

2 Cinema Novo, anos 60 e o diretor como intelectual

O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas.

Bill Nichols

2.1.

O debate acerca dos intelectuais

O surgimento do *intelectual*, em sua acepção moderna, tem sido datado no fim do século XIX, a partir do polêmico caso Dreyfus. Alguns autores, entretanto, indagam se, de fato, não é entre os filósofos da Grécia Antiga que estaria o nascimento do intelectual. Francis Wolff data do século V A.C., na Grécia, três condições reunidas para a manifestação do intelectual. Além de homens com tempo livre que pudessem se dedicar ao cultivo das idéias e “à sua produção e difusão”, era preciso, também, “uma consciência do universal com o ‘nascimento da razão’ (encarnada na filosofia e nas ciências puras); e um regime, que permitia a expressão das opiniões e fazia da troca dessas opiniões no espaço público a condição mesma do poder” (WOLFF, 2006: 48).

Ainda segundo Wolff, já se discutia, à época, o papel destes filósofos na sociedade e os problemas de sua adesão à política vigente (problema que mais tarde será retomado em outros termos e em formas mais complexas, leia-se *engajamento*). Por ora, o conflito que se acirrou na divisão entre os socráticos e os sofistas buscava compreender a atuação do intelectual. O dilema que se colocava sugere como opções o pensamento sobre o real e as indagações em torno dele, a fim de propor um ideal, opinião da qual os socráticos compartilhavam; e a defesa do real, proposta ligada aos sofistas, que se colocavam na Cidade a fim de fazer desta a matéria de suas

interrogações. Os sofistas trabalhavam na cidade ensinando a partir do que lhes fosse disponibilizado. Estavam, de certo modo, de acordo com as leis locais e trabalhavam para aquela sociedade, sendo, inclusive, remunerados por esse trabalho. Sócrates fazia a crítica dessa realidade em nome de um ideal: “Quem é o mais irresponsável, o que aceita servir de caução a certos regimes, ou o que recusa defender qualquer regime que seja, porque todo regime é corruptível e, portanto, virtualmente corrupto?” (Ibidem: 61)

A pergunta nos leva a questionar a concepção de Sócrates como intelectual, no sentido estrito que a palavra ganhou com o caso Dreyfus. Por outro lado, tal como Wolff resgata o papel de Sócrates, parece-nos relevante não considerar desde já a questão do engajamento como algo resolvido. Posteriormente, todos os debates sobre o papel do intelectual ao longo do século XX terão como convergência o juízo diante do engajamento. É certo que Sócrates, na crítica dos sofistas, pouco se colocou no debate público, isentando-se de assumir uma atitude de intervenção na realidade. Entretanto, a trajetória do filósofo permite, sim, colocá-lo como um dos precursores da gênese do intelectual. As idéias “tortas” com que Sócrates infringiu a constituição ateniense deram a ele a “aura de pensador perseguido”, tanto pelas instituições como por antiintelectuais – caso de Aristófanes, cujo panfleto anti-socrático, difamatório e polêmico levava a conclusões como a de que as idéias de Sócrates fariam com que filhos acabassem por “dar pancadas nos próprios pais!” (Ibidem: 49)

Por sua vez, os sofistas, como constituintes de um coletivo de pensadores “porta-vozes de todos os debates fundamentais do século”, teriam mais força como movimento histórico no reconhecimento intelectual. Wolff os caracteriza como “os verdadeiros intelectuais no sentido moderno do termo” porque são os “primeiros profissionais a viver da venda de sua competência intelectual” (Ibidem: 55). Com argumentos defendidos de ambos os lados, o autor se pergunta retoricamente quem são os primeiros intelectuais da história e responde, sem o intuito de polarizar para um dos lados:

O mais célebre herói da razão, sozinho contra os poderes, ou o maior movimento racionalista do pensamento antigo? Pois há duas maneiras de ser um intelectual: ou

sozinho contra todos (e ele é mais reconhecido pela história, menos por seu tempo), ou acompanhado de outros (ele é mais eficaz em seu tempo, menos aceito pela história). O intelectual é aquele que coloca à Cidade todas as questões que ela não se coloca, isto é, as interrogações fundamentais (como Sócrates?), ou aqueles que, inversamente, partem das questões que a Cidade se coloca, ou que se colocam na Cidade para fazer dela a matéria de suas interrogações (como os sofistas?) (Ibidem: 61)

