se com uma moça, Luciana, à qual propõe casamento (essa parte será tratada mais adiante). Em face das necessidades que esta nova situação impõe, Carlos pressiona o patrão para que lhe pague comissões devidas e acumuladas por algumas vendas que efetuou. Utilizando-se de estratégias, Arturo tenta se esquivar da obrigação. Atribui tal atraso à dificuldade que o contador da empresa encontrava para conseguir uma brecha legal por meio da qual pudesse registrar essa saída de dinheiro – o jovem não estava registrado como vendedor. Acrescenta a isso o fato de que a situação financeira da firma não estava equilibrada, com duplicatas a vencer etc.

Carlos, inflexível, desmonta o ardil: *Arturo, sei que tem dinheiro em caixa, quanto ao contador, ele pode esperar até o fim do ano para fechar o balanço, eu assino um recibo provisório* (joga sobre a mesa uma lista). *Eu quero estas comissões!*

O empresário não se dá por vencido, e propõe, em vez de pagar-lhe o que deve, emprestar-lhe dinheiro de seu bolso. Nesse instante, Carlos, consciente da posição importante que ocupa no processo produtivo da empresa, resolve colocar o patrão contra a parede e o ameaça: *Arturo, eu conheço a tua jogada, antes eu te pedi dinheiro e você me ofereceu um emprego, não para me ajudar, mas porque sabia que eu podia ser útil. Agora estamos no mesmo barco, é diferente, Carracci* (nome da empresa) *precisa de mim, não é mesmo? De quanto aumentaram as vendas no ano passado? Tudo está sob meu controle! As vendas, os teus segredinhos de impostos. Você não vai querer que eu mude de emprego agora, vai?*

Diante dessa advertência, o empresário resolve ceder. Assina um cheque, mas antes, faz questão de classificar aquele tipo de cobrança como chantagem.

Com este episódio, fica-se sabendo que Arturo, além de tentar ocultar a real situação econômica da empresa, também guarda segredos que envolviam o não pagamento de impostos ao governo. Mais adiante, revelam-se cada vez mais os esquemas fraudulentos de manutenção deste representante típico da burguesia parasitária.

Num outro momento da diegese, Arturo faz todo um discurso, no qual destaca a importância da indústria naquela época. Essa fala ocorre dentro de um automóvel em que o empresário vai com Carlos, para mostrar-lhe um terreno onde construirá as instalações da nova fábrica, agora ampliada, que terá a vantagem de situar-se na proximidade das grandes multinacionais do ramo automobilístico. Em seguida, revela seu esquema de utilizar financiamentos do Estado a fim de obter capital para tal investimento, desvelando uma característica do desenvolvimento do capitalismo periférico.

Arturo começa com uma exposição “histórica”: *E no final das contas, o que é o café? Tá certo que ele ainda pesa na balança. Sem ele o Brasil já estaria perdido, mas o café é o presente, o futuro está aqui, Carlos!* (Aparece a imagem de uma moderna indústria na beira de uma rodovia entre outras fábricas – o espectador vê essa paisagem pelos olhos dos personagens, que admiram o entorno fabril – enquanto avançam dentro de um automóvel. Quando param, entram em cena e se vê que o carro que os transportou é um automóvel importado. Arturo continua sua exposição didática.) *É a indústria que vai decidir, é o aço, o petróleo, nossas máquinas, nossos automóveis, nossos tratores...E quem é que diz a última palavra no assunto? Quem é que comanda? Quem é que puxa tudo isso para frente, me diga? É São Paulo, meu velho. É São Paulo, essa terra de gente que trabalha. Somos nós que impulsionamos o Brasil, somos nós o motor. São Paulo cresce e não parará de crescer. Você se lembra alguns anos atrás? Quem pensava que o Brasil podia fabricar automóveis? Quem acreditava que de um dia para outro surgiria tudo isto que você vê na sua frente? Duas mil indústrias de autopeças como a nossa! Mais de duzentos mil veículos por ano! Assim, de uma hora para a outra, já pensou?*

Nesse ponto do discurso eles param, e Arturo aponta para uma placa que está sendo instalada por dois operários. Aí se lê: *“Aqui será construída a nova e moderna fábrica de autopeças Carracci S/A”*

Carlos então pergunta: *Mas Arturo, onde é que você arranhou dinheiro para tudo isto?*

O empresário dá a fórmula capitalista à brasileira: *Que dinheiro? Crédito*

meu velho, crédito! Três mil e quinhentos metros quadrados entre os grandes, entre os maiores das indústrias, a dois passos da Volkswagen, da Willis, da Mercedes e tudo aqui perto de nós, não é formidável?

Carlos entende a parte da explicação da compra do terreno e então pergunta como Arturo construirá a fábrica.

Ele trata de esclarecer o resto do mecanismo: *Do mesmo modo que eu comprei o terreno, meu velho. Se vê que, depois de tanto tempo que está comigo, ainda não aprendeu muita coisa em matéria de negócio. Para que serve o Banco do Brasil? E as boas amizades?*

No final desta cena, quando estão para entrar no carro de volta à cidade, Carlos o provoca: *Arturo, você que fala tanto no progresso da nossa indústria, dos nossos automóveis, e tanta conversa fiada, por que você não comprou um carro fabricado aqui, em vez de importar esse monstro de Oldsmobile?*

Acredita-se que não falta mais nada para denunciar o tipo de capitalismo que aqui se implantou: Arturo, um burguês oportunista, aceitou ser um sócio menor do grande capital – menor, porém ainda sócio, e burguês, com muito prazer.

O retrato desse capitalista avança mostrando sua face doméstica, quando ele e sua família, junto à família de Carlos – que tem agora uma filha – partem para uma viagem rumo a sua casa de campo. Dentro do automóvel, a filha de Arturo pede que ele (que é italiano) cante uma canção que o avô cantava, o hino oficial do partido fascista italiano, *Giovenezza*, ao que ele se recusa. De certa forma, mostram-se aí as suas raízes, que Arturo não quer recordar.

Durante a estada no sítio de Arturo, o filme traz à tona, durante o jantar, um monólogo interior de Carlos, ironizando a vida burguesa. Já antecipando seu desejo de desistir, formula um discurso em sua mente, dirigido à mulher: *Parece que construímos paraísos, o nosso trabalho é recompensado, caminhamos para a tranquilidade. Agora você pode descansar nos finais de semana como sugeria a publicidade dos jornais, não temos o apartamento à beira-mar, mas podemos fazer nosso filho respirar o ar puro do campo. Arturo é o grande exemplo que você toma, tudo que você deseja na vida é que eu seja como ele, não é mesmo?*

Arturo é bom, Arturo é rico, massacra seus operários, rouba quanto pode, tem grandes e desonestas ambições. Mas Arturo é um exemplo! Veja como trata seus filhos, só quer o bem para eles, fazer sua família feliz, é tudo o que Arturo deseja.

E a mulher responde, em sua imaginação: *E assim será para você, Carlos. E eu serei feliz e todos em torno a nós dois serão felizes, será assim, amém!*

Simbolicamente, um gerador que o jovem acabara de consertar torna a falhar. Ao fim dessa fala, a luz ameaça apagar até que tudo mergulha na escuridão.

Para completar a caracterização de Arturo e de aspectos do sistema capitalista periférico, o filme oferece ao espectador um episódio durante o qual Carlos se vê numa situação embaraçosa diante da presença de fiscais do ministério de trabalho. Estes vêm inspecionar a fábrica em busca de infrações, e as encontram com fatura. Entre elas, anotam que a grande maioria de empregados não possui registro em carteira, e aqueles que o têm estão com dados defasados. Percebem ainda a falta de equipamentos de segurança e flagram vários operários escondidos nos banheiros, para não revelar as irregularidades da empresa na contratação de pessoal. Com essa fraude, a empresa sonega a contribuição aos Institutos de Previdência do Estado.

Carlos, vendo-se questionado, chega a culpar os operários: *Senhor fiscal, a culpa não é toda nossa. Muitas vezes são eles que preferem não pagar as contribuições, acham que não adianta!*

Os representantes do Ministério do Trabalho rechaçam essa explicação esdrúxula, ameaçam fechar a fábrica. Carlos resolve então chamar Arturo para resolver esse problema grave.

Encontra-o numa reunião durante a qual um publicitário, ao lado de uma jovem e bela mulher (que, como se verá, é uma ex-amante de Carlos), apresenta as vantagens de um anúncio em que a moça, seminua, faz propaganda dos produtos da empresa. Inteirado da questão das irregularidades, Arturo vai ao encontro dos fiscais.

Arturo, ao que tudo indica, suborna os representantes do Ministério do Tra-

balho, que, ao contrário do rigor que demonstraram na presença de Carlos, desmancham-se agora em amabilidades com o patrão. Ao despachar os fiscais, o empresário murmura: *A menina lá em cima, e eu perdendo tempo com isso!*

Com esta frase, torna-se mais clara a intenção (anteriormente sugerida na cena da reunião) de utilizar a jovem como moeda de troca para aceitar e “comprar” as ideias propostas no anúncio da agência de publicidade.

Há mais um episódio durante o qual Carlos e Arturo estão numa sauna. O diálogo que travam aprofunda a denúncia dos métodos pouco ortodoxos empregados pela burguesia nativa para montar seu esquema de enriquecimento. O empresário expõe sua história pessoal para o jovem gerente: *Quando eu cheguei aqui, você ainda não tinha nascido, meu pai, um imigrante velho, desiludido, eu ao invés sempre acreditei no Brasil. Eu fiz de tudo nessa terra, rapaz. Dei muito murro em ponta de faca, mas depois, felizmente, com a indústria automobilística, a sorte virou para o meu lado. E se hoje tenho algum dinheiro, não foi brincando que eu consegui.*

Carlos procura desmontar esse discurso autocomplacente: *E de que maneira, hein Arturo?!*

O empresário não se incomoda com a crítica e argumenta: *Já sei, já sei a sua opinião a respeito, eu tive que dar umas voltinhas para estar nessa, e daí? Quem pode dizer que não sou um capitão da indústria?*

Carlos torna a desqualificar seu patrão, afirmando que ele não passa de um sargento na hierarquia industrial. Arturo não o leva a sério e muda de assunto, elogiando a beleza da jovem que acabara de contratar como garota propaganda (e amante).

No meio dessa conversa, surge um tema que ajuda a definir os traços característicos de Carlos – o jovem que já não é mais o mesmo do início da sua carreira, quando seguia os padrões “normais” do curso de vida previsto socialmente para sua classe. Ele, agora, em processo de questionamento, demonstra certa consciência do aprofundamento do seu caráter abúlico, desconectado, que o levou a deixar-se arrastar pelos processos que comandavam as mudanças da sociedade.

Nesse detalhe do filme, o jovem questiona Arturo sobre as razões que o levaram a casar, já que mostrava grande apetite por aventuras extraconjugais. O empresário desconversa e devolve a pergunta, querendo saber por que Carlos casara. A sua resposta é a síntese de toda a sua atitude diante da vida e chave para a explicação do dilema que dominará suas ações reativas ao sistema que lhe foi imposto: *Pela mesma razão que fui trabalhar na tua fábrica, cansaço, preguiça de escolher coisa melhor....*

Este abandono, essa falta de vontade, essa opção pela não-escolha, sua falta de projeto, como se observa na frase, envolvem toda a vida de Carlos (sua carreira profissional, o casamento, sua concessão em constituir família). Carlos começa a compreender em parte toda essa sua desconexão, e assim se angustia, sente-se aprisionado a um destino que não quis, e tenta romper a alienação que implica essa atitude diante da vida.²⁵⁶

Nesse bloco narrativo, Carlos será informado por Arturo de que sua mulher, sem consultá-lo, o havia procurado a fim de participar na composição do capital da empresa, com investimento de um dinheiro que herdara do pai. Impunha a condição de que Arturo fizesse de Carlos seu sócio na fábrica. O jovem fica irado ao perceber o tamanho da ambição de sua mulher. Acredita-se que, além disso, o que o deixara mais contrariado foi pensar nas consequências dessa atitude, que o ataria de maneira ainda mais intensa ao sistema com o qual começara a se indispor.

O empresário fica surpreso diante dessa reação do jovem, e pergunta qual é o mal que havia no fato de a sua esposa preocupar-se com o seu futuro.

Carlos responde de forma taxativa, dando indícios da proximidade de sua ruptura: *À merda o meu futuro! Quem que disse que eu quero ser teu sócio? Quem é que disse que eu quero que Luciana me ajude. À merda vocês dois! O que eu quero é sossego! Sossego, entendeu?*

Em seguida, por insistência do patrão, sai para um programa noturno: Artu-

²⁵⁶ Salientada na canônica crítica a esse filme feita por Jean-Claude Bernardet (1967-2007, p. 133-140), a qual orientou parte significativa da análise em curso.

ro com sua nova amante (Ana), e Carlos e Helena, uma bela jovem (ex-miss Alterosa), recém-chegada de Minas, que estava em São Paulo a fim de tentar carreira na tevê. Durante as conversas, Helena revela o motivo de seu deslocamento: os baixos salários pagos em Belo Horizonte. Nesse encontro, que ocorre em uma tradicional casa de chope da capital paulista, Carlos afirma a Ana, ironicamente, entre as amenidades, que “sistematicamente” evita as más companhias – com a exceção de Arturo, que considera um mal necessário. Compreende-se então o incômodo grau de dependência do personagem em relação ao patrão.

No final dessa aventura noturna, cujos desdobramentos não são mostrados, Carlos chega ao apartamento de sua família embriagado e murmura, num monólogo interior, sua necessidade de romper com toda essa trajetória de vida na qual entrou por conformismo: *Quero ir embora, Luciana, não quero mais ver você, nem meu filho, nem Arturo, ninguém, quero é sumir. Acho que foi tudo um erro meu desde o princípio, bobagem minha! Se você me perguntar por que, nem eu mesmo sei, nem eu sei, nem eu... nem eu...* (Neste fim de frase ele cai no quarto de dormir, acordando Luciana.)

No dia seguinte, enfrentando o olhar inquisitivo da mulher, começa seu mergulho na depressão, que revela ao dizer: *O que é que há, parece que eu estou morrendo? Para que esta cara? Por favor, nada de sermão! Em vez de ficar aí parada, me faz um favor, telefone para o Arturo e diz que hoje eu não vou trabalhar...Vai!*

Numa sequência que encerra a exposição da relação entre Carlos e Arturo, o jovem aparece numa cena quando o empresário está de saída para almoçar com sua amante. Num rápido diálogo, Arturo anuncia a todos (espectador e personagens) a nova condição do jovem no esquema da empresa. Ao ser indagado por Carlos se tem algo em especial para ser dito a um gerente de banco para onde se dirige a fim de resolver uns problemas com as duplicatas, Arturo responde, dirigindo sua fala também para Ana: *Não, meu rapaz. O negócio está em boas mãos, o Carlos, como meu futuro sócio, pode quebrar o galho sozinho de agora em diante...*

Esta declaração, que amplia a implicação de Carlos nos negócios, e o ata de

forma mais rígida ao compromisso conjugal e familiar, funciona como gota d'água na precipitação da crise que vai se intensificar e explodir.

Hilda, Ana, Luciana

Antes de abordar sua tentativa de ruptura das estruturas com as quais está comprometido, seria interessante recuperar o relacionamento amoroso de Carlos com as mulheres, significativo para melhor compreensão global do seu caráter. Assim, permite-se também entender sua atitude de não escolher os rumos de sua vida, o que o levou a esse beco do qual tentará sair.

Hilda, Ana e Luciana são todas mulheres de classe média. Exibem perfis diferentes embora também estejam, de certa forma, presas às engrenagens do sistema figurado na grande cidade.

Acredita-se que na cronologia da diegese Hilda entra na vida de Carlos nos tempos em que era pequeno funcionário num escritório. A partir daí Hilda tangenciará sua vida. Haverá momentos em que essa mulher está em movimento, saindo e voltando de São Paulo, enquanto Carlos se mantém preso à carreira, cada vez mais em progresso e mais comprometido com o sistema.

O filme sugere que Hilda é uma mulher culta, que aprecia as artes em geral. É independente economicamente, tem um bom emprego. É sexualmente livre, relaciona-se com vários homens, mas não permanece com nenhum deles. Carlos é mantido por ela a certa distância, e vai adquirindo a consciência de que não a consegue compreender. Num monólogo interior do fluxo de consciência de Carlos, diz que Hilda tinha necessidade de ser diferente, queria coisas demais do mundo, viver todas as experiências, “*ir até o fim de todas as coisas*”. Essa radicalidade existencial e esse desejo de vida plena eram um desafio para ele, pois estavam na contramão do seu conformismo. Chegam a ter um relacionamento, embora descontínuo e marcado por certa tensão. Quando, num quarto de um apartamento de praia de um dos homens com quem ela se relaciona, o jovem sugere que são amantes, ela repele essa classificação dizendo: *Você não é meu amante Carlos, nunca foi, nunca será!*

Na verdade, Hilda será um enigma para o garoto que trabalhava no escritório, e continuará sendo para o homem que, mais tarde, tornar-se-á gerente de uma empresa.

Num momento dessa história afetiva, os dois resolvem ser amigos. Ela então confessa sua necessidade de amar, um amor intenso, o desejo de encontrar alguém que realize essa aspiração.

Depois de desaparecer por um tempo da cidade, esta mulher reencontra Carlos no meio da multidão do Centro. Numa conversa rápida, conta a ele que casou, mudou para longe de São Paulo, habita uma fazenda e diz que ter encontrado o que sonhava: *Posso dizer, sem susto, sou feliz, nunca pensei... Sou feliz, Carlos, sou feliz mesmo!*

Tempos depois, aparentando já ser um homem de negócios, Carlos volta a encontrá-la, agora transformada: o marido morrerá, e Hilda, inconsolável não aceita essa fatalidade. Os dois almoçam juntos, e, nesse momento, ela faz uma reflexão que expressa o seu estado vulnerável: *É assim, Carlos, não tem nenhuma poesia nisso, chorar pelo ser amado. Bela coisa para um poema, para uma ode, mas quando esse alguém que a gente gosta morre mesmo, de verdade, não tem poema para aliviar, a coisa fica ali dentro de você sem digerir. E eu só contava com meu marido, Carlos... Só contava com ele. Quando tentei explicar isso para a mãe dele, ela pensou que eu me referia ao dinheiro, à fazenda que vendemos para pagar as dívidas da colheita arruinada. Ela ainda não acredita que eu o amava! Que eu o amava mais do que tudo, sempre foi assim, ela nunca pode suportar que antes tive amantes, que levei a vida que quis até quando eu conheci ele, aí então tudo mudou, parecia que eu tinha nascido novamente, apenas seis meses durou, não consigo aceitar isso, não sei se vou conseguir, Carlos.*

Ele tenta consolá-la, dizendo que esse estado de ânimo mudará, que as coisas da vida passam. Ela responde de forma enigmática, sugerindo algo que ele não consegue captar: *O que eu sinto, você pode pensar que é romantismo, mas não é não. É uma coisa que se pode ler em determinados papéis, em certos documentos importantes... mas é pessoal e intransferível...* (e indaga:) *E quando o mundo é mundo, quando alguém ama alguém que morre? E daí, você acha que basta ter*

consciência disso para se consolar? Pessoal e intransferível... (repete)... pessoal e intransferível...

A frase fica suspensa, a câmera se distancia e aparece apenas a silhueta de Hilda na moldura da janela – tal é a imagem que fica dessa mulher que ele não conseguiu compreender. Dias depois, quando resolve visitá-la, Carlos encontra uma cena confusa, com vários vizinhos no corredor e a polícia – Hilda tinha se suicidado.

Para ele permaneceu o enigma. Num de seus monólogos interiores, ele formula sua dúvida: *Quantas vezes estivemos juntos? E nunca pude compreender bem Hilda. Hilda está morta e eu nem pude dizer nada para ela, nem mesmo quando ela perguntou o que se podia esperar do mundo.*

De qualquer maneira, essa personagem traz algo que é comum à caracterização da classe média – ela não era dependente economicamente –, tanto que repele de modo enfático a suspeita da sogra de que ela desejava o dinheiro do marido morto. Mas, ao mesmo tempo, exhibe sua carência num outro nível, numa dependência afetiva “absoluta” em relação a um outro que a fez feliz, que completou algo que lhe faltava, tornando insuportável continuar a viver na sua ausência. Uma radicalidade realmente difícil de entender dentro de parâmetros racionais; talvez por isso, Carlos, ainda envolvido por um quadro mental normatizado, amarrado à lógica racional do sistema, não tinha condições para compreendê-la. Porém, de alguma forma, esse fato contribuirá para deflagrar a sua crise existencial.