Na esteira do debate entre socráticos e sofistas, podemos considerar a noção que Pierre Bourdieu concebe do “intelectual total”, encarnado em Jean-Paul Sartre – e o argumento de Bourdieu é mesmo construído a partir da figura de Sartre. O intelectual total sartreano é aquele que se coloca em quaisquer assuntos, independente do seu campo de atuação profissional, em nome de valores universais que não são afetados por suas particularidades profissionais, amorosas ou partidárias. Este intelectual total tem como resultado de sua ação

instaurar uma relação dissimétrica tanto com os filósofos quanto com os escritores, presentes ou passados, que ele pretende pensar melhor do que eles se pensam, fazendo da experiência do intelectual e de sua condição social o objeto privilegiado de uma análise que acredita perfeitamente lúcida. (BOURDIEU, 1996: 238)

Partindo desse pressuposto, atribuiríamos a origem dos intelectuais na história da humanidade aos sofistas, já que estes agiam de tal modo e foram alvo de críticas justamente por terem ingerência nos mais diversos assuntos e debates que não lhes diziam respeito. Entretanto, havia por parte dos sofistas o envolvimento com o poder, característica que os afasta do modelo sartreano de intelectual. A realidade para Sartre constituiu-se sempre como ponto de partida para um ideal universalista, pois, para ele, “a razão não é uma faculdade de pensar o ideal, mas a faculdade de avaliar o possível” (WOLFF, 2006: 66). É o mesmo Sartre quem nos alerta, na série de conferências proferidas e publicadas, que a universalidade concebida como algo dado é uma postura conformista. Em nome do universal, há, sim, a eterna busca da universalidade porvir.

A defesa que Sartre faz do intelectual como “*alguém que se mete no que não é de sua conta*” e que pretende contestar o conjunto das verdades recebidas, e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção global do homem e da

sociedade” (SARTRE, 1994: 14) é a mesma que será alvo do que Bourdieu chama de “dominação simbólica”

(porque falam em nome das idéias, dos ideais e dos valores, e não dos interesses particulares); eles dispõem, portanto, de uma capacidade de impor normas de julgamento e, por isso, não importa o que digam e façam, há necessariamente neles uma duplicidade fundamental ante o poder, que eles criticam tanto mais quanto porque são fascinados por ele e exercem eles próprios, à sua maneira, um equivalente desse poder, ao se erigirem em instância crítica absoluta. (WOLFF, 2006: 64)

Nesse mesmo sentido, a crítica de Norberto Bobbio também recai no poder ideológico que os intelectuais sempre carregaram consigo, ao lado do poder político e do poder econômico, exercendo ação “sobre as mentes pela produção e transmissão de idéias, de símbolos, de visões do mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra” (BOBBIO, 1997: 11). Assim como o poder político é dotado, em última instância, de armas, e o econômico, da acumulação de bens materiais, “o principal meio do poder ideológico é a palavra, ou melhor, a expressão de idéias por meio da palavra, e com a palavra, agora e sempre mais, a imagem”. (Ibidem: 12)

Cabe lembrar que a *palavra*, de que fala Bobbio, exerceria um poder, mas um poder de falar em nome do valor universal. É em nome do universal, utilizando a palavra como arma, que o escritor francês Émile Zola intervém no caso Dreyfus. Uma breve narrativa sobre o caso: em setembro de 1894, a tensão em que viviam França e Alemanha colocava ambos os países em permanente tensão com seus serviços de espionagem. Na embaixada alemã, em Paris, o fato de o adido militar alemão Maximilien von Schwartzkoppen jogar documentos importantes na lixeira, inclusive as cartas de amor que trocava com o adido militar italiano Alessandro Panizzardi, deixava em alerta a espionagem francesa. Foi por esse meio que a espiã disfarçada de faxineira encontrou uma carta “prometendo informações sobre peças de artilharia do Exército francês. Evidência de que algum oficial transmitia segredos militares para a Alemanha”. (COELHO, 2006: 105)

Durante a investigação alguns nomes foram levantados, dentre os quais, o do oficial judeu Alfred Dreyfus. Havia outros suspeitos e algumas provas foram eliminadas para que o exército chegasse rapidamente a um consenso. A pressão sobre

o caso fez com que a opinião pública se convencesse do crime de Dreyfus. Entretanto, ficava mais clara a inocência do oficial, de modo que dentro do próprio exército surgiram dissidências e o levantamento de suspeitas sobre a instituição. Dreyfus foi acusado e preso, fato que levou a multidão e a imprensa anti-semita a comemorar a decisão. Em janeiro de 1898, Zola publicou no jornal *L'Aurore* o panfleto *J'accuse*, onde tecia uma série de acusações ao exército e às suas omissões, apontando, inclusive, os nomes de todas as autoridades militares envolvidas no caso.

Na contrapartida do *J'accuse* e dos demais manifestos que se seguiram a este, assinados por artistas, críticos, filósofos, Maurice Barrès, juntamente com críticos acadêmicos, alguns membros da Academia Francesa, alguns poetas e escritores da literatura conservadora, colocaram-se como defensores da honra do Exército e da pátria francesa. Partiu de Barrès a definição de Zola como um “intelectual”, aplicando pela primeira vez o termo e em sentido negativo, de tal modo que a invenção do intelectual se deu antes por uma atitude antiintelectual. Historicamente, o papel de Zola é inquestionável como homem dotado da razão que intervém em nome de ideais iluministas, como Justiça e Verdade, embora Sartre aponte já no surgimento do termo uma certa carga maldita que acompanhará os intelectuais em toda sua trajetória, como pessoas que,

tendo adquirido alguma notoriedade por trabalhos que dependem da inteligência (ciência exata, ciência aplicada, medicina, literatura etc.), *abusam* dessa notoriedade para sair de seu domínio e criticar a sociedade e os poderes estabelecidos em nome de uma concepção global e dogmática (vaga ou precisa, moralista ou marxista) do homem. (SARTRE, 1994: 15)

Essa concepção global que Sartre cumpriu à risca – nos seus escritos políticos e filosóficos, na literatura engajada e em sua atuação no Partido Comunista ou mesmo fora dele – foi alvo inúmeras vezes dos que denunciaram o poder dos intelectuais. Nesse breve levantamento que fizemos a respeito de algumas questões que envolvem o intelectual, é importante ressaltar, já na segunda metade do século XX, o embate entre Sartre e Foucault – este último, um teórico ligado antes à corrente estruturalista francesa, mas que, num segundo momento, no viés filosófico da desconstrução,

constituiu um pensamento voltado para a análise das estruturas de poder nas instituições e nos discursos. De uma fase à outra, Foucault se propôs, por exemplo, a dar voz ao outro, no Grupo de Informação Prisões (GIP), depois de ter escrito livros que abordavam a loucura e o cárcere (*História da loucura* e *Vigiar e punir*). Em *Microfísica do poder*, Gilles Deleuze destaca essa transição: “Depois você sentiu a necessidade de que pessoas reclusas, pessoas que estão nas prisões, começassem a falar por si próprias, fazendo assim um revezamento” (FOUCAULT, 1979: 70)

A postura de Foucault, claramente oposta a de Sartre, opera um deslocamento do lugar de representante para o de questionador dessa representação, “o papel do intelectual (...) é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento” (Ibidem: 71). Não caberia mais ao intelectual “a indignidade de falar pelos outros”, representar uma consciência coletiva, mas colocar-se no seu lugar de teórico, desconstruindo os discursos de poder a fim de fazer o outro, subalterno, falar por si.

2.2.

Projeto utópico no cinema brasileiro dos anos 60

O projeto de revolução das esquerdas no Brasil, surgido já na década de 1930, renasceu com mais vigor no início dos anos 60, com a proposta de Reformas de Base do presidente da república João Goulart. Nesse contexto político, o sonho das esquerdas era alimentado por um dos braços fortes do movimento, a cultura. Embora a produção artística e cultural ligada às esquerdas tivesse uma amplitude que cobria as mais variadas manifestações artísticas – a literatura, a música e o teatro, por exemplo – o *locus* de maior promessa de transformação social foi o cinema¹. A crença no potencial do cinema como deflagrador coletivo de uma consciência revolucionária era bastante corrente entre os artistas da esquerda. Além disso, a partir do pós-guerra e até os anos 60, uma série de novas cinematografias apareceram em

¹ Ver a esse respeito o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, onde Walter Benjamin discorre sobre as possibilidades de revolução a partir da invenção do cinema.

diversas partes do mundo, dada a inventividade na abordagem de novos temas e a novidade dos recursos técnicos que possibilitaram a renovação da linguagem, configurando-se o que hoje conhecemos como cinema moderno.