Ana

Ana entra na narrativa quando Carlos está em vias de sair do escritório e se incorporar à Volkswagen. É uma jovem mulher, de classe média baixa, carente de dinheiro, que, em sua fala inicial, indica trabalhar em algum lugar não definido. O seu relacionamento com Carlos é instável, chegando, em certos momentos, a desandar para a agressão física, logo misturada a tórridas cenas de amor ao ar livre. Ela sonha viver bem, aproveitar as oportunidades de conforto, divertir-se – o que era incompatível com os ganhos que ele poderia ter no seu horizonte profissional, naquela época. O filme demonstra claramente que durante esse curto *affair* ela o

enganou e trapaceou. Disse-lhe que iria visitar sua mãe doente num hospital do interior e, ao invés disso, foi buscar diversão junto a certos *playboys* na praia, fato que ele descobre por acaso. Talvez por estes motivos, Ana não acompanha Carlos em sua trajetória. O filme não esclarece a origem do encontro desses dois personagens. Quando o nome de Ana surge na diegese, é por meio da recordação de um tempo antigo (que se julga ser 1957, o começo da narrativa): (...) *naquele tempo era Ana, então era só Ana, ela não quis vir, eu pensava que gostava de Ana.*

Mais adiante, Carlos, como narrador, reafirma a instabilidade da relação: *Eu pensava que gostava de Ana...*

Mostra-se então o motivo da ruptura, num diálogo solto, que parece estar dentro do período que expõe a transição profissional de Carlos. Ana assevera que gostaria de acreditar no jovem, mas tem medo, apesar de intuir que estar ao seu lado na trajetória que se desenhava poderia ser algo bom. O rapaz sente-se ofendido diante das dúvidas dela e a desqualifica: *O homem pode ser bom, mas se não tem dinheiro não serve, não é?*

E emenda com outra ironia: *Não sei não, além do mais você tem uma mãe doente no asilo, não é?* (Referindo-se à ocasião descrita acima, quando mentiu para se divertir na praia.)

Ana procura desconversar e ao mesmo tempo defender-se, afirmando que de fato tem uma mãe doente. Mas Carlos é implacável na sequência da conversa e continua a desqualificá-la: *Verdade ou não, você é uma vigarista, Ana, teu problema é dinheiro!*

Como se pode observar, a conversa entre os dois é marcada pela rudeza, gira em torno da carência material, a falta de dinheiro. É por este motivo que ela não vai ser sua companheira no caminho que ele trilhará.

No entanto, há indicações na narrativa de que Carlos manteve um relacionamento com Ana, como amante, mesmo depois de chegarem à conclusão de que não partilhavam o desejo de viver juntos. Esta reaproximação ocorreu durante a fase em que ele já está comprometido com Luciana, na condição de namorado. Essa divisão afetiva do personagem é mostrada numa cena em que o diretor utiliza

o recurso da fala dessincronizada com a imagem: enquanto Carlos transporta Luciana na garupa de sua lambreta numa passagem feliz, mantém um diálogo mental com Ana, dizendo que concorda com um relacionamento de amizade com ela, o que não impedia que saíssem juntos. Ana, matreira, indaga: *Sair junto para fazer o quê, Carlos?*

De forma irônica, Carlos responde: *Claro que não é para ir à missa! Vou visitar a tua mãe no asilo.*

Ela então pergunta o que a namorada dele vai pensar sobre aquele relacionamento: *Você acha que fica bem? O que vai pensar a tua Luciana?*

Carlos é duro e ambíguo em sua resposta: *Luciana não tem que pensar nada, Ana, Luciana, tudo a mesma coisa!*

A mulher ri e volta a indagar: *O que você está querendo dizer com isso?*

Ele indica a própria disponibilidade: *Você sabe...*

Fica clara aqui a ausência de comprometimento, a equalização, a falta de hierarquia entre os afetos. Luciana – a namorada – não é mais importante que a amante. Para Carlos, as mulheres são todas iguais – ele é indiferente no tocante às suas relações, que invariavelmente não envolvem afetos profundos. Mostra uma “não vontade” de experimentar a conjugalidade (lembra muito a necessidade de não manter compromissos do personagem Meursault, de *O estrangeiro*, de Camus).

Num outro momento, que parece ser uma continuação da cena descrita acima, comprova-se a veracidade da situação problemática da mãe de Ana, quando o casal toma um trem e vai visitá-la num lugar retirado. Durante as viagens de ida e volta, ela confia ao jovem o peso que a mãe representa em sua vida, e Carlos se mostra chocado diante da falta de apego da filha.

Num fragmento dessa fase de envolvimento descompromissado entre esses dois personagens, há uma cena dispersa, de grande significação, que os mostra a visitar um cais, que um dia foi um porto de areia, nas margens de um rio. Nesse

lugar, Carlos manifesta um crescimento em sua consciência ao refletir sobre o caráter mutante da cidade de São Paulo, sobre o movimento de construção e destruição que vai soterrando o passado, sobrepondo camadas tal qual um palimpsesto em constante reescrita. Ao responder a Ana, que indagava sobre aquele lugar, ele resume: *Existe sempre um porto, é um porto, ainda quando não é.* [Num tempo em que barcos que ali aportavam] *Não eram barcos, os barcos eram batelões, os batelões eram para a areia, areia era para o vidro. Hoje, a areia não é mais para o vidro, hoje não tem mais vidro, hoje não tem mais...*

Esse detalhe joga uma luz sobre o entendimento que o personagem adquire em *flashes* sobre o mecanismo da cidade que o manietta em sua constante modificação. Esta nova percepção, mais tarde, tornar-se-á mais clara dentro de sua consciência, contribuindo para sua explosão e tentativa de ruptura com todos os liames.

Em determinado ponto da narrativa, sugere-se que enfim Ana e Carlos se desligam, tomam rumos distintos. Carlos segue sua carreira, e Ana só ressurge na fase em que ele já é sócio de Arturo. Fica evidente que a jovem, sem recursos, opta por utilizar sua beleza e seus dotes físicos como mercadoria, trabalhando no ramo de modelo de propaganda (em fase de expansão e modernização naquela época), o que também implica fazer “programas”, não como prostituta, mas amante dos bons anunciantes.

Luciana

Do ponto de vista econômico, apesar de ser uma representante da classe média, como Hilda e Ana, Luciana diferencia-se destas duas mulheres, pois não precisa trabalhar para viver. Seu pai é proprietário de uma loja de ferragens em Brasília – cidade que foi a meta-síntese do projeto desenvolvimentista e que, nesse tempo, vive uma fase acelerada de sua construção. A indicação dessa situação privilegiada da personagem faz supor que Luciana conta com um bom aporte de recursos, pois sua família (que se deslocou do Rio em função da mudança do Distrito Federal) estava ligada a um negócio que oferecia imensas oportunidades de crescimento.

A despeito de não ter carências econômicas ou preocupações com seu sus-

tento, Luciana é prevenida, mesmo que um tanto preguiçosa (somente aos 21 anos alcançou a instrução ginasial): procura adaptar-se aos novos tempos, preparando-se para o “futuro”, no caso de precisar um dia trabalhar. Para tanto, ingressa em cursos de datilografia e inglês. É ali, neste último, que cruza o caminho de Carlos, quando ele ainda mantinha alguma conexão com um plano de desenvolver carreira.

A exibição do curso de inglês em cenas longas no filme, acredita-se, tem por função demonstrar a fase de internacionalização do Brasil, e uma exigência do mercado de trabalho que a instalação das multinacionais estrangeiras impôs ao crescente número de elementos oriundos das classes médias, que se transformaram em seus técnicos e gerentes, na fase *taylorista* da industrialização do país.

O relacionamento entre os dois, inicialmente, segue o curso normal de um namoro, com a demonstração de certa amabilidade por parte do jovem em relação à moça. Porém, na primeira oportunidade em que ficam sozinhos no interior do apartamento da família dela, Carlos vai exibir um comportamento rude com Luciana. Na verdade, ele se transforma e, de maneira surpreendente, demonstra uma “objetividade” que se opõe às expectativas românticas de um envolvimento amoroso por parte da jovem. Numa cena na qual é sugerida a possibilidade de um envolvimento sexual entre os dois, mostra-se Carlos argumentando de modo excessivamente racional. Em outro ponto da conversa, quando ele insinua o desejo de passarem a noite juntos, equaciona seu desejo de forma quase matemática: *Sou apenas sincero, quando duas pessoas como nós têm a oportunidade de ficar sozinhas, o que é que se pode fazer?*

Ela, por sua vez, trata-o com rispidez: *Você está é bêbado, se estivesse bom, não teria coragem de falar assim.*

Ele se justifica: *Justamente para criar coragem é que eu fico de pilequinho.*

Luciana então continua a tratá-lo de forma grosseira, num comportamento nada condizente com o de uma jovem enamorada: *Você é um coitado!*

Como se pode observar, estabelece-se de início um tipo de relacionamento tenso, que vai se aprofundar com uma sucessão de situações de conflito, em que

serão constantes os desentendimentos e agressões verbais entre os dois, até ocorrer um rompimento passageiro. Mesmo assim, o relacionamento será refeito após Carlos perceber a dimensão de sua solidão insuportável, por ocasião da festa de final de ano. Nesse ínterim, a jovem, também evidenciando sua “objetividade”, já havia aberto caminho para outro pretendente. Em seguida, numa cena antológica, Carlos procura “publicamente”, de forma escandalosa, retomar o namoro. Apesar de seu estado de embriaguês, o discurso eufórico é também permeado pela objetividade. Depois da referida noite de desespero, em que tenta convencer Luciana, por telefone, a reatar a relação, e ela o repele, Carlos chega ao sobrado onde a jovem mora, dirigindo um sedã da Volks. No começo do primeiro dia do ano, numa rua vazia, aos gritos, ele anuncia sua rendição: *Luciana! Luciana, é um novo ano! É um novo ano! Happy new year! Viva o ano novo! Vida nova, Luciana! Venha, farei tudo que você quiser, Luciana, a vida recomeça, a vida, Luciana. Cheia de esplendor, a vida recomeça! Paz, prosperidade! Viva o ano novo!*

E continua: *Ah, Luciana! Deixa de ser chata! Eu sei que você está ouvindo! Pra que fazer fôta? Abre a janela! Viva o ano novo! Não bebo mais, Luciana! Não bebo mais! (Joga uma garrafa de champanha no chão, que se espatifa.) De hoje em diante, a vida recomeça em ordem! Eu farei tudo que você quiser, meu bem! Agora, eu quero recomeçar tudo em ordem! Em ordem! (Joga outra garrafa num poste.) Em ordem!*

Interessante esse discurso, no qual o ato transgressor de quebrar garrafas e perturbar o sono da família da jovem e dos vizinhos é acompanhado de uma promessa que apela para a figura da ordem. Carlos quer viver uma vida em ordem. Nada mais objetivo e menos sentimental numa declaração de amor.

Esta mesma objetividade (pode-se dizer racionalidade) permeia o pedido de casamento, que é feito sem afetos, como se cumprisse o ritual de uma negociação. Diante do pai de Luciana, um constrangido Carlos faz uma solicitação formal, colocando elementos econômicos na mesa: *Como eu acho que o Senhor já sabe, seu Domingos, agora ganho mais ou menos bem lá na fábrica do Arturo, tenho boas possibilidades e penso que... Enfim, eu sei que entre mim e Luciana ultimamente as coisas não tem corrido muito bem... Tivemos um período difícil, certas coisas... Enfim seu Domingos, para encurtar a história, eu acho que daqui por*

diante, com boa vontade, as coisas vão melhorar. Eu quero organizar a minha vida, pôr as coisas em ordem, de forma que, se Luciana estiver de acordo, se ela quiser, eu gostaria de me casar com Luciana.

Nesse “texto”, pode-se destacar as seguintes expressões: “as coisas vão melhorar”, “organizar a vida”, “pôr as coisas em ordem”. Elas definem o caráter reificado da proposta: interesses materiais no lugar de afetos humanos, a ideia de “progresso” em lugar de vida.

Luciana, por seu turno, dá uma resposta que segue o padrão comercial, descartando o “amor”: *Estou contente que Carlos tenha vindo hoje, ele sabe bem o que eu espero da vida e do casamento, sabe como eu sou. Tudo o que eu quero é uma vida digna para nós. Sempre achei ridícula essa ideia de que, para ser feliz, basta um amor e uma cabana. Não, deste modo seria injusto botar filhos no mundo, pra quê?*

Assim, cumpre-se o negociado, e Luciana vai se revelar uma mulher realmente ordeira, que organiza a rotina do apartamento e cuida da família, que logo se amplia com a chegada de um filho. Ela vai seguir o desenho da boa esposa dentro do modelo da mulher de classe média ideal. Mas vai mostrar-se ambiciosa: tendo por modelo o patrão de Carlos, aspirando uma ascensão ao mundo burguês, resolve investir no marido (como se fosse um ativo) para alcançar essa meta. Com o dinheiro obtido na liquidação dos negócios do pai em Brasília, propõe uma negociação paralela junto a Arturo – sem o conhecimento de Carlos: incrementar o capital da empresa, em troca da promoção de Carlos a sócio da fábrica. (Este fato já foi citado acima.)

É preciso destacar que, no meio da narrativa, há um episódio que fica em suspenso, no qual Carlos está desesperado sobre o Viaduto Anhangabaú. Acredita-se que esta tomada esteja inscrita na fase que antecede ou precede sua ruptura – tanto faz, o que importa é que, mesmo sem conexão cronológica clara com o material narrado, a cena expressa a sua consciência da situação complexa em que estava enredado. Num monólogo interior, ele explicita os conteúdos concretos de sua aflição, a eterna repetição do sistema: *Recomeçar, trabalhar, mil vezes tentar ser um homem, trabalhar com Arturo, esquecer Ana, apagar Luciana, não lem-*

brar-se senão do trabalho, das cinquenta obrigações diárias, lembrar-se somente das mil chateações diárias do trabalho, lembrar-se de uma engrenagem, de mais outra e de mais outra, de uma engrenagem e de um eixo que deve ser entregue no tempo do prazo estabelecido, mil vezes recomençar, recomençar de novo, recomençar sempre, esquecer Ana, apagar Luciana, lembrar-se das cinquenta obrigações diárias do trabalho, recomençar, recomençar, aceitar, aceitar, aceitar, recomençar, recomençar, aceitar, aceitar...

Em todo este episódio, enquanto Carlos fala, sucedem-se cenas nas quais aparecem máquinas no seu automatismo acelerado, engrenagens em funcionamento, ao mesmo tempo que se vê a mureta do viaduto, o vale que ele atravessa, as pessoas e automóveis lá embaixo em movimento constante – acredita-se que o espectador aí é levado a ver o que o personagem enxerga, e sugere-se que ele chegou à beira do suicídio.

A ruptura

Neste momento, pode-se voltar ao instante em que Carlos está a ponto explodir e romper com todo o modelo de vida que adotou sem ter o controle. Depois de quase quatro anos de casamento e carreira, o personagem sofreu um processo de transformação que implicou um acúmulo de tensões. Este novo quadro deslocou a sua indiferença e deu lugar a certa consciência crítica, que foi crescendo à medida que Carlos ia sendo arrastado para a ascensão social, comprometendo-se com um estado de coisas exterior e seus dinamismos automáticos. Sem opções claras, pela primeira vez opta pela ruptura. Na narrativa, este momento corresponde ao final da diegese e, ao mesmo tempo, o começo do filme (quando não se ouvem as falas que, agora, tornam-se audíveis). Certo dia, na hora do café da manhã, Carlos anuncia a Luciana que vai embora: “vai pirar”. Comunica sua desistência: *Luciana, há muito tempo que estou procurando uma ocasião para te falar, não sei como dizer, não sei como explicar, é difícil, mesmo que eu dissesse tudo, não seria bastante, nem eu mesmo sei direito. Gostaria de ser sincero com você, gostaria de te dar uma razão, gostaria de encontrar uma razão pra mim mesmo, entende?*

Luciana tenta entender aquela declaração fora dos eixos: *Claro, se o que você está dizendo é sério, você gostaria de encontrar uma razão pra você!*

Ele continua a falar de modo confuso: *Sei que devo te deixar, deixar teu filho, sei que devo deixar tudo e recomeçar outra vez. Recomeçar bem ou acabar de uma vez por todas...*

Continuando o diálogo, ela exige explicações racionais, mas Carlos só reitera seu desejo de fuga, chegando mesmo a sugerir a insanidade como fator causal consolador: *Se você quiser um pretexto, pode dizer que eu fiquei doido!*

A partir daí segue-se a cena que inicia o filme, quando ele derruba a mesa do café da manhã e se livra dos braços da mulher. Então Carlos a empurra, Luciana cai no chão e, agora se pode ouvi-la, chama-o repetidamente de covarde.

Nessa sequência, que finaliza o filme, ele sai pelas ruas a recordar sua trajetória. Em sua rota de fuga, rompe com a ordem da propriedade privada ao roubar um *Karmann ghia* (carro esporte da Volks) num estacionamento localizado ao lado da Igreja da Consolação (Bernardet salienta que, curiosamente, Carlos rouba um produto que ele mesmo um dia fabricara), e parte para a estrada numa eufórica escapada dos tentáculos da cidade-empresa. Carlos grita, enquanto acelera o carro: “*Ciao, São Paulo*”, e acrescenta, “*Ciao, Luciana*”, talvez querendo expressar a sua libertação do modelo de vida que ela representava.

Sua tentativa de evasão, no entanto, fracassa: cansado de dirigir, para num local ermo da estrada e adormece. Acorda em semiconsciência, conversa com alguns trabalhadores que cuidam da rodovia e acaba pedindo carona a um caminhoneiro, com quem troca poucas palavras. Dorme na boleia do caminhão e, quando o motorista o acorda, ele percebe, surpreso, que voltara à cidade tentacular.

Num procedimento narrativo visual, a cena que se segue funde sua figura à multidão de pedestres que avança em seus caminhos, passando pelo viaduto do Anhangabaú – símbolo do esforço para efetuar a travessia de um vale, onde, um dia, fora enterrado um rio. Lá, ele repete aquela fala que já havia aparecido (sem conexões no meio da diegese), e que agora faz sentido: *Recomeçar, recomeçar,*

mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo, recomeçar sempre, recomeçar, recomeçar...

Considerações finais sobre o filme

Como se destacou, na abertura desse bloco, *São Paulo S.A.* ocupa um lugar singular na sequência de filmes analisados até agora. Este filme apresenta-se como um exemplar único, o primeiro que ousa adentrar o território da realização do capitalismo multinacional, trazendo para a cena o chão da fábrica, as instalações materiais de uma grande montadora estrangeira (Volkswagen). Assim, apesar de sua diegese voltar-se para o passado, focando a época áurea do desenvolvimentismo, essa obra destaca-se por estar em sintonia com o movimento “real” da expansão capitalista de seu tempo.

No entanto, apesar de constituir um gigantesco passo no caminho da “pesquisa” em busca de encarar, compreender e esclarecer a realidade econômica e social do presente (da atualidade), o filme abre mão de uma visão totalizadora, não se concentra no exame e denúncia dos mecanismos que introduziram este elemento “estrangeiro-dominante” no ambiente da sociedade brasileira (não há uma crítica dessa penetração – ao contrário, percebe-se um discreto elogio à sua contribuição para elevar o nível da industrialização do país). Não aparece, em cena, a figura do representante da burguesia internacional. Esta obra volta-se especificamente para o questionamento da formação de uma burguesia nativa, sublinhando suas características de classe parasitária, periférica, sócia menor do grande capital.

Pode-se dizer que esta obra focaliza o “quintal” do grande processo industrial – o “pequeno barracão” que vai crescer até transformar-se em uma empresa de autopeças de porte médio, dependente das grandes montadoras automobilísticas (que foram os carros-chefe da industrialização nos tempos do desenvolvimentismo).

A denúncia mais forte que aparece nessa visão parcial do capitalismo e sua típica realização brasileira vai expor, nesse ambiente acanhado, os métodos fraudulentos empregados para o crescimento dessa empresa, no qual se incluem: a) a

fabricação de equipamentos de baixa qualidade, vendidos para as grandes montadoras por meio de procedimentos ilícitos, como o de fornecer uma comissão por peça aprovada por técnicos que se submetem à corrupção; b) o artifício legal, porém questionável, de obter recursos utilizando o sistema de financiamentos públicos facilitados por parte do Estado, que é acompanhado por uma prática de adiar os pagamentos; d) contratação de operários sem seguir as normas das leis trabalhistas (carteira assinada), o que os priva dos direitos de usufruir os serviços públicos dos institutos de saúde e previdência; e) falta de equipamento de proteção para seus empregados, expondo-os aos riscos de acidentes de trabalho; f) suborno dos fiscais do Ministério do Trabalho.