No Brasil, uma nova geração fazia a crítica das malogradas tentativas de industrializar o cinema nacional. No caso, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, cuja produção se opunha ao cinema de Hollywood, mas conformava-se em copiar o “ranço” do cinema clássico europeu, num período em que o mundo estava assistindo ao surgimento dos cinemas modernos. Mesmo quando tentou incorporar o neo-realismo, a Companhia não obteve êxito já que o foco de sua produção estava centrado nos grandes estúdios. Ademais, os filmes da Vera Cruz tinham pouca adequação à cultura brasileira, eram produzidos em estúdios caros – tal como o modelo norte-americano que criticavam – e empregavam em suas produções mão de obra importada da Europa, o que contribuía para descaracterizar a abordagem da realidade brasileira. Assim, como esclarece Pedro Simonard, a Vera Cruz serviu de “parâmetro negativo” para o germe do Cinema Novo, representando o que “deveria ser rejeitado e descartado na produção de um cinema nacional e popular” (SIMONARD, 2003: não paginado). A alienação e o reforço dos “modelos que submetiam o público brasileiro à dependência cultural” explicitava-se em sua linguagem “reacionária e burguesa por não retratar o homem brasileiro, sua cultura, seus problemas, sua forma de falar nem retratar o ambiente do país” (Ibidem: n/p). Num outro diapasão, a crítica recaiu sobre a chanchada, cujo principal mote era parodiar o cinema hollywoodiano, mas que, ainda assim, faltava com um sentido de cinema intelectual e com a representatividade dos menos favorecidos. Em suma, fazia a denúncia do povo às classes dominantes (GLAUBER *apud* SIMONARD, 2003: n/p).

O debate acerca do cinema que se produzia nos anos 40 e 50 está exposto no texto de Paulo Emílio Salles Gomes, do qual falam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, no livro que discute o nacional e o popular na cultura brasileira. Segundo os autores, Paulo Emílio escreveu o polêmico “Uma Situação Colonial?”, questionando a importação de filmes e, por conseguinte, de estéticas e ideologias

estranhas à nossa realidade. Contestado por Roberto Schwarz², para quem a *situação colonial* do Brasil terminara em 1822, Paulo Emílio mostrava que esse tipo de escambo continuava em vigor na medida em que as co-produções utilizavam “cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade” (GOMES *apud* GALVÃO, BERNARDET, 1983: 166) e, em contrapartida, nos devolviam seus produtos manufaturados com nossa cultura transformada em algo exótico (vide *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus, citado pelos autores). Assim, os autores, não obstante o erro conceitual apontado por Schwarz, reforçam a idéia de Paulo Emílio:

O fator básico que explica a “situação colonial” do cinema brasileiro é o fato de que o “produto importado” ocupa o seu lugar. Trata-se, portanto, de uma definição de ordem econômica que será metaforicamente transposta para o campo da cultura. Importamos não apenas objetos manufaturados, mas idéias prontas - e formas, modelos, estruturas de pensamento - forjadas em função de realidades diversas que correspondem mal à nossa própria realidade. Estas idéias ocupam um tal espaço em nossas mentes que pouco sobra para que nelas se desenvolvam idéias próprias. Além de produtos industriais, os filmes são também produtos culturais. Juntamente com os filmes, importamos toda uma concepção de cultura – e uma concepção de cinema que identifica com o próprio cinema o cinema estrangeiro. Nisto reside o cerne da “colonização” cultural: a “situação colonial” – cuja “marca cruel” e inescapável é a mediocridade – se configura quando se adota um modelo importado que não se tem condições de igualar. (Ibidem: 166-7).

Em 1965, no manifesto *Uma estética da fome*, Glauber Rocha, peça fundamental no movimento do Cinema Novo, propunha uma abordagem da realidade distinta da que a população brasileira estava habituada a assistir nos cinemas. Para ele, o observador europeu³ só se interessa pelos processos de criação artística no mundo subdesenvolvido “na medida [em] que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado (...), impostas pelo condicionamento colonialista”⁴. Ainda que o manifesto citado datasse de um

² De acordo com Bernardet e Galvão, “debate Arte e Política, Paço das Artes, 14.5.79, transcrição datilografada a partir de gravação, arquivo FCB”.

³ Por mais óbvio que possa parecer, é preciso chamar atenção aqui para o fato de que ao tratar do “observador europeu”, Glauber sintetiza a questão, não significando, entretanto, esquecer do colonialismo cultural imposto pelos EUA e pelo cinema de Hollywood. Pelo contrário, foram estes últimos alvos constantes do cineasta em toda a sua trajetória.

⁴ ROCHA, G. Manifesto Uma estética da fome.

In: http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_cinenovo.php, publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira*, nº3, julho de 1965.

período pós-golpe militar, todas as idéias que foram seminais para a criação do Cinema Novo encontravam-se naquele panfleto.

Ao abordar as relações entre cultura e política, José Mário Ortiz Ramos não deixa de destacar o papel do cinema, cujo corpo-a-corpo nas lutas culturais dos anos 50-60 chegou ao ponto de criar uma “superposição e entranhamento entre os processos estético-cultural e político-social” (RAMOS, 1983: 11). Superposição esta que reelaborou o cinema frente às necessidades de tomada de posição política e intelectual, criando o tipo de estética que se almejava no manifesto de Glauber. O cineasta Maurice Capovilla chegou a diagnosticar nos filmes baianos precursores do Cinema Novo, a cessão do caráter meramente estético em prol do político:

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 pelo seu “valor artístico”, pois são obras condenadas a servir o momento histórico, são armas, utensílios, formas temporâneas (sic) de difusão de uma cultura pragmática, interessada sobretudo na resolução dos problemas sociais do homem. (RIDENTI, 2000: 90)

É preciso fazer as ressalvas dos excessos panfletários cometidos em alguns filmes, como o próprio Capovilla enfatizou, mas se faz necessário também ressaltar nesta citação um posicionamento de purismo estético, quanto ao conjunto de filmes citados, visto que a proposta da estética da fome seria a de produção de um cinema crítico voltado para as questões sociais. Nesse sentido, lembremos a resposta dada por Jean-Claude Bernardet aos detratores de *Aruanda* (1960), filme curta-metragem de Linduarte Noronha, um dos precursores do cinema brasileiro moderno. Diz Bernardet aos que acusaram o filme de primitivo, à época de suas primeiras exibições: “O primitivismo se caracteriza mais pela ingenuidade de visão e do modo de reprodução da realidade, e não implica uma técnica deficiente e simples” (BERNARDET, 2007: 38), não resultando, portanto, em demérito para o conjunto de filmes produzidos pelo embrião do Cinema Novo. E, se assim fosse, haveríamos de nos interrogar a respeito do mérito conquistado por todas as manifestações artísticas que, de algum modo, estiveram

ligadas às questões políticas de sua época, incluindo quase toda a produção cultural brasileira dos anos 60 e uma grande parte do cinema mundial.

No que diz respeito a essa relação política-cultura, Marcelo Ridenti fornece dados importantes para a compreensão do romantismo revolucionário e os modos como este levou consigo uma classe inteira de artistas. Aqui, no entanto, vamos nos restringir à declaração do autor, de que havia “aspectos da constituição do romantismo revolucionário nos meios intelectualizados da sociedade brasileira nos anos 60 e início dos anos 70, marcados pela utopia da integração com o homem simples do povo brasileiro.” (RIDENTI, 2000: 12). Ainda segundo Ridenti, num movimento de mão dupla com o cinema que se alimentou das questões políticas e sociais, a esfera intelectual e política começou a se aperceber do espaço que a realidade vinha ocupando nas representações culturais. Destacam-se, então, estas manifestações artísticas em ambientes antes ocupados majoritariamente por reflexões políticas, sociais e filosóficas:

O ascenso da *realidade nacional* nas artes, após o êxito da peça de Guarnieri, *Eles não usam black-tie*, levou a revista *Brasiliense*, cada vez mais, a abrir suas páginas para a produção cultural do momento. A partir do número 32, de novembro-dezembro de 1960 – ao lado da tradicional seção de livros, com resenhas de lançamentos editoriais de ensaios e também de literatura –, surgem em quase todos os números breves críticas sobre a dramaturgia e as peças em cartaz, com enfoque privilegiado ao teatro brasileiro engajado, sobretudo o Teatro de Arena e o CPC. A partir do número 41, de maio-junho de 1962, o cinema também passou a ser objeto de críticas na revista, correspondendo ao surgimento do Cinema Novo. O tom das críticas era de franca simpatia pelas diversas abordagens artísticas da *realidade nacional*. (Ibidem: 84)

Para lograr o desempenho pretendido, além do apoio que vinha recebendo de parte da ala teórica da esquerda, o Cinema Novo, representado, sobretudo, na figura de Glauber Rocha, cujo temperamento arredo fazia com que chamasse atenção para as causas do cinema em prol do “povo”, precisava apontar o caminho de transformação, apontando também o que estava errado nas atuais representações culturais da nação. Fazia-se necessário, por exemplo, o desmantelamento de modelos de comportamento que as camadas urbanas e a burguesia importavam da produção cultural estrangeira, principalmente de Hollywood: “Diante disso, a necessidade de se

criarem condições para que o artista brasileiro pudesse enfrentar as produções estrangeiras era uma das frentes de atuação dos nacionalistas” (SIMONARD, 2003: não paginado). Na prática, significaria fazer com que o cinema, aproveitando-se de sua dupla face – a de comunicação de massa, sem abrir mão da artística – “ocupasse os espaços do cinema estrangeiro ou que, ao menos, conseguisse dele tomar uma fatia do mercado brasileiro”. (Ibidem)

A visão, exposta acima, de tomada dos meios de produção obedeceu menos a um desejo de crescimento econômico e ganho de *status* do cinema brasileiro, do que a um “objetivo econômico-político-cultural integrado” com o intuito de gerar “uma ideologia política através do produto que é feito, pois queríamos fazer filmes que tivessem como objetivo a realidade brasileira, dentro de uma perspectiva revolucionária”, como afirmou Glauber em entrevista a Raquel Gerber. (GERBER *et al.*, 1977: 11). O objetivo primeiro do Cinema Novo foi o de se posicionar na busca de uma utopia, falando sempre em nome de um povo que não tinha voz e fazendo disso profissão de fé: “onde houver um cineasta (...) pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviços das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo” (ROCHA, 2004: 67).

Uma vez efetivada a tomada dos meios de comunicação de massa (etapa de superação da estética e da ideologia do colonizador), o próximo passo do projeto se constituiria em representar os desfavorecidos. Marcelo Ridenti enfatiza a trajetória de artistas e intelectuais de esquerda, presentes de modo marcante na política dos anos 60 até os anos 80, ora pelas declarações dadas à imprensa ou na participação em campanhas políticas, ora nas próprias obras, numa “super-representação das classes médias na política brasileira contemporânea, diretamente proporcional às dificuldades de representação das outras classes”. (RIDENTI, 2000: 52). Como afirma o autor, esses “*tradutores* de demandas sociais” têm função de grande importância

numa sociedade na qual os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população, em que classes não se reconhecem enquanto tais, não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular a própria voz (RIDENTI, 2000: 55)

Assim, imbuídos da missão de transformar a sociedade e representar os *sem voz*, diretores do Cinema Novo estavam cientes de “sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta a do profissional de cinema” (XAVIER, 2001: 57). Em entrevista a Raquel Gerber, Glauber Rocha apresentou a face do Cinema Novo que guarda poucos pontos de contato com a concepção vigente do cinema como cultura de massa:

Nunca a gente pensou que o cinema devia ser uma profissão burguesa, uma arte de consumo ou uma indústria de sucesso. Era apenas um meio de comunicação mais avançado que os intelectuais de esquerda usavam porque todo mundo que fazia cinema novo queria naturalmente militância entre as práticas intelectuais, quer dizer, um grupo que deu um salto qualitativo porque ia em direção a um meio novo. (GERBER, 1977: 14)

Por outro lado, o Cinema Novo buscou inspiração no engajamento artístico, já observado na escrita da literatura de 1930 e que, agora, era fotografado no cinema de 60. Esse diálogo, muitas vezes mais destacado pelas adaptações que o Cinema Novo fez dos textos literários, está presente de modo mais profundo na militância política, no intuito de “trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social.” (XAVIER, 2001: 19). Estes discursos sobre a realidade brasileira, presentes já naquela literatura, faziam parte da ordem do dia. Para Glauber, “nos dias de hoje, o importante é fazer filmes de todas as espécies, para imprimir consciência ao Brasil e excitar a revolução”. (VIANY, 1999: 26).