Portanto, acusa-se aí a prática de um capitalismo “selvagem”, lesivo tanto em relação à sociedade como um todo, mas principalmente danoso para as classes despossuídas. Atesta-se de forma definitiva seu caráter periférico, subdesenvolvido, dependente do grande capital e do Estado facilitador que privilegia o crescimento industrial a qualquer custo.

Mesmo assim, é preciso observar que há uma diferenciação que complica a abordagem desse tema, pois as classes subalternas brevemente aparecerão, ora como elite operária, no ambiente da multinacional, ora como elemento desqualificado, dependente, no território da indústria nativa (embora façam parte do mesmo complexo industrial). Como se deslocou o foco da indústria principal para a secundária, a imagem que acabou se fixando destes elementos operários na narrativa é a de seu funcionamento como meros figurantes rebaixados.

Outro aspecto desta obra que deve ser salientado é a ausência da luta de classes em sua diegese – o filme concentrou-se em acompanhar a integração complicada de um jovem de classe média nesse surto de desenvolvimento industrial. Portanto, o que está posto em questão na sua fatura, o objeto desta “pesquisa”, é a compreensão do comportamento das classes intermediárias do processo de produção – os técnicos, os gerentes. Por meio da trajetória desse elemento das camadas médias que tenta desviar-se do sistema, traz-se para a cena a denúncia de outros componentes nocivos do capitalismo, agora tomado e criticado como sistema genérico, global, que atinge a subjetividade dos auxiliares gabaritados em funções de controle e administração da produção. A seguir, far-se-á o resumo dessa de-

núncia:

1) Antes de mais nada, observa-se na narrativa do personagem que faz parte da classe média mais qualificada (diferentemente daquela mostrada em *O grande momento*) a permanência da centralidade da situação de carência, a falta crônica de dinheiro que leva à sua adesão ao mecanismo de integração, que mais tarde negará.

2) Nota-se que se estabelece uma rede de relações em que prepondera a dependência econômica – tanto entre os personagens quanto a que vincula a empresa de porte médio à grande indústria estrangeira.

3) Nas etapas da integração do personagem ao sistema, observa-se o processo de reificação que penetra até em suas relações mais íntimas – o que o leva a tratar de seu casamento como se fosse um negócio econômico, um contrato comercial com estimativa de custos e lucros.

4) Como motivo deflagrador da tentativa da fuga da cidade (figurada como sistema, cidade-empresa tentacular) empreendida por este personagem, sugere-se um lampejo de consciência do caráter de sua integração alienada. Uma espécie de recusa a ser reduzido à forma mercadoria – que iguala todos (numa associação de anônimos – S.A.) os elementos da produção no sistema. Tentativa de romper com as engrenagens que o condenam, portanto, a reproduzir-se (reproduzir o movimento do capital), crescer e recomeçar num ciclo sem fim.

5) Como desdobramento da questão acima, evidencia-se também a denúncia da cidade de São Paulo (carro-chefe da industrialização brasileira) como cidade-empresa- tentacular, território do capital que se metamorfoseia em um gigantesco organismo que conecta a todos por meio de vínculos econômicos que não se rompem jamais, assim condenando-os todos à repetição de esquemas e modelos ditados pela cultura capitalista: produzir, ganhar dinheiro a qualquer custo, acumular, crescer, ganhar mais dinheiro, crescer mais e mais, numa ciranda infinita.

Em resumo, mostra-se a carência de dinheiro – de capital (como elemento constitutivo do subdesenvolvimento crônico do país) –, a dependência, alienação, reificação, vínculos a um estilo de vida brutalmente material, um mecanismo que

tende a exigir a integração a uma cultura que tem como vetor a reprodução indefinida do capital.

Desta forma, em 1965, Person, com sua obra, traz para a esfera estética uma crítica que completa a contraimagem do desenvolvimentismo esboçada dez anos antes, no ciclo neorrealista. Pode-se dizer que, como “lugar teórico”, efetua uma análise, que já vinha sendo elaborada em outras esferas, principalmente no ambiente acadêmico, com teses sociológicas que apontavam a matriz ideológica do desenvolvimentismo que disfarçava seu caráter de servir a uma classe – a burguesia, num discurso que prometia suprir a carência de todos.

O capitalismo atualizado no interior da alegoria

Este bloco pode ser considerado uma continuação diferenciada da revisão que começou a ser efetuada a partir de 1964 pelos cinemanovistas. Neste caso, porém, percebe-se a adoção do procedimento alegórico, em parte como opção estilística para se aproximar do grande público e, por outro lado, como forma de driblar os mecanismos de censura que nesta época já estavam mais afiados, o que dificultava o discurso direto.

Procurou-se trazer para análise dois filmes significativos de Glauber Rocha como exemplares dessa tendência estética. O primeiro é *Terra em transe*, de 1967 (pertencente à fase propriamente revisionista do Cinema Novo). Ali, ele trabalha adotando uma linha de experimentação formal misturando poesia e política numa narrativa fragmentária, ao mesmo tempo que critica o populismo e a ação dos intelectuais. Em seu segundo longa, *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), o cineasta, já sob a atmosfera do “golpe dentro do golpe”, efetuado por meio da decretação do AI-5, faz uma espécie de acerto de contas com sua filmografia, permitindo a definição do enigmático personagem Antônio das Mortes, numa revisão de *Deus e o diabo na terra do sol*, e encontra um novo inimigo nas brechas da alegoria.

Terra em transe, 1967

Saindo do território do “nacional” e da estética “realista”, por meio da qual procurava-se denunciar as mazelas e fazer a crítica do sistema político que dominava o Brasil, *Terra em transe*, num discurso indireto, procurou construir, em um espaço e um tempo não determinados, a representação de um país fictício, de nome Eldorado. Sugere-se aí uma alegoria da América Latina e seus processos políticos típicos: golpes de Estado, manipulações populistas e influência danosa do imperialismo.

Abertura

As referências iniciais são claras no sentido de que se está entrando em outro território: a câmera avança em tomada aérea do mar para a terra, captando a paisagem. O panorama permite a visão de um litoral característico de um “local” tropical, onde são vistas matas, montanhas. Tal movimento de câmera é acompanhado por uma trilha que mistura batuques africanos com cantos indígenas. Nesse cenário logo em seguida insere-se um letreiro que identifica precisamente o espaço onde se desenrolará a intriga: “*Eldorado, país interior, Atlântico*”. Acredita-se que aí se situam sinais evidentes de que esse território é uma síntese dos países latino-americanos. Outro índice dessa mescla de latino-americanidade é sugerido na própria identificação dos personagens: alguns componentes da elite possuem nomes que denotam origem espanhola, tais como Porfírio Diaz (homônimo do militar e político que governou o México e introduziu reformas “científicas” no século XIX), Julio Fuentes, Fernandez. Outros apresentam nomes de extração lusa, como Felipe Vieira, Paulo Martins, Padre Gil. E há ainda aqueles que, apesar de não terem sobrenome, lembram nomes comuns brasileiros, como Silvia, Aldo, Álvaro, Sara, ou os populares Felício, Jerônimo e Marinho.

Mesmo com esta abordagem genérica de representação de um país das Américas, acredita-se que a narrativa refere-se ao Brasil dos tempos de João Goulart. Traz assim para a tela o histórico transe político dessa terra, que redundou no golpe de 1964, com acréscimos de alguns de seus desdobramentos que ocorriam na “realidade” presente do país em 1967/68.

Narrativa

Observa-se que o filme organiza sua narrativa de forma fragmentária, com momentos de aceleração e longas tomadas, utilizando-se do recurso do *flashback*, numa montagem de sequência descontínua, na qual se inserem uma variedade de conteúdos: desde longos trechos de poesia, música popular, jazz, discursos políticos de retórica populista e citações religiosas, legendas identificadoras de lugar (como nos filmes mudos), repetições de cenas, simulação de um programa produzido para tevê e momentos de encenação típicos de ópera. Nota-se a recorrência a procedimentos de documentário em várias partes (câmera na mão em movimento trepidante), nas quais se acompanha as cenas mais agitadas da elite e, principalmente, quando se foca o “personagem povo”, dando a impressão de se estar assistindo a uma reportagem – que opera dentro dos padrões da “realidade” televisiva.

A narrativa estabelece-se como um retrospecto que recompõe a trajetória política de Paulo Martins, um intelectual idealista (poeta e jornalista) que vai funcionar como narrador intradieético. É por meio dos *flashes* de sua memória que se encadeará, como numa colagem, essa história.

Pode-se dizer que a narração segue um plano circular, no qual se começa captando a agitação de um golpe de Estado em marcha. Tal evento (fica-se sabendo mais tarde, quando será esclarecida sua motivação) visava impedir o prosseguimento de uma campanha eleitoral, que, contando com grande mobilização e apoio popular, exibia amplas possibilidades de vencer o pleito.

O começo, portanto, representará, no esquema do desenvolvimento da intriga, o ponto final de um processo que se vai contar.

Após a apresentação do território, o filme já começa flagrando a ocasião da tumultuada renúncia de Felipe Vieira (governador da Província de Alecrim), virtual vencedor das eleições presidenciais, que acabavam de ser golpeadas. Na sequência, acompanha-se a reação insurgente do ideólogo da campanha de Vieira: o intelectual Paulo Martins. Este, não aceitando o recuo de seu candidato, vai enfrentar à bala as forças policiais do governo federal que cercavam o palácio e tentavam impedir sua movimentação para, possivelmente, tentar organizar a resistên-

cia. Deste ato, sai mortalmente ferido.

É durante sua agonia, permeada por longas citações poéticas, que ele narra em retrospecto sua sinuosa trajetória política. Desta maneira, segue-se de forma não linear, com farto uso de elipses, os passos das manobras características do jogo do poder: hesitações, aproximações, conchavos, arranjos, alianças provisórias, oposições, traições, rupturas, enfim, maquinações expostas em sua realização, na maior parte das vezes como tramas geradas nos gabinetes das elites políticas. Estas se desdobrarão em atos manipulatórios, envolvendo a figura do “povo” – apontado como massa de manobra, desqualificado repetidamente, tanto pelas elites populistas “revolucionárias”, como pelas forças conservadoras.

Esse doloroso rememorar do poeta conduzirá o espectador por uma trilha sinuosa que retorna às cenas iniciais do filme (o resultado), permitindo a compreensão de todo o contexto do golpe. Apesar do aspecto aparentemente caótico da narrativa, há uma lógica – uma relação causal comandando de forma oculta o encaideamento da intriga.

O eixo da história, desta forma, será o movimento de Paulo Martins, que orbita e oscila entre um representante das elites políticas tradicionais associadas ao grande capital internacional, encarnado no personagem do Senador Pofírio Diaz; um político populista em ascensão, figurado no personagem Felipe Vieira, governador de Alecrim; e um membro destacado da burguesia nativa, Julio Fuentes, empresário de grande influência devido ao seu império econômico e por comandar a principal rede de comunicações de Eldorado. Ao mesmo tempo, mostram-se as vinculações do poeta com uma variedade de tipos de esquerda. Dentre eles, destaca-se Álvaro, festivo contestador subserviente ao esquema da burguesia nacional; Sara, militante de esquerda, indignada diante da miséria e da injustiça social, sempre à procura da transformação, funciona como alegoria feminina da Revolução; contrapõe-se à Silvia, alegoria da meretriz – a representação feminina da República burguesa impassível, lasciva, muda diante das atrocidades;²⁵⁷ por fim, Aldo aparece como o típico elemento da esquerda radical, adepto da luta armada.

Apesar de ser um filme que especificamente prioriza a abordagem das arti-

²⁵⁷ Tal interpretação dessas figuras foi sugerida na análise de Vieira (1967).

culações políticas, considera-se que existem nele elementos econômicos relevantes que interessa destacar. Será feita, portanto, uma leitura que concentrará a atenção nesses aspectos, mantendo em segundo plano a análise do jogo do poder, que tem caracterizado a maioria das apreciações por parte da crítica. O objetivo, nesse caso é o de trazer a trama econômica à tona e encontrar os seus importantes nexos nessa complexa diegese.

O território alegórico

É importante, para começar, que se ressalte que Eldorado é mostrado “descritivamente” como um típico país subdesenvolvido: índices dessa situação de miserabilidade são exibidos em breves cenas de sua capital, nas quais se deixa ver de relance, nas calçadas de suas ruas, crianças pobres perambulando ao lado de mendigos. Porém é a zona rural que se evidencia – fixando-se no território da província de Alecrim, focando camponeses famélicos, envolvidos em lutas por terras.

As cenas de aglomerações populares que servem como fundo para o protagonismo do jogo político expõem homens, mulheres e crianças em andrajos, contrastando com o vestuário da elite que a eles se mistura nos comícios: o governador sempre trajando roupas feitas de linho branco, e sua *entourage* ostentando terno e gravata ou uniformes impecáveis, sem falar do casaco de couro do poeta-ideólogo Paulo Martins. Mesmo os personagens de esquerda se diferenciam pelos trajes bem cuidados.

Esses índices revelam uma estrutura social com grandes diferenças – a riqueza concentrada de um lado e a pobreza generalizada de outro. Em determinados diálogos, são expostos os graves problemas desse país “fictício”: isso fica explícito num episódio em que Paulo Martins – na função de editor do jornal *Aurora Livre* – recebe a personagem Sara (ex-professora, militante de passado esquerdista), que joga sobre sua mesa fotos de pessoas pobres. Ela, com o objetivo de abrir os olhos “idealistas” de Paulo para a realidade, diz: *Veja!*

Em seguida, começa a enumerar uma série de problemas: *Crianças sem escola, hospitais repletos...*

Paulo seleciona uma das fotos (que não são vistas pelo espectador) e chama a atenção da jovem militante: *Olha esta aqui!*

Ela reage propondo a ação: *Precisamos fazer uma campanha!*

Paulo comenta, expressando seu espanto diante das imagens: *Que barbaridade!*

Sara, nesse momento, insiste no chamamento para a mobilização política: *Os donativos não são suficientes, é preciso que se faça alguma coisa!*

Num outro contexto, o intelectual, num monólogo em que narra seus dias nesse país miserável, classifica Eldorado como um “inferno”, afirmando aí, acredita-se, justamente a contraimagem das lendas pré-coloniais, que classificavam o território latino-americano como paraíso.

Referências à situação econômica problemática de Eldorado aparecerão não só nas imagens, mas na variedade de discursos políticos e poéticos; surgirão, ainda, nas reivindicações dos camponeses e de poucos operários.

Organização do filme – o trajeto do intelectual idealista

Para revelar a questão econômica conforme a proposta acima, vai-se procurar estabelecer o encadeamento da história em blocos, e, dentro deles, sublinhar os elementos que se referem ao tipo de articulação e realização capitalista que o filme exhibe nesse território.

1º Bloco – A ruptura com Diaz

Após a frenética abertura que mostra o momento do golpe, e a reação violenta e fatal de Paulo Martins, entra-se no seu delírio agônico (como foi citado acima), durante o qual ele recorda o início de sua aproximação com a política, que se deu à sombra de um personagem que representava as elites conservadoras de Eldorado: uma figura de ópera denominada D. Porfírio Diaz – político tradicional, ligado aos interesses internacionais, e, ao que tudo indica, vinculado às oligarquias em transição para a modernidade e apoiado por forças religiosas variadas. Esse elemento é apresentado como um personagem de dupla face, que, apesar de exhibir

aversão e temor pelas forças populares, mostra-se bom manipulador do imaginário das camadas subalternas, apelando para formas de comunicação não muito bem definidas no filme, mas que revelam a utilização de recursos que procuram fundir sua imagem a elementos heterogêneos, em que predominam fortes símbolos da formação da “nacionalidade”: mescla o indígena, o colonizador europeu e o elemento africano. Carrega ícones religiosos (a cruz) e cívicos (a bandeira nacional), e utiliza um discurso populista confuso, apelando para valores como pátria, família e ordem. Sua imagem (construída por ele, acredita-se que com o auxílio ideológico de Paulo Martins), o apresenta como uma espécie de ser quase “divino”, de moralidade superior, refinada. Um homem que exhibe na sua retórica o fato de ter sido obrigado a abandonar a tranquilidade de sua vida virtuosa para se sacrificar na arena política, atuando como salvador da pátria explorada. Na verdade, todo esse aparato discursivo serve de biombo para ocultar a sua verdadeira natureza, que surgirá como principal articulador golpista, associado ao grande capital monopolista. Diaz funciona como alegoria das forças conservadoras apoiadas num nacionalismo ornamental, retórico, de fachada.

Nesse bloco, mostra-se Paulo Martins no momento de seu afastamento de Diaz, quando este último elege-se senador. O poeta-ideólogo sai à procura de caminhos próprios – deslocando sua produção poética para segundo plano, em busca de um mergulho na “realidade” e no exercício pleno da política.

2º Bloco – À procura de um líder popular

Nessa procura pela participação, o poeta passa a exercer a função de jornalista, e, assim, toma contato com a “realidade” do subdesenvolvimento. É o momento em que se alia a Sara com o intuito de intervir nessa “realidade”. Para tanto, aproximam-se de uma liderança que, naquela época, dava a eles acesso à política institucional do país. Trata-se da figura de Felipe Vieira, uma ascendente expressão política do interior que está em vias de candidatar-se a governador da província de Alecrim. Vieira é um político carismático, de tendência de centro-esquerda, que exhibe uma derramada retórica populista, exposta em grandes e ruidosos comícios, e não se furta do contato direto com as massas. O filme o mostra como uma figura ambígua, uma espécie de fanfarrão, que declara, nos comícios, ter vindo de baixo, galgando postos a partir da vereança, enfrentando o “mau-

caratismo e a corrupção”. Porém, ao mesmo tempo, no corpo a corpo com elementos populares, é flagrado pela câmera exibindo um comportamento padronizado, que se revela falso. Esse caráter fica evidente em várias situações: quando Vieira é mostrado fazendo pose ao beijar e abraçar velhinhos e crianças diante dos fotógrafos; quando, de maneira automática, cumprimenta a todos que aparecem em sua frente; quando simula dar voz aos reclamos dos pobres, mas, mal os miseráveis começam a se expressar, ele os deixa falando sozinhos, durante suas passagens meteóricas no meio das massas, que parecem sempre aborrecê-lo; fumando gostosamente seu caricato charuto, delegando aos seus auxiliares a tarefa tediosa de anotar as reivindicações que promete cumprir.

O casal, encantado com a proximidade com o elemento popular, engaja-se totalmente na sua campanha, cuidando das articulações e do texto dos seus discursos, com uma dose de poesia engajada.

Nesse bloco, observa-se a clara intenção de desqualificar o caráter apelativo, dissimulado, do discurso populista, com sua retórica demagógica e repetitiva, que recorre a frases feitas, de impacto emocional e a um sem-fim de promessas que fatalmente não serão cumpridas. Enfim, denuncia, de modo explícito e caricatural, toda a sua clichêria, que também se reflete na *mise-en-scène* do candidato.

Vencida a eleição, começam as cobranças populares. Nesse ponto, evidencia-se a participação, em cena, de um líder representante da massa camponesa, Felício.

Ele se dirige ao governador, tentando ultrapassar uma barreira feita pela sua guarda que funciona como uma espécie de cordão de isolamento. Felício, à distância, é obrigado a gritar. No seu discurso, ele pede a ajuda do governo diante da ação predatória de elementos ligados ao latifúndio, que estavam expulsando os pequenos proprietários rurais. Ele reclama e ameaça, afirmando que os camponeses estavam há muito tempo naquele chão e que não iriam ceder diante das pressões de elementos que, de repente, apresentaram-se como donos das terras, trazendo escrituras suspeitas. E mais, que se a justiça atuasse contra os camponeses, eles lutariam até a morte.

Imediatamente, Paulo Martins empenha-se na defesa do governador e discute com essa liderança. Vieira, procurando disfarçar seu espanto, assiste a seu assessor partir para a agressão e subjugar o camponês, ao mesmo tempo que o acusa de “miserável, fraco, falador e covarde”. Diante da violência do intelectual, o líder ferido lamenta: *Doutor Paulo, o senhor era meu amigo!*

Acredita-se que aqui o filme denuncia a distância estabelecida pelo intelectual e seu desprezo em relação ao elemento popular.

Na sequência, o governador, já em seu palácio, recebe a notícia de que Felício foi assassinado, a mando de um tal Coronel Moreira. Paulo Martins exige que Vieira prenda o latifundiário. Inicia-se uma discussão na qual o governador acusa seu assessor de ter-lhe indicado auxiliares radicais – *profissionais da desordem*. E mais, afirma estar com as mãos atadas, porque sua campanha foi, em parte, financiada por fazendeiros. No bom estilo populista, Vieira acena com a possibilidade de conciliação, dizendo: *Se arrumarmos as coisas eu consigo receber mais verbas para escolas...*

Martins, irado, indaga: *Verbas? Verbas que seus amigos vão roubar! Verbas? A caridade apenas adia, agrava mais a miséria. É muito fácil um raciocínio frio quando a gente está por cima! Um líder precisa de força moral. Prenda o Moreira!*

Vieira responde: *Talvez você tenha razão, mas desta forma é impossível.*

O poeta exige uma definição: *Então qual é a sua forma? Vamos, diga! Qual é a sua forma?*

Diante de uma resposta vaga do governador, Martins pergunta qual a atitude do governo diante da crise social que se instalara com a morte do líder camponês. Vieira responde de forma cínica e “objetiva”: *Repressão policial!*

O intelectual então questiona sua liderança, rompe com o governo e sai de Alecrim.

3º Bloco – O “exílio” e as articulações da esquerda com Fuentes

Acusado pelo “povo” de ser o culpado da morte do líder camponês, e decepcionado com a experiência populista, Paulo Martins não segue a proposta de denunciar Vieira nas ruas e derrubá-lo do governo, sugerida por Aldo, o elemento radical da aliança de esquerda que até ali havia apoiado o governador. Ao contrário, Paulo Martins incita Sara a abandonar os “fanáticos” e seguir com ele por uma vida de aventuras. Esta se nega a segui-lo e o aconselha a voltar a escrever, mas não deixa de chamá-lo mais uma vez à realidade, insistindo que não poderia desistir de lutar. Ele recusa a recomendação, afirma a inutilidade das palavras naquela situação. Na sequência, o poeta rumo para a capital de Eldorado, onde procura dissolver-se na embriaguês do álcool, mergulhando numa série de orgias com prostitutas de luxo, dentre as quais Silvia, e tendo por companhia a burguesia nacional hedonista, figurada no empresário Julio Fuentes e seu assessor Álvaro.

Nesse “exílio”, ele recebe com ceticismo a visita dos seus companheiros revolucionários, que tentam convencê-lo a articular uma aliança entre o capitalista nativo Julio Fuentes e o populista Vieira contra as forças conservadoras encarnadas em Diaz, que estava se associando a uma empresa transnacional de nome *Explint*. Tal empresa, alegam, financiou a eleição do presidente Fernandez. É um elemento estrangeiro que paira como um fantasma tentacular sobre a subdesenvolvida Eldorado. O perigo residia no fato de que, com fios invisíveis, esse conglomerado havia se conectado a todas as atividades econômicas de Eldorado, e começava a articular-se politicamente para remover os obstáculos à sua expansão. Martins, ao mesmo tempo, é informado sobre a ação repressiva do governo federal. Como exemplo concreto, um dos companheiros mostra marcas em seu corpo que comprovam o uso de métodos de tortura contra as lideranças de oposição.

Por fim, o intelectual rende-se aos argumentos dos militantes e resolve costurar uma aproximação entre a burguesia nacional e as forças políticas de oposição.

A adesão do representante “burguês” Julio Fuentes ocorre num ambiente simbólico, que remete imediatamente à ideia de cúpula: efetua-se no alto de um edifício, junto às imensas torres de tevê da emissora do empresário. Paulo Mar-

tins, tendo como mediador Álvaro, o executivo (de classe média de esquerda) do grupo econômico de Fuentes, traz argumentos fortes que insinuam o avanço de Diaz no segmento de comunicações, ameaçando seu império televisivo.

O empresário, a princípio, mostra-se reticente em aderir à oposição, pois afirma manter laços de estreita amizade com o presidente da república e relações sólidas com uma eminência parda que exerce grande influência sobre toda a administração federal: Doutor Cassius (que não aparece em cena na diegese), que controla, de seu escritório – situado, ao que parece, numa embaixada –, dentre outras atividades, os contratos de publicidade do governo (essas relações são apresentadas de forma não muito clara na narrativa).

Porém, toda essa confiança nos vínculos com o poder vão se dissolver na sequência, quando, em seu gabinete, Fuentes fica ciente de que o governo havia cancelado a assinatura de contratos de anúncios governamentais beneficiando o seu grupo de comunicação. Tal medida, na visão do empresário, indicava a suspeita de que havia um avanço da transnacional *Explint* também no seu setor, e pior – usando, como testa-de-ferro, seu adversário Diaz. Nesse episódio, revela-se o caráter egoístico da adesão de Fuentes ao projeto reformista e revolucionário da oposição.

Desta forma, face à ameaça aos seus interesses econômicos, o empresário decide utilizar sua cadeia de comunicações para atacar Diaz – e, por consequência, o poder imperialista representado pela *Explint*. Decide, pois, promover Vieira como seu candidato às próximas eleições presidenciais. Isto é evidenciado no diálogo em que Fuentes se lamenta, na presença de Paulo Martins, da traição do seu amigo, o presidente Fernandez, a quem fez tantos favores no passado. O poeta explica as conexões do governo com o grande capital e o seu poder de fogo: *Ele (Fernandez) prefere os mais fortes, os filhos da cidade-luz, os homens civilizados. E foram eles realmente que o colocaram na presidência, para que ele proteja a exploração das nossas riquezas, que você pensa em defender. Todos são muito simpáticos, desde que ninguém os ameace. Julio Fuentes cresceu, cresceu tanto que hoje a Explint não o suporta! E por isso se a Explint aperta um botão, Julio Fuentes morre!*

O empresário mostra-se desesperado e traz para o conhecimento do espectador a dimensão de sua riqueza: *Não, não... Não posso morrer! Eu sou mais rico que todo Eldorado junto. Sou dono das minas de ouro, de prata, de urânio, dono das plantações de frutas, das jazidas de petróleo, das metalúrgicas, das televisões, eu não posso, eu não posso morrer!*

Para se defender e fazer avançar seu projeto político, resolve assentar Martins na direção do jornal e da tevê: *com inteira liberdade, com plenos poderes para fazer o que bem quiser!*

4º Bloco – O ataque a Diaz

A partir desse arranjo, o poeta-ideólogo transforma-se em executivo de um dos ramos do grupo econômico de Fuentes. Como diretor do setor de jornalismo, comanda uma equipe que elabora uma reportagem simulando o gênero documentário, que vai funcionar como um instrumento de desqualificação política de Diaz. A dita reportagem traz à tona a sua *persona* oculta. Numa longa inserção simulando um programa de tevê, o filme apresenta a “Biografia de um aventureiro”, assinada por Paulo Martins, que já começa denunciando o aspecto fundamental que caracteriza o problema da alienação política do povo de Eldorado – o fato de eleger um personagem sobre o qual não teve nenhum conhecimento. A narração do documentário frisa logo de início: *Atenção senhoras e senhores, vejam como se fez um político, vejam como um homem sem nunca ter contato com o povo pode se fazer grande e honrado nessa terra de Eldorado.*

Tal “reportagem” é feita por meio da manipulação de uma série de imagens da vida privada de Diaz, que o mostra como um homem desequilibrado, em cenas nas quais aparece com roupas em desalinho, embriagado, exibindo certo histriionismo, fazendo poses ao lado da estátua de Baco, ou circulando com uma arma na mão no meio das folhagens do amplo jardim de sua mansão. Enquanto essas cenas desfilam na tela, narra-se sinteticamente sua carreira, ressaltando seu perfil de traidor e corrupto: *Eis as principais manchetes sobre a vida de Porfirio Diaz: 1920, aparece como líder extremista promovendo greves estudantis, eleito deputado. Em 1933, trai o movimento estudantil e apoia a ditadura Villa Flores, nomeado secretário de finanças. Em 1937, trai Villa Flores e apoia a ditadura de*

Pancho Morales, nomeado secretário de cultura. Em 1938, trai Pancho Morales e apoia a ditadura de El Redentor, nomeado secretário do exterior. Em 1939, sugere ao governo comprar material bélico em mãos da Explint, lucra um milhão de dólares. Em 1941/1946, Eldorado vai à guerra, perde 13 mil homens, a Explint financia sua eleição para o Senado. Em 1948/1957, o senado depõe El Redentor, Diaz lidera a eleição de Fernandez e força Fernandez a fazer concessões à Explint.

Na sequência, mostra-se a figura de Diaz gargalhando e depois bolinando uma estátua feminina.

Nesse instante entra um áudio, que o denuncia como o golpista do momento: *Eis, senhoras e senhores, os principais traços deste homem que hoje, sem nunca ter visto o povo, articula a queda de Fernandez e usa para isso de todas as armas que o possam levar ao poder e para isto ele lutará utilizando todas as facções e ideias políticas, afirmando hoje as mentiras de ontem, negando amanhã as verdades de hoje. Eis quem é a imagem da virtude e da democracia, eis quem é o pai da Pátria!*

No final desse resumo biográfico mostra-se uma gargalhada do personagem, repetida várias vezes, e uma cena em que, com olhar demente, descabela-se.

Paulo Martins, apesar da contundência de sua crítica a Diaz, tem sentimentos contraditórios em relação ao seu ex-mecenas. Assim, não espera sua reação, vai ao seu encontro, segundo suas palavras, “carregado de ódio e remorso”.

Ouve então um longo sermão no qual o senador conservador o acusa de falta de gratidão e traição e o questiona. Num trecho de seu discurso, Diaz mostra sua opção política antipopular: *Quem, senão eu, pode salvar Eldorado? Você age em nome de quem? De quê? Que ideais absurdos são esses os seus, que geram tanto ódio contra mim? O que é que você quer? Dinheiro? Eu lhe dou todo dinheiro que você quiser. Poder? Venha comigo e terá todo poder! Ah, se eu quisesse, ah se eu quisesse agora... A política é uma arma para os eleitos, para os deuses (Eleva uma arma que trazia escondida). Os extremistas criaram a mística do povo, mas o povo não vale nada! O povo é cego e vingativo! Se derem olhos ao povo, o*

que fará o povo? (Neste momento aponta teatralmente a arma para a cabeça de Paulo) *Onde está sua consciência?*

O intelectual reage, a discussão continua e, num outro trecho da conversa, Paulo o acusa de ter vendido a nação: *As nossas riquezas, as nossas carnes, as vidas, tudo, vocês venderam tudo, as nossas esperanças, o nosso coração, o nosso amor, tudo!*

Acabam se engalfinhando numa luta corporal sob o som de uma ópera. Por fim, o intelectual derruba o senador e sai de cena ouvindo Diaz gritar de forma dramática: *Sozinho, solo, sozinho, sozinho, solo!!!! Sozinho!!!*

Pode-se afirmar que toda essa representação tem características de uma encenação operística: a movimentação dos personagens, a ambientação cenográfica do palácio, o tom de voz exagerado ressaltando a dramaticidade da situação, quase perto do canto lírico. Ao mesmo tempo, na trilha sonora, mistura-se a musicalidade “real” de uma ópera clássica com o som de metralhadoras, o que, de certa forma, antecipa a violência que virá a seguir e relativiza o exagero caricatural, com a modernidade da técnica.

5º Bloco – O retorno ao populismo de Vieira

Paulo Martins e os setores da esquerda, em seguida, organizam uma ampla campanha popular para a eleição de Vieira. Glauber Rocha, nesta parte do filme, cria uma instabilidade na percepção do espectador ao sugerir que as cenas, agora, passam pelas lentes de uma câmera de tevê, com todo o seu artifício. Desta forma, acredita-se, visava denunciar a manifestação política como encenação midiática, uma peça de publicidade roteirizada, no qual o líder discursa e o povo só deve escutar e aplaudir, funcionando como fundo cenográfico.

Entende-se, pois, que tudo que acontecerá em frente às câmeras do filme, na verdade, faz parte de uma peça publicitária em ato. Isso fica claro quando se inicia esse bloco narrativo, projetando-se a imagem de Vieira com os braços abertos – como se estivesse num altar, rodeado por elementos populares. Nesse enquadramento, insere-se a seguinte legenda: *Encontro de um líder com o povo.*

Porém, algo vai se romper no meio dessa encenação propagandística, quando a massa popular passa a invadir a cena com sua incontável alegria, misturada às suas reivindicações, quebrando as regras do bom comportamento. Em síntese, tudo começa a desandar. Acredita-se que há aí a sugestão de que a festa popular, articulada para dar início à campanha, quando ganha as ruas, vai constituir-se numa vingança de Paulo Martins contra Vieira. Uma resposta tardia à sua traição, quando se voltou contra o povo ao qual reprimiu no episódio que envolveu o assassinato do líder camponês Felício. Assim, a planejada encenação populista, não contando com medidas para conter a massa, vai expor o candidato Vieira ao ridículo, sob o pretexto de afrouxar as amarras, com o objetivo de dar um ar de naturalidade à campanha.

Portanto, neste episódio, predominará a sensação de descontrole, que se evidenciará na mistura de elementos heterogêneos interagindo ao mesmo tempo, falas desconexas, música, dança, marcha, sobreposição de discursos de retórica variada, como numa colagem. As falas que procuram qualificar o líder político passam a entrar fora de ordem, entrecrocando-se, exageram os atributos do candidato equiparando-o a personalidades históricas célebres: um poeta acadêmico figurado num personagem caricato, classifica-o, no meio do tumulto, como um novo Lincoln, em oposição às ambições napoleônicas do presidente Fernandez e aos anseios imperiais de Diaz, que é desqualificado como um novo César.

Um Padre compara Vieira a São Pedro, que, afirma, mesmo traindo a Cristo três vezes, no final das contas construiu a obra da Igreja de Deus. Faz isso talvez para justificar as hesitações do candidato em relação às demandas populares no passado.

Na sequência caótica, enquanto o acadêmico continua a exibir sua verve, deitando uma fala futurista (*“Senhores, abramos trilhas nas florestas, fundemos mil cidades onde antes eram países selvagens, e pontes sobre os rios. Estradas rasgando o deserto, máquinas arrancando o minério da terra*), o clérigo emenda um elogio à Igreja católica: *E se não fossem os padres, o que seria desta América? O que seria dos Aztecas? Dos Incas e dos Maias? O que seria dos Tupis, dos Tamoios, dos Aimorés e dos Xavantes?... O que seria da fé?*

Ao mesmo tempo, nessa “peça publicitária”, insere-se o som contagiante de uma escola de samba misturada à imagem dos ritmistas e passistas que animam o povo, que responde eufórico, caindo na dança. Nesse mosaico “discursivo”, destaca-se novamente a figura do bardo acadêmico, que, nessa hora, dança de maneira caricatural. No meio dessa encenação fora de controle, Vieira não consegue articular seu discurso, volta a mostrar grande desconforto – esmagado pela massa desvairada. Tal problema é notado por Sara, que percebe o perigo que esta situação oferece para seu candidato e, nesse momento, censura Paulo Martins, a quem acusa de ter jogado Vieira num abismo: *Veja, Vieira não pode falar! Você jogou Vieira num abismo!*

O intelectual, ao responder, assume ares trágicos. Afirma que “*todos marcharão para o abismo*” e critica o povo que, segundo ele, *sai atrás do primeiro que lhes acena com uma espada ou uma cruz.*

Sara, diante da reação do intelectual, refuta sua visão desqualificadora das camadas populares e, para mostrar o valor do povo, chama um líder operário para manifestar sua opinião: *O povo é Jerônimo, fala, Jerônimo! Fala!*

O trabalhador hesita, instala-se uma algazarra que é dissolvida por Aldo, que dispara sua metralhadora para o ar, instaurando um momento de silêncio. O poeta caricato aproxima-se de Jerônimo e, de forma histriônica, o anima: *Não tenha medo, meu filho, fale! Você é o povo! Fale!*

Porém Jerônimo não assume a postura esperada por Sara, falha, não faz um discurso, numa fala murcha, assume sua subalternidade e peleguismo: *Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato, estou na luta de classe, acho que está tudo errado e eu não sei mesmo o que fazer, o país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente.*

Nesse instante Paulo intervém de forma violenta, tapa a boca de Jerônimo, assume sua postura de diretor da campanha. Interrompe a encenação populista, pois o “povo” falou o que não devia: trouxe para a cena a autoridade do presidente que era o adversário político da hora. Assim encerram-se as filmagens para a tevê. Paulo, fora das lentes da tevê, desqualifica novamente o povo: *Estão vendo o que*

é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no poder?

Entretanto, o discurso superior do intelectual é logo interrompido por outro popular que chega até ele, retira a mão que cala a boca de Jerônimo e fala: *Um momento! Eu vou falar agora, eu vou falar. Com licença dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente, mas o seu Jerônimo não é o povo! O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!*

Neste ponto, o filme continua sua desconstrução do populismo, denunciando sua falácia ao justapor a voz do “povo” (novamente nessa breve inserção) a toda a poesia destilada pelo intelectual engajado Martins, aos falsos discursos do candidato Vieira e ao uso do entretenimento popular como elemento diluidor das contradições.

Quando o filme deu voz ao “elemento popular”, evidenciou-se a fratura de toda a encenação: o “povo” reclama dizendo que não possui um teto, *não tem lugar* naquela ordem.

Assim, no momento mesmo em que esse incômodo representante do “povo” manifestou-se, expondo as vísceras do sistema, ele é silenciado por um agente das forças repressivas de Vieira, que começa a enforcá-lo com uma corda. Simultaneamente, os elementos de esquerda, em coro, passam a acusá-lo de extremista. Tal operação de sufocamento é reforçada pelo discurso do bardo acadêmico, que entra com sua clichêria retórica típica do populismo ufanista, dizendo: *Meus amigos, meus amigos, a fome, o analfabetismo são propaganda extremista, e o comunismo é um vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, contamina a água e moral. Em Eldorado não existe fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência nem feiura... Nós somos um povo belo, forte e viril como nossos índios!*

O filme avança a partir daí, expondo o processo final do silenciamento: enquanto o Padre procura exorcizar o “homem do povo”, o agente enfia em sua boca o cano de um revólver – entra um ruído de metralhadora como fundo sonoro. A seguir, seu cadáver é abandonado pelos representantes dos vários poderes presen-

tes: o bardo acadêmico examina o morto, usando seus óculos como se fosse uma lente e se retira; um repórter cinematográfico registra sua imagem; o Padre permanece em pé, orando. A câmera então focaliza Martins constrangido, olhando para o chão, cercado pelos elementos de esquerda que repetem duas frases alternadamente: “a irresponsabilidade política” e “seu anarquismo”. No fim, o intelectual grita: *Basta!*

Vieira então procura se justificar, indaga a Paulo sobre as intenções dos seus aliados (Julio Fuentes e os esquerdistas), e ele responde de forma genérica e enigmática: *Se você quer o poder tem que experimentar a luta. Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem e o homem é difícil de se dominar, mais difícil do que a massa.*

Aldo refuta: *Chega de teorias reacionárias!*

Martins discorda, sai de cena, Sara parece perdida no meio da irracionalidade e Vieira intervém mostrando-se hesitante diante do processo que haviam desencadeado: *Nós todos fomos longe demais, talvez agora seja tarde pra volta...*

O poeta-ideólogo continua seu discurso interrompido, no qual faz um elogio ao voluntarismo: *O transe dos místicos! Olhe bem nossos olhos, a nossa pele, se começamos a ver as coisas claras, somente a violência das mãos...*

Sua frase é cortada na diegese e, num outro contexto, Vieira articula uma fala desconectada das cenas anteriores, quando ficou evidente que seu poder não tolera a livre expressão popular: *Todas as vezes que lutei a favor das maiorias necessitadas eu fui ameaçado das formas mais estúpidas, já recuei várias vezes, adiando problemas do presente, para pensar no futuro. Mas se eu transfiro o presente para o futuro, encontrarei apenas um futuro acumulado de maiores tragédias.*

Nas cenas que se seguem, as classes subalternas e seu mártir são deixados para trás, enquanto o circo segue o ritual da campanha. Retornam os sons da escola de samba, que passam a dominar toda a cena. Em sequência, Vieira aparece no centro da tela, de braços abertos, discursando. Nesse momento, o som de sua fala é retirado e apenas os seus gestos teatrais são realçados. A massa emudecida tam-

bém é focalizada assistindo passivamente a essa pantomima.

Apesar de suas hesitações, Vieira percebe o processo incontrolável que se punha em movimento e resolve apostar nas massas e na capacidade de mobilização das esquerdas: ... *É necessário começar a enfrentar agora os inimigos internos e externos de Eldorado. Unir as massas! Romper de vez! Deixar o vagão correr solto!*

“Deixar o vagão correr solto”, ao que parece, era tudo o que as forças conservadoras e o grande capital não queriam.

O filme mostra que, apesar de suas contradições e desvios, a campanha populista continua demonstrando contar com grande adesão da população do país. Desta maneira, passa a ameaçar os poderes constituídos e o grande capital, que comandam o centro da política de Eldorado.

6º Bloco – Os conservadores selam acordo da burguesia nacional com o capital

Do ponto de vista da pesquisa dos elementos econômicos constantes na narrativa, este é o episódio mais significativo, pois expõe de forma objetiva o esquema de poder de Eldorado. Nesse bloco, trama-se o golpe de Estado para impedir a vitória de Vieira.

Mostra-se Diaz convencendo Fuentes a mudar de lado, revelando que foi a *Explint* que facilitou a compra do equipamento para a indústria de comunicação do empresário. Ao mesmo tempo, classifica o intelectual Paulo Martins de incoerente e louco, e acusa Vieira de ser um vira-casaca, um falso democrata com passado extremista e ateu.

Enquanto os golpistas convertem Fuentes no gabinete da diretoria, Álvaro, seu assessor que assistia à reunião calado, vai até a redação do jornal. Lá, relata a Martins o conluio que se esboçava. O poeta, dando vazão à sua visão trágica, narra assim o evento: *Álvaro, depois, veio a mim contar a traição. Álvaro estava tão morto como eu. Álvaro trazia o nojo de tudo no sangue.*

Voltando à sala de Fuentes, flagra-se Diaz assustando o empresário ao afir-

mar que, depois da vitória dos esquerdistas, eles não respeitariam nenhum pacto e logo se voltariam contra ele (que ainda era aliado deles). Diante da reação de Fuentes, que revela ser um homem de esquerda, um Diaz encolerizado brada, olhando de frente para a câmera (falando para o empresário e para o espectador): *Olhe, imbecil! Escute! A luta de classes existe. Qual é sua classe? Vamos, diga?*

Fuentes hesita, argumenta não ter explicações para dar a seus sócios. Então, o senador dá o xeque-mate: *Não tem que explicar nada! Vamos dar um golpe, virar a mesa, fazer História!*

E continua: *Se houver eleições, Vieira ganha, se não houver, ganho eu, derubando Fernandez.*

Fuentes pergunta de que maneira ele faria essa operação: *Somente com suas ideias?*

Diaz responde de forma irônica, tornando claras as conexões necessárias com que o empreendimento golpista necessitava contar: *Com a simpatia da Explint e usando sua máquina de propaganda!*

Ressalta então a característica de “negócio” daquela ação política: *A Explint paga, matéria paga!*

Fuentes sorri e aceita o trato. Em seguida, volta-se à redação, onde está Álvaro, desesperado. Ele acusa Paulo Martins de ser um geniosinho delirante, que, enquanto fabulava sua revolução, não contava com as articulações da direita em favor de um golpe. Álvaro ainda o acusa de ser uma cópia suja de Diaz. O poeta reage, afirma que Diaz é seu inimigo. Acabam por se enredar numa discussão sobre a falta de firmeza política de Vieira e quase brigam. Martins incita Álvaro a reagir, mas este dá a luta por vencida, e propõe ao intelectual que se salve vendendo sua alma aos golpistas. Ele refuta essa possibilidade e afirma que irá até o fim com Vieira. Álvaro acaba suicidando-se (fora de cena, apenas se vê o executivo tirar um revólver do cinto e depois ouve-se um tiro).

Epílogo

Antes do fim, há uma sucessão de cenas que alternam os discursos políticos das hostes em luta: Vieira apostando na força do povo, que moveria a História, massacraria os adversários e o ajudaria a lutar contra o invasor estrangeiro. Diaz apelando para valores como trabalho árduo, felicidade, pureza de caráter, pátria intocável, sacralidade da família. Chama seus pares para cumprir o dever histórico de eliminar os extremistas.

Após um corte, retorna-se ao começo da narrativa, justamente quando Vieira renuncia. Repete-se a cena em que ele ordena desarmar os resistentes, e Martins sai em disparada rumo à luta que o levará à morte. A partir daí, mostra-se a soleinidade da entronização imperial de Diaz, numa encenação típica de ópera com todos os elementos alegóricos da nacionalidade e da religião presentes. Esta representação é subitamente desmanchada com a intervenção de Paulo Martins, que dispara contra Diaz. A continuidade apresenta uma sucessão de cenas que desafiam a estabilidade da compreensão. Não se fica sabendo se é realidade ou fantasia da imaginação do poeta, que logo é visto numa estrada, próximo a uma praia, ferido, apoiado em Sara. Numa alternância acelerada, volta-se à cerimônia de coroação de Diaz, que, de olhos esbugalhados, garante, num discurso autoritário: *Aprenderão... Aprenderão! Dominarei esta terra botarei estas históricas tradições em ordem, pela força, pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos e chegaremos a uma civilização!*

Na estrada ainda, continuando a sofrer sua agonia, Paulo apresenta de forma poética o sentido de sua morte para Sara: *O triunfo da beleza e da justiça!*

Em seguida, sob o som incessante de uma metralhadora, ele continua se arrastando rumo à praia enquanto a mulher segue andando pela estrada, aparentando estar perdida.

Na longa cena final, vê-se a figura minúscula do poeta sozinho na praia, captada em tomada panorâmica. No canto direito da tela desse imenso cenário, Martins aponta sua metralhadora para o céu (ainda sob um tiroteio e sirenes, misturado a sons orquestrais de fundo). Neste ponto ele se ajoelha, e logo tudo fica

escuro.

Considerações finais sobre o filme

Apesar da centralidade do tema político, o elemento econômico marca sua presença como fundo articulado de grande importância nessa obra – afinal, são interesses materiais postos em jogo que tecem as intrigas narradas ali.

O filme mostra vários aspectos econômicos já acusados nos filmes anteriores, mas traz elementos novos para completar a caracterização do capitalismo. Nesse sentido, essa obra expõe:

1) A situação de carência das populações camponesa e citadina – a face visível do subdesenvolvimento;

2) A manipulação dessa situação de miserabilidade por forças políticas – representantes do “povo” (não definido como classes despossuídas ou proletariado). Emerge assim a figura do populista, a nova configuração do elemento intermediário (já visto de forma clara no bloco neorrealista, que se aproveita das classes subalternas para obter alguma espécie de lucro);

3) O suborno, o jogo de favores que opera nos bastidores da realização periférica do “capitalismo associado”. Mecanismos que já tinham sido expostos didaticamente, em parte, no filme *São Paulo S.A.*;

4) A presença de um conglomerado multinacional determinado, cujas instalações físicas – industriais ou comerciais –, e seus representantes jamais aparecem em cena, mas que se sugere dominar parte das atividades econômicas do país, e se apresenta como força avassaladora que chega a ameaçar a burguesia nativa. Esta última tem presença garantida em cena, principalmente no ato de se resignar a estabelecer alianças com essa potência internacional, figurando como sócia menor nos negócios, apesar de deter parte das riquezas do país;

5) Ao trazer o ambíguo elemento burguês para a cena, mostra-se também sua atividade junto às instalações da poderosa rede de comunicações, composta por uma tevê e um jornal. Acredita-se que, ao introduzir em sua narrativa a repre-

sentação da indústria cultural como expressão econômica e instrumento de dominação, Glauber avança na caracterização do capitalismo de seu tempo (o sistema de comunicações é bem diferente do apresentado, por exemplo, em *Rio Zona Norte*);

6) O filme denuncia, num detalhe de sua trama, a dependência tecnológica das empresas nativas que necessitam importar equipamentos de ponta, pois não possuem *know-how* para fabricá-los.

7) Quanto à representação das camadas subalternas, acredita-se que o filme falha ao não colocar em cena a principal luta de classes que mobilizou o século – entre capital e trabalho na sua fase industrial. Pode-se dizer que aqui predomina a representação de uma contradição secundária, que opõe elementos do latifúndio (a oligarquia rural) ao “campesinato”. No entanto, a figura do latifundiário está ausente enquanto imagem, apenas se revela pelo efeito de seu braço armado – a morte da liderança camponesa (tema atualíssimo ainda no Brasil do século XXI). Aliás, a massa rural tem presença bastante acentuada na narrativa, ao contrário do operariado urbano, que surge poucas vezes em cena, individuado, insulado, desqualificado como líder sindical, cooptado pelo sistema – na figura de um “pelego”. Mesmo assim, esse elemento, ao se expressar, acaba sendo silenciado pelo representante da camada intelectual. Há um fugaz momento, quando um elemento desviante se insurge e se autodefine como “povo” – assumindo a voz de sua camada despossuída. Porém, quando relata sua situação de miserabilidade, acaba sendo assassinado pelos asseclas do governo populista.

Na verdade, o filme concentra-se na exposição das contradições entre as frações da classe dominante: oligarquia, burguesia nativa associada ao grande capital, setores burgueses hesitantes representantes de interesses nacionais, pequena burguesia ambígua, sem projeto, adesista (vista de forma caricatural) – frações das classes possuidoras e intermediárias que acabam resolvendo suas querelas por meio de negociatas, favores no mundo empresarial ou ajustes de posições efetuados dentro do aparelho de Estado conquistado;

8) Ousa-se afirmar que esta obra exagera ao apontar uma influência dominante da camada intelectual nos processos políticos – mesmo tendo como referên-

cia o Brasil dos anos Goulart, quando essa categoria cultivava a ilusão que dominava o aparelho de Estado, ignorando o seu caráter de classe;

8) Considerando o conjunto de fatores acima assinalado, ousa-se ainda afirmar que esta obra avança na representação do capitalismo, destacando a sua característica de sistema que possui certa imaterialidade, certa invisibilidade, que articula e penetra de forma “natural” e se faz presente como força, potência danosa para as classes subalternas;

9) Portanto, ao abordar na superfície o transe político que abala o fictício país de Eldorado – uma “republiqueta” latino-americana periférica subdesenvolvida – Glauber não deixa de situar em seus subterrâneos o processo traumático provocado pela expansão do capital monopolista multinacional que manifesta como exigência fundamental a remoção dos obstáculos à sua plena penetração e manutenção como força econômica dominante e associada às burguesias nativas. Em outras palavras, requer a inibição dos surtos nacionalistas, a repressão da mobilização popular e liquidação das oposições políticas. Enfim, impõe às burguesias nativas a necessidade do golpe. Pode-se afirmar, em resumo, que, por meio da alegoria de Eldorado, expôs-se a representação do processo que ocorreu no Brasil nos idos de 1964. A revisão sobre a qual se elabora a crítica do populismo, o questionamento do papel dos intelectuais, a discussão sobre a força da poesia, o romantismo, o fervor e a cegueira revolucionária trabalham sobre esse solo – a terra que transita rumo à tentativa de domínio absoluto do capital;

10) Por fim, é necessário salientar que, ao focar sua narrativa no continente, *Terra em transe* escapa da perspectiva estreita que se limita às fronteiras da questão do nacional – inscreve a problemática do subdesenvolvimento num contexto mais amplo, denunciando o imperialismo que submete e satelitiza as periferias em escala global.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro, 1969

Depois de ampliar a visão de sua câmera em *Terra em transe*, que abarca um continente, Glauber Rocha volta ao território nordestino, para o mesmo ambiente de *Deus e o diabo na terra do sol*, com seus personagens característicos: os

beatos, os cangaceiros, os jagunços, o coronel, o padre e o enigmático Antonio das Mortes. Contudo, desta vez, introduzirá na representação alegórica elementos novos da “realidade”, que deslocarão todo esse universo diegético, como se verá.

Aberturas

Este filme conta com três aberturas distintas, cuja ligação deve ser realizada pelo espectador: a primeira se materializa como um texto vazado sobre a imagem da clássica gravura colorida de São Jorge lutando contra o dragão. Nesse texto, explica-se de forma didática, em francês, com legendas em português, os componentes culturais da “realidade” que serão acionados no filme:

A) Os “cangaceiros”, bandidos místicos, desapareceram do nordeste do Brasil em 1940. O mais célebre de todos os cangaceiros foi Lampião, que manteve uma luta de 25 anos contra o governo.

B) Hoje em dia, de tempos em tempos surgem bandos de cangaceiros que assaltam e ensaiam o retorno da lenda de Lampião.

C) São Jorge é o santo católico mais popular do Brasil, ele tem uma divindade análoga de origem africana denominada Oxossi. São Jorge e seu dublê Oxossi são chamados pelo povo de “Santos Guerreiros”.

D) Este filme é inspirado na legendária guerra do “Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”

E) Glossário: Jagunços: Assassinos pagos/ Coronel: Grandes proprietários de terras/ Beatos: Comunidade de civis miseráveis e místicos/ Santo: Pessoa que dirige espiritualmente estas comunidades.

Acredita-se que tal abertura foi inserida devido ao esquema de coprodução Brasil-França. O que importa nessa exposição inicial, além do conteúdo informativo, é a afirmação do caráter de lenda do que vai ser narrado.

Na segunda abertura não há referências de tempo para situar o espectador. O que aparece de imediato é a paisagem do sertão, onde se focaliza seu chão pedregoso, quase sem vegetação, numa tomada de câmera fixa. De repente, tendo por

fundo sonoro ruídos de tiros, entra em cena Antonio das Mortes, atirando com seu rifle e caminhando de perfil no sentido horizontal da direita para a esquerda da tela (não se vê o alvo de seus disparos). Quando ele sai de cena, o som dos tiros continua. Imediatamente, surge do lado esquerdo um cangaceiro cambaleando, dirigindo-se para o centro da imagem. Ele está ferido na altura do abdômen, que segura com uma das mãos, enquanto com a outra procura apoiar-se em seu fuzil. O personagem urra de dor, prolongando a encenação de sua agonia ainda de pé, rodopiando até cair morto. Neste momento há um corte.

Na terceira abertura, já se está no território da diegese – a vila de Jardim de Piranhas. Não há indicação de tempo, mas tudo leva a crer que se trata do presente (da época em que foi realizado o filme). A primeira cena que aparece na tela é a de um professor cercado por meninos aos quais faz perguntas sobre datas: a da descoberta do Brasil, da independência, do fim da escravidão, da proclamação da República e, por fim, quer saber o ano em que Lampião morreu. Esta última pergunta é respondida três vezes em uníssono: *1938!*

O encerramento do questionário traz à tona a figura de um dos principais chefes do cangaço. O filme assim mostra que sua presença permanecia como um forte símbolo.

Narrativa

De forma fragmentária, como numa colagem, vai-se contar uma história que se desenvolverá em duas dimensões, que se sobrepõem e misturam. Explica-se: 1) Num território mítico, serão trazidos à cena elementos diversos que compõem o imaginário popular nordestino: crenças antigas, lendas, representações de santos e místicos, histórias de vingativos cangaceiros, jagunços de aluguel. Esse conjunto heterogêneo será acionado numa representação que vai mesclar um tipo de encenação teatral que beira o estilo operístico ao lado de ritos folclóricos, em forma de folguedos, danças embaladas por cantigas coletivas, canções baseadas em histórias de cordel; 2) Num outro plano justaposto vai estabelecer-se a dimensão do presente, ainda que contaminado por essas crenças, quando os personagens exibirem suas contradições, pelejarão e encontrarão caminhos dentro de uma “realidade” que, aos poucos, vai sendo introduzida no ambiente da diegese e que, por fim,

vai anunciar-se como ponto de ruptura, e levará ao deslocamento desse universo mítico.

Organização do filme

É importante ressaltar, como característica principal deste filme, que a evolução da intriga se dá por meio de contradições, que vão sendo superadas para se chegar a novas formas que se propõem abertas para o espectador refletir.

Para fins de análise, a narrativa foi dividida em quatro fases:

1ª) Há, depois da tríplice abertura, um bloco narrativo no qual vai fazer-se a apresentação dos elementos da contradição inicial que move parte do filme: ali estão contidos os principais personagens, suas posições, seus discursos, as ameaças que cercam o primeiro conflito que vai opor Antonio das Mortes – um matador de aluguel a serviço de um latifundiário anacrônico, representado por um coronel que, não por acaso, é cego – a um cangaceiro, não menos anacrônico, de nome Coirana – que julga encarnar a figura do sagrado guerreiro São Jorge. É interessante registrar que esse Santo, ao que parece, apresenta-se como uma virtualidade, uma potência que pode emergir a qualquer momento naquele ambiente de injustiça social, opondo-se às forças do mal.

Coirana surge de repente em Jardim das Piranhas, vindo não se sabe de onde, anunciando ser portador de uma missão: vingar um longo passado de opressão e miséria que atingia o “povo”. O intempestivo cangaceiro vem acompanhado por um bando de homens armados e uma massa de beatos famélicos, que seguem uma Santa silente e um negro, que representa a figura de Oxossi (São Jorge), como componente de um grupo folclórico.

A aparição de tal conjunto de elementos potencialmente explosivo transtorna de imediato a vida da cidadezinha, e ameaça o poder do Coronel Horácio, latifundiário que domina a região e, ao que parece, prefeito de Jardim das Piranhas. O velho oligarca aciona o delegado Matos – autoridade policial local – para resolver o problema. Este o aconselha a recorrer a uma solução doméstica consolidada naquele ambiente, ou seja, contratar os serviços de um matador de aluguel para evitar o incômodo de uma intervenção federal e o emaranhado que poderia advir

de uma ação dentro da ordem: prisões, processos judiciais etc.

Parte então para uma cidade, onde encontra Antônio das Mortes em meio às festividades do dia sete de setembro. O matador é mostrado como aposentado, tocando a vida num bar junto a uma mulher, imerso em suas lembranças dos tempos “heroicos”, com suas armas guardadas num baú. Ao ser sondado para voltar à ativa, o personagem, de modo paradoxal, ao mesmo tempo que aceita o serviço, recusa qualquer pagamento. Afirma que seguirá até Jardim das Piranhas para certificar-se se era verdade ou lenda a presença de um personagem que deveria estar enterrado no passado. Além disso, argumenta que, se for verdade que Coirana existe,²⁵⁸ ele teria a obrigação de liquidá-lo, completando assim sua enigmática “missão” de livrar o sertão da praga do cangaço.

Antonio das Mortes chega a Jardim das Piranhas a bordo de um jipe Willys. Outros índices da modernidade capitalista surgirão em cena, aparentemente nas margens da diegese, como por exemplo: durante o tempo de espera para o combate entre Antonio das Mortes e Coirana, o delegado Matos é flagrado a discutir com um professor sobre sua ambição política de se candidatar a prefeito. O policial profere um discurso no qual se revela como agente modernizador: *Professor, eu vou ser eleito prefeito, depois deputado e se der pé senador, vou lhe arranjar um emprego na capital, o senhor vai receber seu salário em dia.*

Reforça em seguida sua esperança de que o país entraria num grande ciclo econômico e termina por fazer uma profecia: *Professor, o que vai salvar este país vai ser os dólares dos americanos.*

Ao que o mestre-escola responde deixando uma dúvida suspensa no ar: *Vai salvar o país ou o bolso de quem recebe?*

Uma pergunta corajosa (que o filme exhibe), num tempo em que o país vivia sob uma ditadura financiada pelo capital norte-americano.

²⁵⁸ O curioso é que tanto Antonio das Mortes como o Coronel suspeitam que Coirana, na verdade, trata-se de um tipo irreal, uma figura de teatro, uma espécie de assombração. Isto, de certa forma, cria uma instabilidade na percepção do personagem pelo público, que o vê no filme sempre dentro de algum tipo de encenação teatral, ou envolvido em folguedos populares a dançar junto com os sertanejos.

2^a) Neste bloco, vai travar-se enfim a luta entre Coirana e Antonio das Mortes. Esta peleja que não resolve a contradição posta, pois o matador não liquida com o cangaceiro imediatamente, nem elimina seu bando, menos ainda os beatos. Antonio, num duelo à faca, apenas fere Coirana, o que o leva a mergulhar numa longa agonia, que aumenta a ameaça aos poderes da vila por parte de seus seguidores. Na ocasião, diante da comoção popular e da cantoria ruidosa dos beatos e cangaceiros que tomaram a vila, o Coronel, que é cego, mas enxerga longe o perigo, manda seu criado, Batista, abrir o armazém e distribuir carne seca e farinha para os “amotinados”. Nesse episódio, aparece claramente uma lata de leite *Ninho*, da multinacional *Nestlé*, servindo de recipiente para partilhar a comida: sem dúvida, mais um índice de que a supermodernidade capitalista já havia chegado àquela paragem do sertão.

Durante a agonia de Coirana, o matador vai fazer uma “revisão de seus atos” e alcançar uma espécie de iluminação, algo próximo a uma “consciência” das posições erradas que havia assumido nas lutas sociais. Tal passagem vai ocorrer de forma mística, numa conversão ritualizada, da qual participa a Santinha silente. Diante dela (que representa Santa Bárbara), Antonio confessa seu arrependimento por ter lutado do lado errado durante toda sua vida.

Em plena metamorfose, o matador vai propor uma negociação ao Coronel, mediada pelo delegado. Este último, constrangido, transmite então ao inflexível latifundiário os termos de um acordo (na realidade, um ultimato) que implicaria, para evitar uma guerra, distribuir o que restava de alimento aos beatos e cangaceiros e ceder-lhes parte de suas terras para que pudessem plantar e viver em paz. Em síntese, impunha a reforma agrária.

Tal ousadia provoca uma reação raivosa do latifundiário, que trata de agenciar um novo matador. Manda chamar Mata-Vaca, um jagunço de sua confiança, elemento articulado a oligarquias de vários estados, que é encarregado de matar todos os seus oponentes.

Matos, nesse meio tempo, tenta convencer Antonio das Mortes a desistir e compreender a lógica capitalista: *A comida do armazém é pra vender... e as terras são propriedade do Coronel!*

Cabe sublinhar que o delegado, nesse momento, encontra-se também pressionado por sua amante, Laura (mulher do Coronel), a assassinar o velho latifundiário.

Antes de continuar a exposição do desenvolvimento da narrativa, é preciso destacar um detalhe da cena em que Laura tenta convencer Matos a aceitar seu plano de liquidar o Coronel e levá-la para longe daquele lugar. Face à negativa deste, a mulher o acusa de ser um “assassino de segunda”, um braço armado a mando do latifundiário. Nesse momento, distingue-se nitidamente uma lata de óleo de motor da marca *Havoline* servindo de vaso de plantas na janela que enquadra o casal.

Retornando ao fio da trama, a câmera captura Matos, tentando fazer um trato com Antonio das Mortes, prometendo mundos e fundos para que o matador liquidasse o velho oligarca. Ele, desesperado propõe: *Cê quer fazer um bom negócio? Você arranja um jeito de matar o Coronel, e eu atendo esse pedido seu (dar comida aos beatos e cangaceiros e distribuir terras) e ainda lhe dou uma fazendinha pra você morrer em paz.*

O matador responde dentro da linha de conversão mística que o levava, enfim, a entender sua posição na História: *Doutor, há muito tempo que eu estou procurando um lugar pra ficar. Agora eu vou ficar do lado de lá, bem junto da Santa. Eu já estou entendendo quem são os inimigos!*

A partir daí ocorrerão eventos que vão envolver conflitos secundários dentro da “classe” dominante: o Coronel descobrirá que sua mulher o trai com o delegado. Este fato deflagra uma luta, ao fim da qual Matos acabará morto, apunhalado pelas próprias mãos de Laura. Na visão da mulher, Matos traíra suas esperanças ao revelar-se um covarde, não a libertando das garras de seu despótico marido.

3ª) Esta é a fase em que ocorre o massacre, quando os beatos e cangaceiros serão liquidados pelos homens de Mata-Vaca, só restando “vivos” os elementos místicos: a Santa e o negro que encarna Oxossi.

Importa ressaltar que esse evento sangrento acontece na ausência de Antonio das Mortes, pois o matador, dentro de seu transe místico, havia partido para o

meio do sertão para, de forma ritual, enterrar Coirana, com honras de guerreiro. O cangaceiro é colocado numa árvore simulando um crucifixo.

Por outro lado, o professor, que poderia servir de testemunha (ou vítima) da matança, também não está presente, pois estava empenhado, junto com Laura, em arrastar o cadáver do delegado Matos para longe da vila. Sua intenção parece ser preservar o corpo de profanação e achar uma forma de sepultá-lo. Desta forma, de nada adiantaram os esforços do padre, que, ao ouvir as ordens do Coronel para que se iniciasse a matança, tenta desesperadamente alcançar esses dois personagens, a fim de tentar deter o braço armado de Mata-Vaca e seus asseclas.

Enquanto o padre busca esse socorro, em cena longa, os jagunços de Mata-Vaca disparam contra os fiéis, dando ensejo ao acerto de contas com a fabulação mítica que Glauber havia iniciado em *Deus e o diabo na terra do sol*. Com a morte dos cangaceiros e fanáticos, Antonio das Mortes e o professor passam pela metamorfose de encarnar o “espírito” do Santo Guerreiro que animava Coirana (e que havia, segundo a lenda mítica, encarnado também em Lampião). Com as suas armas, assumem a continuação de sua luta.

Assim, com a eliminação da ameaça dos despossuídos, abre-se a possibilidade de emergir outra contradição que oporá Antonio das Mortes e o professor, protegidos pelas entidades (a Santa e Oxossi), ao Coronel e seus jagunços.

Antonio das Mortes então, de forma ritual, recebe da Santa a parcela de força que imaginava ter perdido, mas o professor vai hesitar. Depois de recolher, entre os cadáveres, as bandeiras de São Jorge e Santa Bárbara, embriagado, alterca-se com o negro que acompanha a Santa e em seguida foge, tenta desistir, escapar da luta. Este personagem é mostrado como uma figura ambígua, que vive bêbado e não assume nenhum compromisso. O professor mostra-se avesso ao engajamento, apesar de apresentar uma consciência trágica da situação. Porém, sua tentativa de escapar do “teatro” do conflito, indo para a rodovia em busca de um veículo que o leve para longe dali não é bem-sucedida. Refugia-se então perto de uma parada de caminhoneiros. Nesse lugar são novamente expostos mais elementos da “modernidade”, como jipes e caminhões da montadora Scania Vabis e pode-se também vislumbrar um símbolo da *Shell* num posto de gasolina. Entretanto,

tudo aparece sem destaque – o foco está no resgate do professor, feito por Antonio das Mortes. Este o arrasta de volta, pelo sertão, até Jardim de Piranhas, onde estão concentradas as forças do latifúndio (o dragão da maldade).

Os dois insurgentes, a partir desse momento, vão construir uma relação de oposição àquela ordem que até então, de alguma forma, participavam.

O pacto entre eles é selado silenciosamente na travessia do sertão, diante do cadáver “crucificado” de Coirana. O professor toma suas armas (o punhal e o fuzil), e a seguir aproxima-se o padre, também portando um rifle. Na sequência, a Santa convoca Antonio das Mortes entregando a ele sua arma e seu chapéu. Estão prontos para o último combate.

4ª) Nesta fase final, investidos do poder “sagrado” pela Santa, esses dois personagens vão travar o combate em duas etapas. Na primeira, Antonio das Mortes duela à faca com Mata-Vaca, num ritual inscrito na ética sertaneja. Ao final da longa contenda, o jagunço contratado é liquidado por Antonio.

Na segunda, o ex-matador de cangaceiros entrincheira-se na Igreja com o professor. Este, a princípio, é convencido por Antonio a não participar diretamente da refrega, mas acaba envolvendo-se, dando cobertura ao seu companheiro, utilizando as armas que havia “recebido” de Coirana. Após intenso tiroteio não sobra nenhum jagunço vivo.²⁵⁹ Resta apenas o Coronel, que vai ser morto ritualmente pelo negro que representa Oxossi (São Jorge). Este último vem velozmente a cavalo, com sua lança em riste, golpeia o latifundiário no coração, repetindo desta forma o gesto do Santo guerreiro ao liquidar o dragão (conforme a gravura reproduzida na bandeira dos folgedos).

Deste modo, lavado pelo sangue dos mártires e dos algozes, aquele território tornou-se livre de sua última contradição.

Na cena que focaliza pela última vez este território híbrido de Jardim das Piranhas (de realidade e mito), Antonio das Mortes já não está mais em cena. Ape-

²⁵⁹ É preciso registrar um detalhe: nessa guerra até Laura é atingida mortalmente por um balaço, porque estava ao lado do Coronel novamente. Este, apesar tê-la escorraçado anteriormente, chama por ela nos momentos que antecederam a luta final, para acalmá-lo diante do temor de ser eliminado pelas mãos de Antonio das Mortes.

nas o professor permanece na rua principal da vila, como se representasse o presente, olhando para o horizonte, assistindo ao passado mítico se retirando. Mostra-se a imagem do padre puxando o cavalo em que vão montados o negro e a Santa. Eles desaparecem, rumo ao sertão profundo, retornando, quem sabe, ao mundo das lendas.

No epílogo, Antonio das Mortes reaparece carregando ainda sua *Parabellum*, caminhando pelo acostamento de uma rodovia. Ao que tudo indica, rumo ao futuro. Por ele passa um caminhão da *Scania Vabis*, ouve-se o ruído de motores. O ex-matador de cangaceiros (tendo como fundo musical uma canção de Sérgio Ricardo que conta sua lenda) segue do lado esquerdo da pista, tendo à frente o logotipo da *Shell* bem destacado, num luminoso pendurado num poste publicitário. Do lado direito do caminho, vê-se um rochedo e uma pequena cidade de beira de estrada. Enquanto ele caminha, dois veículos trafegam pela via: um automóvel moderno que passa a toda velocidade em sentido contrário ao seu, deixando no ar o som de sua buzina, e um ônibus velho, que segue na direção em que o personagem está indo. O coletivo desaparece na linha do horizonte, e quando Antonio das Mortes passa pelo logotipo da *Shell*, faz-se um corte para a imagem gráfica de São Jorge que apareceu no começo do filme, sobre a qual são lançados os créditos finais.

Considerações finais sobre o filme

Pode-se dizer que nesta obra, que pertence ao ciclo das revisões do Cinema Novo, ocorreu uma espécie de deslocamento simbólico e “internação” no território das lendas daquele mundo mítico predominante em *Deus e o diabo na terra do sol*. Com ele, há o apagamento de elementos sociais daquela estrutura arcaica: latifundiários anacrônicos, beatos fanáticos, rebeldes primitivos encarnados em cangaceiros vingativos. Estes, na diegese, são mortos – permanecem “vivas” somente as figuras simbólicas representativas da mitologia popular nordestina-africana, que, como se observou, no fim da narrativa retornam ao território das lendas. É importante sublinhar que, nessa revisão, operou-se parte de uma metamorfose, uma redefinição da figura até então enigmática de seu grande personagem épico Antonio das Mortes. Este personagem opta por se colocar ao lado das classes subalternas, identificando, de certa forma, o lado do inimigo, liquidando-o

e partindo para uma nova jornada. No final, caminhando por uma moderna estrada, ele se desloca rumo a um novo território, passando ao lado do logotipo, talvez marca cravada no solo do “estandarte” do novo inimigo.

O que importa ressaltar aqui, portanto, é que esta obra figura como um divisor de águas, marcando o fim de uma era e o começo de outra; ela efetua uma atualização em relação ao novo tempo e às novas contradições que se desenhavam no horizonte.

Ao separar na diegese o mundo mítico pretérito e as estruturas anacrônicas e arcaicas num tipo de representação “teatral” paralela ao mundo real moderno, Glauber Rocha sutilmente introduz elementos dessa nova era – a nova ordem econômica que, na história narrada, só é revelada por meio de detalhes, ou constitui o seu entorno. Cabe destacar que esse novo tempo é o da expansão do capitalismo multinacional, que aparece de forma fugaz, invadindo a narrativa – tanto nos diálogos como se insinuando nas imagens. Abaixo, relacionam-se os pontos em que essa revelação acontece:

1) Para começar, Antonio das Mortes é encontrado por um delegado numa cidade periférica, mas que apresenta sinais evidentes de modernidade. Nesse lugar diferenciado, ele será convocado a se internar no sertão, onde um vilarejo está sendo “assombrado” por um cangaceiro de nome Coirana, que se diz herdeiro de Lampião. Coirana, no entanto, é apresentado mais como um personagem de ópera ou elemento teatral de um auto sertanejo de origens arcaicas do que como um ser real. Portanto, o matador mercenário, que estava aposentado, volta para esse mundo “apartado” com o objetivo de conferir a realidade dessa incorporação mítica e cumprir sua sina – exterminá-lo. O detalhe, é que seu retorno se dá (como foi citado) por meio de um *jeep* da montadora norte-americana *Willys Overland* – um elemento claro que vem de outro mundo econômico, a sociedade inclusiva dominada pelo capitalismo multinacional. Aparentemente, no interior da diegese, tal “assombração capitalista” não causa nenhum transtorno – apenas atesta a existência de um produto naturalizado de um mundo paralelo, que virtualmente traz as marcas invisíveis do trabalho de operários anônimos e sua história de exploração.

2) Nas brechas da narrativa, que torna a mostrar elementos antigos e não su-

perados da carência, da fome e miserabilidade das massas rurais,²⁶⁰ surgem índices dessa nova realidade econômica do capitalismo – a fase multinacional-transnacional. Estes índices estão relacionados abaixo:

a) Num diálogo, destacado na narrativa, entre o delegado (mostrado como um tipo ambíguo com intenções modernizadoras e ambições políticas corruptas) e o professor (o elemento que, apesar de possuir uma consciência aguda e trágica, posiciona-se até determinado momento da narrativa como descompromissado com as contradições sociais que assolavam o sertão), o primeiro afirma que o futuro do país dependia da entrada de dólares norte-americanos. Situam-se, pois, referências claras a dois elementos constitutivos do capitalismo brasileiro: a relação de dependência da realização do capitalismo em ambiente periférico, e a penetração do grande capital como responsável pelo desenvolvimento do país na fase de modernização conservadora;

b) Os beatos-retirantes famintos se alimentam com os víveres que o Coronel manda distribuir,²⁶¹ utilizando como cuia um recipiente de leite *Ninho*, fabricado pela *Nestlé* (*Société des Produits Nestlé. S.A.*), um conglomerado de produtos alimentares sediado na Suíça;

c) Numa cena envolvendo o delegado e sua amante na moldura de uma janela aparece uma lata de óleo combustível para motores *Havoline*, produzido na época pela empresa norte-americana *Texaco* (*The Texas Company*);

d) No entorno do teatro alegórico, destaca-se uma cidade de beira de estrada, e uma rodovia onde são mostrados veículos, na sua maioria caminhões da marca *Scania-Vabis*, produtos de uma empresa sueca que, em 1969, associou-se ao grupo *Saab* – conhecido por construir sistemas de defesa aeroespacial. Porém, o objeto que mais se destaca entre todos esses elementos é uma publicidade que exhibe o logotipo da *Shell* num artefato luminoso, fixado num poste, à margem da rodovia. Esse símbolo aparece no final da narrativa, colocado em cena de forma espetacular, contracenando com Antonio das Mortes, que, nesse momento, ao que parece, prepara-se para enfrentar os ditames dos novos tempos e já encontra sua

²⁶⁰ Reveladas em obras do passado não só em filmes do autor, mas naqueles de todo o ciclo neorealista, do ciclo nordestino e do bloco reflexivo posterior ao golpe de 1964.

²⁶¹ Numa evidente citação a *Os fuzis*.

primeira e brilhante contradição visual.

Como se vê, observa-se a predominância de elementos (produtos) inseridos em cena relacionados ao capitalismo multinacional e, especialmente, à indústria automobilística (empresas petroleiras, montadoras multinacionais de veículos), carro-chefe do desenvolvimento capitalista do país.

Acredita-se que Glauber tateia a compreensão do sistema global que articula contradições que devem ser decifradas. Portanto, pode-se afirmar sem dúvida que o capitalismo, neste filme, permaneceu nas beiradas – não atingiu de todo os remotos vilarejos – e corre solto nas veias abertas das estradas pelas quais rodam os caminhões fabricados no parque industrial onde Carlos (de *São Paulo S.A.*) trabalhou e possivelmente voltou a trabalhar, num eterno recomeçar da reprodução capitalista.

Acredita-se que essa estrada simboliza o desenvolvimento do país vivo, atual, contraditório, território no qual foi moldado um capitalismo *sui generis* (dependente) cuja burguesia associou-se ao grande capital multinacional e realizou o fenômeno da “modernidade conservadora”, da qual o povo foi excluído. O dragão da maldade assumiu outra forma. O matador que encontrou o seu lado, agora transfigurado de justiceiro, precisa correr na rodovia para alcançar os veículos modernos que por ela passam carregando riquezas para abastecer os mercados. É um mundo repleto de potências novas, novos códigos a decifrar, perigos a enfrentar, sem dúvida maiores do que os dragões que infestavam o imaginário popular. A mensagem subliminar que fica em suspenso, imagina-se, é que o “povo” (enfim livre dos mitos), assim como o ex-matador e o intelectual (o professor), devem agora assumir um novo papel, uma posição mais ativa na luta principal. Parece que, do ponto de vista político, há um chamamento para a luta guerrilheira, que na época da realização do filme estava na pauta do dia das esquerdas, com exceção do PCB.

5. Conclusão

Acredita-se que no próprio ato de leitura, análise e interpretação dos 11 filmes selecionados²⁶² para esta pesquisa, constituiu-se já, ao longo e ao fim da dissecação de cada obra, um *corpus* significativo de conhecimentos sobre as formas, estratégias e ângulos pelos quais se tentou capturar e se construíram representações tomando por base a peculiar realização capitalista brasileira.²⁶³

Ao sair do mergulho nas entranhas desses filmes carregados de questionamentos, depois de esquadrihar suas narrativas e esmiuçar os conjuntos discursivos ali contidos, e especialmente os modos de apreensão por meio das imagens da vida social e econômica dessa época marcada pela acelerada mudança (anos 1950/60), chegou-se a algumas conclusões que serão explicitadas a seguir.

Em termos gerais, a primeira ilação que se pode extrair dessa investigação foi a de que, em todos os filmes submetidos à investigação, o elemento econômico esteve presente de forma significativa. Nota-se este fato mesmo em obras que se concentraram em outros aspectos da vida social, seja enfatizando a interpretação política, seja explorando fatores existenciais, arranhando o que hoje se denomina esfera da subjetividade.

Observou-se que, em todas as representações do capitalismo contidas no interior das obras em pauta, emergiu como tendência dominante a incidência de críticas severas a esse sistema econômico, mostrado como nocivo. Tal julgamento, no entanto, não se exibiu de forma “panfletária” (com raras exceções devidamente registradas), mas por meio de ricas narrativas, nas quais se evidenciavam denúncias a esse sistema econômico como promotor de um modo de vida prejudicial, causador de imensos problemas para a sobrevivência de grande parte da população – especialmente das classes subalternas do país. Assim, este sistema foi acusado de produzir uma exploração desumana do trabalho e provocar, no seu

²⁶² Obras cinematográficas que se julgaram representativas das fases pelas quais passou o moderno cinema brasileiro, até o final dos anos 1960.

²⁶³ Realização capitalista que, como já se observou aqui, não é estática e deve ser vista como um processo em constituição, uma construção histórico-social que envolve homens concretos, movidos por interesses específicos, ocupando posições dentro de uma hierarquia de classes situada num sistema de relações postas em conflito que é constitutivo dessa forma econômica.

desenvolvimento, um acúmulo de iniquidades e injustiças sociais – principalmente a concentração de recursos nas mãos de uma minoria dominante. Esse tipo de avaliação negativa implicou a acusação dos representantes desse sistema, figurados nas classes possuidoras e intermediárias, caracterizadas como elementos movidos por interesses egoísticos, em oposição a uma realização societária integradora favorável à absorção de amplas camadas sociais, especialmente as classes subalternas e setores marginalizados. As classes dominantes, pois, foram identificadas como responsáveis, culpabilizadas por produzir e reproduzir uma condição de permanente subalternidade e marginalização. No entanto, observou-se que, apesar da intenção manifesta de aproximação crítica da realidade da sociedade brasileira, não se elaborou um tipo de obra mais didática, que expusesse de forma clara o funcionamento do sistema que se combatia, nem a definição mais nítida das posições e as contradições de classe fundamentais que o caracterizavam.

Acredita-se – e isto será desenvolvido mais adiante – que, em todas as fases do percurso problemático do cinema moderno brasileiro na década de 1950/60,²⁶⁴ procedeu-se a uma leitura acidentada, múltipla e fragmentada do sistema econômico. No entanto, mesmo com tais limitações, foi possível capturar diversas características significativas da complexa realização do capitalismo no país. É importante observar que, salvo uma exceção (*São Paulo S.A.*, a ser explicitada adiante), não houve, a rigor, nessas obras, uma representação que contemplasse algo próximo a uma visão que tentasse exibir a totalidade da realização desse sistema.

Isso não quer dizer, no entanto, que esses filmes não tenham trazido à tela

²⁶⁴ Apesar de já ter sido citado nessa dissertação, é preciso ter em mente quatro elementos complicadores que impactaram a trajetória do cinema brasileiro nessa época e que, de vários modos, influíram na compreensão do capitalismo e na representação desse sistema em suas obras: 1) No início, na era JK, destaca-se a falta de interesse do Estado em incentivar o setor que, junto à carência crônica de capitais para financiamento das produções independentes, levou os primeiros cineastas modernos a realizar projetos limitados, a baixo custo; 2) As restrições impostas pelo golpe civil-militar de 1964, que estabeleceu um regime autoritário no país e cortou as pontes que permitiam a aproximação com os elementos populares, limitando também a criação de obras que contemplassem amplos setores sociais, ocasionando o deslocamento das pesquisas sobre a realidade econômico-social, provocando revisões que levaram esse cinema a centrar-se sobre questões especificamente políticas; 3) A ampliação e intensificação das restrições às liberdades de expressão (censura e perseguições) ocasionadas pela decretação do Ato Institucional n.5 (AI-5), que, junto com pressões para conquistar público além do nicho de esquerda, levou o cinema a uma fase alegórica, também em função de driblar a censura, o que teve como efeito enveredar por uma linguagem mais hermética. Isto implicou um tremendo fracasso comunicativo, que definitivamente pôs abaixo o projeto político-pedagógico de toda uma geração; 4) A crônica deficiência de base teórica para interpretação da realidade econômico-social do sistema capitalista, conhecimento que estava engatinhando mesmo nos centros de produção acadêmica.

elementos importantes para a compreensão da realidade econômica. É preciso destacar que, apesar da forma descontinuada que apresentou o desenvolvimento da cinematografia desse período (nos anos 1950/60, que teve, dentre outros fatores causais, a censura pós-golpe de 64), observou-se uma evolução no sentido de um entendimento mais global do funcionamento do capitalismo (num curto período de tempo), que se credita a um aprofundamento do conhecimento teórico dessa geração de jovens cineastas, que – ousa-se imaginar –, tateando, aproximaram-se de forma ainda precária dos rudimentos de uma teoria da dependência e da concepção teórica da expansão do capitalismo visto como um desenvolvimento desigual e combinado, que ainda estava em processo de discussão no interior do debate político dos círculos intelectuais engajados nessa época.

Notou-se curiosamente que, a despeito da descontinuidade, fragmentação e mesmo deslocamentos ocorridos na captação dos elementos que compuseram a representação desse modo de vida econômico-social, tornou-se possível montar, ao final dessa pesquisa, uma espécie de mosaico da realização capitalista peculiar que se processou no país. Entendeu-se também que essas obras funcionaram como uma espécie de instrumentos de pesquisa para essa geração de cineastas empenhados, como ensaios de decifração da realidade econômica e social do Brasil, que estes intuía e sentiam plena de graves contradições. De qualquer modo, quer-se registrar aqui que tais obras, fundamentalmente, expressaram um tipo de consciência em processo, perscrutando a problemática do subdesenvolvimento e as causas da injustiça social flagrante, articuladas ao desenvolvimento do sistema capitalista, apontado como fator gerador destas.

Particularizando cada fase (correspondente aos blocos analisados), pode-se afirmar sem dúvida que, na fase primária do moderno cinema brasileiro, composta por obras sob a influência do neorrealismo (e mesmo nos filmes que fundam o Cinema Novo), observou-se uma tendência a evitar a representação direta do território nuclear próprio do capitalismo – em outras palavras, as abordagens esquivaram-se do mundo urbano industrial, da esfera específica do trabalho, do chão da fábrica.

O cinema moderno afastou-se deste modo (em seus inícios) da realização capitalista típica daquele tempo, que fazia parte de um processo em nova fase de

expansão, com penetração e instalação aceleradas de empresas multinacionais. Tal processo implicou a associação das burguesias nativas com os representantes do grande capital – as primeiras, articuladas como sócias menores. Portanto, nesta etapa, observou-se a produção de uma série de filmes, que parecem dessincronizados em relação aos eventos que marcaram o tempo histórico da sociedade da qual pretendiam se aproximar e transformar.

E mais, nessa fase (neorrealista), é importante ressaltar que se elipsou, de certo modo, a contradição fundamental entre capital e trabalho: deslocando-se a luta de classes para o espaço da cidade, focando as contradições e conflitos no interior do território urbano, dividido entre áreas pobres e ricas – entre comunidade favelada *versus* “sociedade do asfalto”.²⁶⁵ O foco na favela e no bairro de classe média baixa (próxima ao cinturão operário da metrópole), acredita-se, foi uma estratégia utilizada pelos cineastas para acentuar o contraste com a “sociedade maior” representada como território privilegiado da realização capitalista. Os filmes dessa etapa passam a impressão de que a riqueza está em outro lugar, distante daquele território degradado.

Pode-se pois afirmar que a abordagem do capitalismo feita pelo cinema nesse momento deu-se de forma indireta, pelas suas bordas, pelas franjas do sistema, denunciando-o como subdesenvolvido, produtor de miséria – apesar de que, nas brechas de suas narrativas, apresentavam-se ou mencionavam-se aspectos de sua realização urbana industrial, mas de maneira sempre breve.

Tal deslocamento das contradições centrais do capitalismo foi acompanhado pela presença rarefeita das classes dominantes em cena. A exibição, quando ocorreu, foi apenas por meio de representações caricatas da figura do burguês ou do pequeno-burguês,²⁶⁶ situando-os de forma negativa, como vilões, elementos ego-

²⁶⁵ Esta contradição vale, de certa forma, também para o entendimento de *O grande momento*, obra na qual se substituiu a favela pelo bairro de classe média baixa, embora as oposições à parte abastada da cidade neste filme (nesse território) fossem mais matizadas.

²⁶⁶ Como já foi citado na análise dos filmes dessa fase, em *Rio 40 graus* a burguesia aparece na praia, sob o guarda-sol, desqualificando os elementos suburbanos. Nesse local também surge a pequena burguesia arrivista derrubando mercadorias de um pobre menino favelado “invisível”, ou encarnado na figura do intermediário que cobra aluguel da ligação ilegal de energia que abastecia o morro. Em *Rio Zona Norte*, salienta-se figura do intermediário (classe média) parasita que compra a baixo preço sambas do compositor popular favelado. Em *O grande momento*, a rigor, a figura do burguês aparece de maneira fugaz, recusando empréstimo ao seu empregado que lhe pede um vale. Em *Cinco vezes favela*, que funciona como ensaio de transição para o Cinema Novo, sob

ístas, pérfidos, parasitários ou hedonistas. Foram, em sua grande maioria, representados como exploradores de habitantes pobres de territórios degradados, figurados nas favelas, nos morros vistos como enclaves ou “acidentes sociais”.²⁶⁷

Por outro lado, quando se tratou de representar a classe operária, esta também apareceu de forma fugaz, diluída no meio de passivas camadas subalternas desqualificadas a recordar lutas pretéritas. Ao mesmo tempo, observou-se a tendência de expor os personagens mais combativos das classes despossuídas, como elementos insulados, mal-compreendidos,²⁶⁸ enquanto a grande massa foi mostrada como submissa, alienando-se em manifestações da cultura popular (samba e escolas de samba) ou em festividades.

Tais caracterizações parecem um tanto discrepantes em relação ao ambiente altamente ideologizado e radical que caracterizou o avanço da mobilização popular naqueles tempos. Trata-se do final do governo JK, quando se inicia o desmonte da ideologia desenvolvimentista, e meados do governo Jango, momento em que se deflagrou a luta pelas reformas de base e se vivenciou a projeção de sonhos revolucionários, formulados no interior de setores operários, intelectuais e militares que se imaginavam próximos da tomada do aparelho de Estado.

Percebe-se nessa fase neorrealista, de certa maneira, a desconstrução da imagem divulgada pela ideologia desenvolvimentista (da era JK – na verdade, formula-se uma contraimagem ao seu discurso eufórico). Mostra-se um capitalismo “falhado”, que expõe a permanência do subdesenvolvimento, denunciado na focalização de territórios degradados da cidade como “enclaves” e na revelação da centralidade da carência econômica, exibida na falta crônica de dinheiro que mar-

orientação cepecista, a figura do burguês assume de forma mais evidente o caráter de vilão. De qualquer modo, em todos esses filmes os elementos que dispõem de algum recurso são caricaturados.

²⁶⁷ Para diferenciar da noção de morro como acidente geográfico. Na área urbana, especialmente no Rio de Janeiro, os morros foram ocupados pelos elementos expulsos durante a reforma efetuada por Pereira Passos (o bota-abixo) do começo do século e que se reproduziu de forma epidêmica pelo território acidentado da cidade, constituindo, sem dúvida, um acidente social, provocado pelas necessidades de ocupação territorial do sistema capitalista moderno.

²⁶⁸ O isolamento do elemento combativo das classes subalternas ocorre nas favelas de *Rio 40 graus* e de *Rio Zona Norte* (neste caso, o próprio poeta popular inconformado com sua exploração). Ainda, de maneira evidente, aparece em alguns episódios marcantes de *Cinco vezes favela* – especialmente Zé da Cachorra, da escola de samba Alegria de Viver, e mesmo no bairro de classe média baixa paulistana de *O grande momento*, na figura do mecânico de bicicletas, Victório Espártaco, o único personagem que questiona o sistema abertamente.

ca a vida da maioria dos elementos das classes subalternas – tanto dos setores marginalizados (figurados nos elementos favelados) como também no cotidiano de habitantes de bairros da baixa classe média paulistana.

Outro aspecto desse capitalismo “deturpado”, denunciado de forma matizada, é a dificuldade de integração de elementos das classes subalternas no sistema produtivo. Isto é ressaltado pela incidência do desemprego ou a presença de trabalhos desqualificados (biscates) em todas as narrativas, assim como estratégias de sobrevivência estabelecidas fora da ordem econômica – práticas comunitárias marcadas por certo tipo de partilha solidária de bens e trabalho (práticas não-vigentes quando se representou o bairro de classe média em *O grande momento*, que já se mostra como um território pertencente ao mundo do capitalismo). Ressalta-se aí o caráter excludente desta forma particular de capitalismo perverso, que se alimenta superexplorando as classes subalternas, remunerando-as de forma aviltante.

Por fim, é interessante destacar também que os filmes desta fase captaram uma transformação no *status* da favela ocorrida nessa época. Como já foi amplamente demonstrado, na sua fase inicial, o neorrealismo trouxe para a tela uma representação da favela como espaço degradado (sem infraestrutura etc.), habitado por uma população desqualificada e reduto de elementos ligados à criminalidade – em clara contraposição à imagem edulcorada divulgada pela música popular e pelas comédias da Atlântida, que as mostravam como lugares privilegiados, em que os barracos seriam uma espécie de “bangalôs” onde habitava gente que morava “pertinho do céu”,²⁶⁹ sob coqueiros de papelão pintado. Logo a seguir, os cineastas dessa tendência estética percebem, de alguma forma, uma mudança econômico-cultural na consideração do morro. A localidade passa a ser reconhecida por possuir certa positividade, constituindo-se em ponto atração de elementos das classes médias e altas (sedentas de novidades e pela fruição do exotismo), em virtude de ter se convertido num centro produtor de um tipo de música valorizada no mercado – o samba –, alimentando a indústria cultural fonográfica e cinematográfica, vide as chanchadas e programas de rádio. Agregue-se a essa valorização o fato de parte das grandes favelas ter construído agremiações carnavalescas signifi-

²⁶⁹ Vide samba *Ave Maria no morro* (1943), de Herivelto Martins, cantada por Dalva de Oliveira.

cativas, que promoviam com poucos recursos espetáculos agendados no calendário turístico da cidade.

Com o advento do Cinema Novo – após o encerramento parcial da fase neorrealista –, observou-se, já nas suas primeiras obras (consideradas canônicas), o abandono abrupto dessa abordagem das questões situadas na esfera urbana – próxima, de certa maneira, ao território principal da realização capitalista – e um mergulho profundo numa etapa que atentou mais para os problemas da zona rural do nordeste. Pode-se dizer que nessa internação nas zonas sertanejas, especialmente naquelas assoladas pela seca, elipsou-se o próprio capitalismo nas representações dos filmes desse ciclo e se eliminou, por consequência, a presença do elemento burguês e da figura do operário (já bastante rarefeita na fase neorrealista). Deixou-se assim de lado a contradição fundamental que marcou o século XX entre capital e trabalho, em favor da denúncia dos males provocados por anacrônicos latifundiários representantes de formas arcaicas de exploração e mando. Ao mesmo tempo, passou-se a apresentar os trabalhadores rurais como homens rudes vinculados ao setor econômico da pecuária (vaqueiros), que logo, devido ao fenômeno das secas, foram obrigados a engrossar massas de retirantes desesperados e famintos. Em dois destes filmes evidenciou-se que, em tal condição de exasperação, estes homens simples tornaram-se presas fáceis de promessas delirantes contidas nas prédicas de líderes místicos, aos quais passam a seguir, adotando, ao longo e ao fim dos seus processos de conversão devocional, comportamentos de fanatismo. Simultaneamente, outros componentes desse contingente de miseráveis foram expostos em atitude passiva: resignados, ao migrar para longe desse território, ou prostrados, morrendo de fome, diante de armazéns abarrotados de víveres – instalações comerciais de elementos vinculados ao poder do latifúndio, mas articulados ao sistema econômico capitalista que vigorava no país.

No caso desse radical deslocamento efetuado pelo Cinema Novo, já em seus inícios, para o território imerso em contradições específicas do mundo agrário, observaram-se a predominância de relações e a caracterização econômica bem próximas às do sistema feudal.

Credita-se essa virada à perspectiva dualista, já apontada aqui, que dominava o horizonte teórico dessa época (no ISEB, no PCB, no CPC-UNE), e que cons-

tituí o conhecimento disponível para a interpretação da economia dessa geração de jovens cineastas.²⁷⁰

Notou-se também certa tendência ambígua, expressa nas obras dessa fase. Ao mesmo tempo em que se denunciava o latifúndio em suas narrativas, acusado de praticar formas de superexploração no regime de produção por ele engendrado e de exercer a prática do mandonismo, sugeria-se, como formas de libertação para os explorados – que oscilavam entre o abandono do território hostil e a falta de perspectivas –, a revolução das estruturas arcaicas. Apresentava-se, portanto, fundamentalmente, a reivindicação de instituições típicas do capitalismo. Nesse sentido, aparecem nesses filmes três tipos de formas reativas para solucionar a questão agrária:

1) A migração em direção a regiões modernas e a acomodação numa possível propriedade privada a ser alcançada no futuro (caso de *Vidas secas*);

2) A revolução, proposta sem muita clareza, que tais contingentes populacionais despossuídos e desterritorializados deveriam promover, atacando as estruturas arcaicas por meio da violência, depois de superar suas formas de alienação (mística religiosa e expressas na rebeldia primitiva do cangaço), iniciando-se uma guerra no sertão para a igualitária divisão de terras. Ao final, obter-se-ia, ao que parece, certa generalização da propriedade privada, projetando um mercado (como no caso de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol*). É preciso destacar que o desejo manifestado pelo vaqueiro Manoel ~~quem?~~ (Em Deus e o Diabo), antes de sua travessia pelo sertão, era o de se transformar num pequeno proprietário rural (assim como, em *Vidas secas*, o casal Sinhá Vitória e Fabiano sonhava com um sítio próprio onde poderiam produzir e “viver como gente”);

3) Uma revolução sugerida de forma “realista”, como um movimento organizado, e não movida pelo voluntarismo de elementos isolados. Esta vertente pareceu expressar-se na crítica da ação do caminhoneiro insurgente Gaúcho, que, sozinho, enfrentou à bala as forças governamentais que protegiam um armazém abarrotado de víveres diante de uma massa faminta de retirantes. É o que se deduz

²⁷⁰ Havia então uma voz solitária que destoava desta visão dualista, e que não foi levada em conta: a interpretação de Caio Prado Jr., fora da linha do marxismo ortodoxo.

da análise de *Os fuzis*: denunciar a miserabilidade e as iniquidades do mundo agrário. Entretanto, sua narrativa não “fecha” – deixa em suspenso as contradições denunciadas, e não oferece de maneira clara uma solução para a questão agrária. Todavia, indica, de alguma forma, a necessidade da ruptura com aquela ordem injusta. Este filme, pode-se dizer, é um raro e estranho exemplar de obra aberta, que, ao que parece, adivinhava e apontava certa imobilidade das massas envolvidas no processo reformista.

Deste modo, de maneira geral, pode-se dizer que tais filmes pareciam acusar certa “falta” de capitalismo no campo. Denuncia-se assim, de maneira indireta, uma realização capitalista desigual. Esta não poderia ser representada em suas narrativas porque que não havia chegado àquelas paragens do sertão.

Em síntese, imagina-se que tais obras, vinculadas ao projeto reformista que propunha como carro-chefe a luta pela reforma agrária (que tinha por objetivo transformar as classes subalternas rurais despossuídas em pequenos proprietários, assim integrando a massa camponesa ao regime capitalista) sugeriam a necessidade urgente de liquidação dos “resquícios feudais” encarnados no latifúndio por meio da incorporação capitalista dessa região com ampla distribuição de terras²⁷¹ e implantação, em todo o território nacional, de relações, leis e instituições implicadas nesse sistema econômico moderno (contratos de trabalho fixados e regulamentados e ação de sindicatos para defesa dos interesses dos trabalhadores, tais como nos centros urbanos industriais).²⁷²

De qualquer forma, reafirma-se aqui que estes filmes explicitaram a existência de uma brutal diferenciação regional: a realização capitalista avançada ocorria em outro lugar, distante no tempo e no espaço da região do sertão, que era ainda agrilhoada a estilos econômicos que só se assemelhavam às práticas medievais. Em certos casos, tais práticas beiravam a semiescravidão.

²⁷¹ Como parte de um projeto maior de se preparar uma etapa para se alcançar o socialismo, por meio de uma revolução burguesa, unindo proletariado urbano e rural. Esta, no entanto, não parece ser a linha adotada pelas Ligas Camponesas, que pregavam a expropriação imediata das terras dos grandes latifundiários, sem indenização prévia.

²⁷² É interessante recordar que o PCB, nesse momento histórico, lutava pela sindicalização dos trabalhadores rurais. Por outro lado, as ligas Camponesas e setores radicais da esquerda propunham a distribuição de terras para serem transformadas em pequenas propriedades camponesas, com a implantação da reforma agrária “na lei ou na marra”, como bradava o advogado Francisco Julião, líder do movimento dos camponeses.

Ao encerrar abruptamente essa fase nordestino-sertaneja, que coincide com a precipitação do golpe civil-militar de 1964, percebe-se a ocorrência de uma primeira atualização do Cinema Novo, em relação à realização capitalista real que ocorria desde os anos 1950, com o começo da implantação direta do capital multinacional em território brasileiro.

Tal ampliação de perspectiva dos cinemanovistas se dá com o retorno das câmeras ao território urbano, e o início da fase de revisões em que esse movimento foi obrigado a mergulhar (já amplamente explicados nessa dissertação).

É preciso, no entanto, destacar que essa volta do cinema moderno ao território nuclear do capitalismo foi parcial a princípio, desviando-se da questão especificamente econômica, mencionada de modo fugaz, assim como da luta de classes, que se apresenta de forma rarefeita (caso de *O desafio*), para se concentrar na crítica política, tendo como protagonistas setores específicos das classes médias deslocados pelo golpe.

Não obstante tal desvio de foco, mesmo assim, neste período (que se denominou revisionista) esta obra (*O Desafio*), acabou trazendo para a tela elementos novos da configuração econômica, mostrando processos que envolveram as classes dominantes da época. Especificamente, revelou-se, de forma sutil, a articulação das burguesias nativas com o grande capital. Era um tipo de integração na qual os capitalistas “nacionais” aceitaram a posição de sócias menores, na expansão do sistema na sua fase monopolista multinacional que ocorria de forma acelerada nesse tempo.

Denunciava-se ainda que esse vínculo situava as burguesias nativas como principais agentes internos da remoção dos obstáculos a essa expansão do sistema – em outras palavras, assumia a função de liquidar a oposição representada pelos setores reformistas que dominavam o Estado, e a inibição ou extermínio dos elementos de esquerda responsáveis pela ampla mobilização popular do período que se encerrou em 1964.

Destaque-se também que esse estilo de narrativa trouxe pela primeira vez à tela o chão da fábrica e a figura do burguês do setor industrial de modo não cari-

catural.

Nessa fase, surgiu um filme aparentemente desconectado do ciclo de revisões da derrota ocorrida em 1964, que se constituiu como uma obra singular. Trata-se de *São Paulo S.A.*, que elaborou uma potente e importante narrativa que desnudou o tipo de vínculo estabelecido por uma fração parasitária da burguesia nativa com o grande capital. Esta obra expôs os mecanismos corruptos de sua ascensão, trazendo elementos novos da influência do sistema capitalista na esfera da subjetividade, especialmente o processo de reificação que este engendra. Ainda, demonstra, de forma dramática, os efeitos sobre a subjetividade dos elementos envolvidos na dinâmica da reprodução incessante do sistema, que captura e aprisiona mesmo seus agentes desviantes da classe média. Assim, esse filme traz para a tela personagens que estavam surgindo na esfera da produção – no que se pode denominar de fase *taylorista* – figurados em gerentes, técnicos, administradores – elementos intermediários entre os operários e o patronato.

E mais, *São Paulo S.A.* refuncionaliza a cidade que agora se apresenta de forma diferente do ciclo neorrealista, como território de realização integral do capital. Aqui, é mostrada como gigantesca empresa tentacular, que mantém atados, por fios invisíveis, seus anônimos construtores.

Mesmo assim, é preciso deixar claro que, a despeito das importantes críticas endereçadas ao sistema esboçadas nessas obras, elipsou-se a representação direta da luta de classes, apresentando a classe operária como figurante – parte do cenário para o protagonismo das classes médias – e se deixou fora da cena os representantes do capital multinacional, cujas instalações (no caso deste filme, a Volkswagen e outras montadoras) funcionaram somente como elemento cênico.

Mesmo assim, nessa fase, como se disse acima, foi possível ao cinema operar uma primeira aproximação do processo real de expansão capitalista de seu tempo (anos 1950/60), afastando-se daquelas concepções em vigor no ciclo nordestino-sertanejo, que tomavam o mundo fechado do latifúndio como referência. Pode-se dizer que o sistema capitalista agora foi de fato encarado, apesar de se trazer à cena apenas aspectos parciais (e não muito didáticos) de seu funcionamento.

No final dos anos 1960 surgiram obras que constituíram uma segunda etapa das revisões efetuadas pelo Cinema Novo. Nessa fase, percebeu-se como dominante uma tendência à adoção dos procedimentos alegóricos. Esta opção estética, embora implicasse o estabelecimento de uma distância da “realidade imediata do país”, permitiu uma espécie de continuidade da atualização da representação do capitalismo, evidenciando-se de várias maneiras a presença dominante do elemento multinacional.

Em *Terra em transe*, a despeito de não ter aparecido em cena nenhuma imagem das instalações ou mesmo dos representantes do capital estrangeiro, sua influência é citada de forma enfática e se manteve enraizada no interior da narrativa, revelada nos diálogos e discursos das forças em conflito.

É necessário ressaltar aqui que este é o único exemplar que sai do território da nacionalidade e projeta (e amplia a visão sobre o sistema) a questão da dominação econômica para o território do continente, denunciando indiretamente o elemento estrangeiro – multinacional (denominado genericamente como o fantasmagórico conglomerado *Explint*) como grande responsável pelos golpes políticos e implantação de regimes autoritários que se impuseram na América Latina – e, por consequência, no Brasil – naquele período (anos 1960).

Outra qualidade do filme foi a atualização da visão sobre a realização supermoderna do capitalismo, focando a indústria cultural (tevé) como parte integrante do sistema econômico, e realçando sua importância como aparato de dominação ideológica.

Já em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, a presença do capital multinacional é percebida nas brechas da diegese, com a inserção de imagens (logotipos, marcas) de produtos dessa fase da expansão capitalista, especialmente aquelas vinculadas direta ou indiretamente à indústria automobilística.

Apesar da discussão sobre o sistema econômico não ser o centro dessa narrativa, ousa-se afirmar que aí se decreta o fim de uma era e o começo de outra, na consideração da realização capitalista brasileira.

De forma inequívoca, não é por acaso que esta obra, no seu final, justapõe o

logotipo da *Shell* ao personagem principal da trama (Antonio das Mortes, naquele momento convertido à causa dos despossuídos).

Nesse forte símbolo da supermodernidade está concentrada (e ampliada) a indicação de toda a transição econômica que transtornava o país então.

Imagina-se que esse logotipo figurou como uma espécie de “esfinge” que se postou no caminho dos passantes, e desse lugar formulou questões enigmáticas – e, nelas, as contradições (já situadas em outro “paradigma”), que deveriam ser decifradas e enfrentadas pelas forças libertárias e resistentes daqueles tempos, para prosseguir e ter franqueada sua entrada na complexidade da cidade tomada pelo grande capital transnacional.

Para concluir, pode-se dizer que, tomando-se o cinema moderno como lugar teórico, o conjunto de filmes analisados trouxe à tela aspectos problemáticos do processo da realização capitalista no Brasil, que foi exibida como fundamentalmente subdesenvolvida, periférica e dependente.

Nesse tipo de exposição, procurou-se ressaltar a específica integração do país no sistema capitalista mundial, sob o imperialismo, numa condição colonial permanente. Sistema mostrado como produtor de exclusão e desqualificação das classes subalternas, gerador de carências (de dinheiro, de oportunidades, além do analfabetismo) e reprodutor de situações de miséria e desemprego. Importa notar também que esse sistema foi especialmente acusado de causador de processos de reificação e desconexão com o real (alienação). Além disso, foi apresentado como responsável pela degradação de vastos territórios urbanos, pela disseminação da marginalidade e violência nas cidades, e pelo incremento de camadas parasitárias de intermediários que, nas suas brechas, passaram a lucrar com a condição miserável de amplos contingentes populacionais subalternos.

Tal sistema também foi apontado como fator causal da ocorrência de distúrbios na esfera da subjetividade e desagregação de modos de vida familiares e societários. Nesse sentido, assinalou-se a intensificação do individualismo como elemento nocivo, provocado pelo desenvolvimento desse sistema, nas condições periféricas e dependentes.

Reiterando o que já foi dito aqui, assevera-se, por fim, que toda essa orientação crítica de denúncia econômica e social seguiu uma progressão descontínua, fragmentária, deslocando em determinados momentos seu foco para setores especificamente políticos, culturais ou existenciais da situação problemática da população do país submetido a esse sistema – em outras palavras, a esse modo de vida tipicamente capitalista. Entretanto, registrou-se uma evolução gradativa e tímida na aproximação da atualidade da questão principal que caracterizou o sistema econômico, ou seja, as contradições geradas pelo capitalismo na sua fase monopolista multinacional-transnacional. Todavia, não se avançou para o esclarecimento da questão da luta de classes.

Numa avaliação da totalidade dessas obras, pode-se dizer que, com rara exceção, não se cedeu terreno à determinação do estético pela ideologia, no sentido de resultar em filmes panfletários. De forma dominante, apesar da crítica severa ao sistema econômico vigente naquela época, não se demonizou o capitalismo – ao contrário, percebeu-se a tentativa de apreender elementos importantes de seu funcionamento, o que em muito se aproximou do esforço de conhecimento empreendido na esfera das ciências humanas. Assim, em certo sentido, estas obras contribuíram para a reflexão sobre a realidade brasileira, aportando material crítico para desenvolver algumas de suas mais importantes formulações teóricas.

Antes de finalizar, deixa-se aqui uma sugestão “de pauta”.

Acredita-se que seria importante, em continuidade a essa pesquisa, uma investigação que abrangesse as décadas de 1970 e 1980, quando, de acordo com vários motivos apresentados por Ridenti (que não importa agora situar), esgota-se o sentimento romântico revolucionário que animara o florescimento cultural dos anos 1960. Tempo pós-utópico, em que os cinemanovistas buscaram outras formas de inserção, ainda mantendo sua perspectiva “crítica”, seja no projeto cultural da ditadura encarnada na Embrafilme, ou dentro da indústria cultural que se expandiu de modo avassalador entre os anos 70 e 80, estimulada pelo Estado, que se associa a um grupo privado (leia-se Rede Globo), numa intervenção na esfera da cultura inédita até então no país, no sentido de uma imaginada e autoritária integração nacional.

Esta tese parece discutível, e sugere a necessidade de se construir uma reflexão para tentar superá-la com base numa análise de filmes significativos desse período, como: *S. Bernardo* (1971), *A queda* (1976), *Tudo bem* (1978), *Bye bye, Brasil* (1979), *Eles não usam black-tie* (1981) e *O homem que virou suco* (1981). Estas obras apresentam uma consistência crítica admirável diante da realidade adversa, em vários aspectos da vida econômica, política e cultural. Ressalte-se que estes filmes mostraram um amadurecimento, que parece ter comprovado a continuidade residual dessa forte estrutura de sentimento, que, agora, sugere-se (como hipótese) reconfigurada como de *resistência*.

Tal empreitada, porém, seria uma tarefa a ser desenvolvida numa futura investigação, dentro de um programa de doutorado. Nesse projeto, entende-se que seria possível trazer influências (um diálogo) desse movimento, já no interior de obras situadas em outro paradigma (da globalização) nos anos 1990, como *Terra estrangeira* (1996), *Baile perfumado* (1996), *Central do Brasil* (1998), além de e filmes que já mostram o século XXI, tais como *Abril despedaçado* (2002), *Árido movie* (2006), *Cinema, aspirinas e urubus* (2004), *O céu de Suely* (2006), e outros.

Por fim, se expressa aqui o desejo de que esta pesquisa, apesar de suas limitações, possa contribuir de alguma forma para estimular a reflexão sobre a produção cultural contemporânea brasileira, que, conforme aponta Arthur Autran, é “caracterizada pela rarefação da discussão crítica sobre a produção artística”.²⁷³ Compreende-se que esse anseio pode ser considerado paradoxal ou mesmo anacrônico, pois se procedeu à investigação de uma produção cultural que, aparentemente, não faria mais sentido por pertencer a uma memória considerada perdida, desconectada.

No entanto, como pôde ser visto, trata-se de potente conjunto de obras que trouxeram em si as marcas de toda uma época atravessada pela urgência do conflito e pela projeção de ideais utópicos, em luta contra as forças da conservação; filmes que encarnaram as dificuldades, tropeços, conquistas e o calor dos debates críticos sobre a cultura brasileira, travados por uma geração inquieta de artistas

²⁷³ Observação retirada do prefácio escrito para a segunda edição de *Cinema brasileiro: Propostas para uma história* (Bernardet, 2009, p. 12-16).

questionadores; criações que constituíram uma espécie de paradigma estético, com o qual a produção cinematográfica contemporânea – agora intitulada como pertencente ao universo audiovisual – precisa dialogar, mesmo que seja para negá-lo.

Em suma, pode-se dizer que, por contraste entre uma época utópica e a atual, considerada pós-utópica, espera-se reativar essa memória rejeitada. Tal gesto – que implica um movimento de captura de algo do passado que ainda cintila, a partir de um presente que se quer compreender, com todo o seu processo ininterrupto de formação e transformação – só fará sentido se, no retorno desse trajeto, permitir-se revelar a ligação dos fios que estiveram ocultos por sedimentações que o passar dos tempos impôs; e, assim, ao menos tornar possível iluminar caminhos dentro do labirinto do presente que se afirma como dimensão única, cujos muros projetam sombras, que talvez toldem a visão, impedindo uma perspectiva para além das leis do sacrossanto mercado. Tais leis obrigam cineastas da atualidade à criação de obras impactantes, dentro da linguagem aceita e legitimada da mídia hegemônica, para obter visibilidade e abrir possibilidades de trabalho no mercado exterior, para dirigir sequências de *Robocop*, ou biografias de *beatnicks* em *road-movies*, que nada oferecem ao aprofundamento da reflexão sobre o problemático cenário da cultura brasileira.

6.

Referências bibliográficas

ABREU, Alzira. **O Iseb e o desenvolvimentismo**. FGV/CPDoc. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/Iseb>. Acesso em 23/08/13.

ANDRADE, Livio. Evolução histórica da reprodução do capital e leitura mandeliana sobre renda tecnológica, **Revista de Desenvolvimento Econômico**, Salvador/BA, Ano X, n.17, janeiro, 2008.

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**. Cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AZEVEDO, Lúcia Rangel. O papel da UNE no movimento estudantil na segunda metade do século XX, **Eccom**, v.1, n.2, p. 7-22, jul/dez, 2010, p. 8. Disponível em: <http://publicacoes.fatea.br/index.php/eccom/article/viewFile/402/258>. Acesso em 23/08/13.

BENEVIDES, Maria Victoria. **O governo Kubitschek, desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976/2001.

BERNARDET, Jean-Claude. “A cidade e o campo: notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro”. In: _____. **Cinema brasileiro – 8 estudos**. Rio de Janeiro/Brasília: MEC/Embrafilme/Funarte, 1980.

_____. As aventuras ideológicas do neorrealismo no Brasil. In: **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

_____. **Brasil em tempo de cinema**. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema brasileiro – 8 estudos**. Rio de Janeiro/Brasília: MEC/Embrafilme/Funarte, 1980.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. ; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular no cinema**. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**, 3 ed. São Paulo: Ática, 2000.

CANÊDO, Leticia Bicalho. **A revolução industrial**. Tradição e ruptura. Adaptação da Economia de uma sociedade rumo a um mundo industrializado. São Paulo: Editora da Unicamp/Atual Editora, 1985.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. "Classes sociais na América Latina". In: ____ **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/limoeirocardosoflorestan1.pdf>. Acesso em 30/07/13.

_____. **Capitalismo dependente, autocracia burguesa e revolução social em Florestan Fernandes**. São Paulo: Inea, 1972. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/limoeirocardosoflorestan1.pdf>. Acesso em 30/07/13.

_____. **Ideologia do desenvolvimento. Brasil JK-JQ**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

CARVALHO, Julia Machado. A participação da Caic na manutenção da produção do cinema crítico brasileiro. Disponível em: http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/relatorios/COM/com_julia_machado.pdf. Acesso em 29/08/13.

CATANI, Afrânio Mendes. "A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)". In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

COSTA, Maria Célia Leite. Os estudantes e a política, FGV/CPDoc. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Os_estudantes_e_a_politica. Acesso em 23/08/13.

DOBB Maurice. **A evolução do capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

DREIFUSS, René Armand, **1964: A conquista do estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. Disponível em: <http://www.elortiba.org/> Rosário. Argentina, Koletivo Editorial "Ultimo Recurso". Acesso em 23/08/2007.

FAUSTO, Boris. “O Brasil Republicano”. In: ____ (Org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo III, v. 3 (Sociedade e Política 1930-1964). São Paulo: Difel, 1986.

_____. “O Brasil Republicano”. In: ____ (Org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo III, v. 4 (Economia e Cultura 1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp/FDE, 1998.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. Ensaio de interpretação Sociológica. São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. **Mudanças sociais no Brasil**. São Paulo: Difel, 1979.

_____. **Sociedade de classes e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FERREIRA, Jorge. Crises da República: 1954, 1955 e 1961. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 301-342.

_____. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, 345-403.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC/7 Letras, 2010.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

_____. ; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro (1930-1964). In: FAUSTO, Boris. (Org.). **Brasil Republicano**, tomo III, v.4 (Economia e Cultura 1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997, p. 465-500.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Pequeno cinema antigo”. In: _____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HAUSER, Arnold. **Historia de la literatura y el arte**. Madrid: Guadarrama, 1969.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HIRST, Mônica. **O pragmatismo impossível: a política externa do Segundo Governo Vargas (1951-1954)**. Rio de Janeiro: CPDoc-FGH, 1980. (mimeografado)

HOBBSBAWN, Eric J. **A era do capital**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.

JESSUA, Claude. **Capitalismo**. Porto Alegre: LP&M, 2009.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. São Paulo: Edusc, 2001.

KONDER, Leandro. **Intelectuais brasileiros & marxismo**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

KONDER, Leandro. **O marxismo na batalha das ideias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LAHUERTA, Milton. **Em busca da formação social brasileira: marxismo e vida acadêmica**. São Paulo: Perspectivas, 2005.

LEOPOLDI, Maria Antonieta P. A. “Economia política do primeiro governo Vargas (1930-45): a política econômica em tempos de turbulência”. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano 3**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LIPPI, Lucia Oliveira. *Do atraso ao subdesenvolvimento*. FGV-Cpdoc. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/SegundoGoverno/Atraso>. Acesso em 24/08/13.

LÖWY, Michael. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários**. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

_____. A teoria do desenvolvimento desigual e combinado. **Revista Actuel Marx**, 18, 1995. Disponível em: http://www.controversia.com.br/uploaded/pdf/13596_lowy.pdf. Acesso em 28/02/13.

_____. Capitalismo como religião. Caderno Mais. **Folha de S. Paulo**, 18/09/2005.

_____. ; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia** – o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis (RJ): Vozes, 1995.

MARANHÃO, Ricardo. O Estado e a política “populista” no Brasil (1954-1964). In: FAUSTO, Boris (Org.). **O Brasil Republicano**, Tomo III, v.3 (Sociedade e Política 1930-1964). São Paulo: Difel, 1986, p. 259-294.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-765.

MENDEL, Ernest. **Capitalismo tardio**. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

_____. O capitalismo. Encyclopedia Universalis, 1981/ Disponível em: http://combate.info/index.php?option=com_content&task=view&id=235&Itemid=41. Acesso em 23/08/13.

MOREIRA, Vânia Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MORENO, Antonio. **Cinema brasileiro – História e relações com o Estado**. Goiânia: Editora UFG, 1994.

MOTTA, Carlos Guilherme. **A ideologia da cultura brasileira**. São Paulo: Ática, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/68). **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 28, 2001. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2141>. Acesso em 28/08/13.

_____. ; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As relíquias do Brasil em Debate. In: **Revista Brasileira de História**, v.18, n. 35. São Paulo, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003. Acesso em 21/04/13.

NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NOGUEIRA, M. A. Comunistas, comunismo: o desafio da renovação, **Presença**, n.1, novembro, 1983.

PANDOLFI, Dulce Chaves. “Os anos 30: As incertezas do regime”. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Interpretações sobre o Brasil. In: LOUREIRO, Maria Rita (Org.). **50 anos de ciência econômica no Brasil**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997, p. 17- 69. Disponível em: <http://www.bresserpereira.org.br/papers/1997/79InterpretacoesBrasil.pdf>.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro: 1930-1980. Ensaio de interpretação. In: _____. **Brasil Republicano**, tomo III, v. 4 (Economia e Cultura 1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997, p. 527-589.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: **História do cinema brasileiro** (Módulo 6). São Paulo: Art Editora, 1990.

_____. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990.

_____. ; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997. RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 1997.

RAMOS, Fernão [Pessoa]. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais** (anos 50/60/70). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp/Fapesp, 2005.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1981.

RODRIGUES, Leôncio Martins. O PCB: Os dirigentes e a organização. In: FAUSTO, Boris (Org.). **História geral da civilização brasileira**. O Brasil Republicano, Tomo III, v.3 (Sociedade e Política 1930-1964). São Paulo: Difel, 1986, p. 363-443..

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da Revolução**: a televisão – cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/mestrado/dissertacoes_2008.html#12. Acesso em 02/01/13.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política 1964-1969**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

_____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEGATTO, José Antonio. PCB: a questão nacional e a democracia. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano 2**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 217-240.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da modernidade**. São Paulo: Cosacnaify, 2010, p. 95-123.

TOLEDO, Caio Navarro de. **Iseb: Fábrica de ideologias**. São Paulo: Ática, 1978.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANY, A.; AVELLAR, J. C. (Org.). *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, Lucas Schuab. Trabalho apresentado para a Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho FCL/Assis. Arquivo digital: <http://www.slideshare.net/LucasSchuabVieira/terra-em-transe-1967-anlise-do-filme-de-de-glauber-rocha-lucas-schuab-vieira>. Acesso em 27/07/13.

VILLAS BÔAS, Glauce. Ascese e prazer: Weber vs. Sombart. In: **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, n. 52, São Paulo, 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452001000100008&script=sci_arttext. Acesso em 24/08/2013.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 2000. Disponível em: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Williams,%20Raymond/Marxismo%20y%20literatura.pdf>. Acesso em 29/06/13.

_____. **Palabras clave**: Un vocabulario de la cultura de la sociedad. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003. Disponível em: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Williams,%20Raymond/Palabras%20clave%20-%20Un%20vocabulario%20de%20la%20cultura%20y%20la%20sociedad.pdf>

WISNIK, José Miguel. Pignatari e Niemeyer. **O Globo**, Segundo Caderno, 8/12/2012.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.