Se para nós é evidente o papel que a arte desempenhou nas manifestações artísticas e sua importância em países da América Latina na defesa da cultura nacional, o artista visto como intelectual não é exclusividade dos países do terceiro mundo. Esse produtor cultural engajado circula nas esferas políticas para nela intervir, configurando-se assim seu papel na transformação social, como esclarece Pierre Bourdieu ao discutir o papel dos intelectuais no mundo:

Os intelectuais surgiram historicamente no e pelo ultrapassamento da oposição entre a cultura pura e o engajamento. São por isso seres bidimensionais. Para invocar o título de intelectual, os produtores culturais precisam preencher duas condições: de

um lado, pertencer a um campo intelectualmente autônomo, independente do poder religioso, político, econômico e outros, e precisam respeitar as leis particulares desse campo, de outro lado, precisam manifestar sua perícia e autoridade específicas numa atividade política exterior ao campo particular de sua atividade intelectual. Precisam permanecer produtores culturais em tempo integral sem se tornar políticos. (BOURDIEU *apud* CHAUÍ, 2006: 20)

2.3.

Intelectuais no filme, intelectuais fora deles – construção do povo pelo intelectual

O propósito de intervenção no espaço público brasileiro, por parte dos diretores do Cinema Novo, pautou a escolha dos temas de seus filmes, incluindo-se, aí, as questões que levantavam sobre a própria condição do cineasta-intelectual como representante do caminho político-cultural para a revolução. Revolução que deveria ser realizada a partir da tomada de consciência do povo para o qual os filmes se dirigiam. Para isso, foi necessário se pensar um cinema popular, com todos os problemas que essa discussão poderia trazer. Entre os quais, o grau de valorização e/ou de alienação do *povo* nas telas, no que tange a temática abordada, e a linguagem através da qual o cinema ia construir seus discursos. Neste ponto, trazer a crítica que Glauber faz à “visão cultural paternalista do CPC” nos coloca mais próximos da proposta do Cinema Novo. Para o diretor, era necessário

não confundir a comunicação da alienação com comunicação revolucionária (...) a massa não é facilmente conquistável (...) Nós nos recusamos a idealizar o proletariado: é a massa marginalizada que representa o câncer inconsciente do Brasil e é sobre os marginais que o cinema novo desceu. (GERBER, 1977: 16)

Do mesmo modo e ainda no final dos anos 60, Jean-Claude Bernardet, fazendo uma crítica no calor da hora e abordando de forma perspicaz a produção cinematográfica daquele período, apontou a visão esquematizada que o CPC fazia da sociedade. O autor se refere especificamente ao filme *Cinco vezes favela* (produção

no qual cinco diretores – Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Marcos Farias, Carlos Diegues e Leon Hirzsmann – narram histórias ambientadas na favela), de 1961:

O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Tarefa de conscientização: deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar; a situação não mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação. Trata-se de politizar o público. Essa militância é a finalidade de cinco vezes favela. (BERNARDET, 2007: 41)

No mesmo ano de *Cinco vezes favela*, seria lançado *Barravento*, filme paradigmático do Cinema Novo, pela complexidade com que discutia a oscilação problemática entre o tempo linear, iluminista e teleológico e a noção de tempo religioso e circular. Segundo Ismail Xavier, *Barravento* seria “a equação irresolúvel que confronta essas duas perspectivas, recusando o ponto de vista transcendente que, exterior a elas ou privilegiando uma delas, avançaria a resposta una e fecharia o discurso.” (XAVIER, 2007: 51). Ambientado na comunidade de pescadores Buraquinho, o filme de Glauber narra a trajetória do personagem Firmino, que volta da cidade para a comunidade, e chega para desestabilizar o esquema de opressão a que são submetidos os pescadores, dependentes de uma rede cujo aluguel representa 90% da pesca. Além do problema político-econômico dos pescadores, *Barravento* insere na discussão sobre mitos religiosos o personagem Aruã, rapaz virgem protegido de Iemanjá, responsável espiritual por manter em harmonia a comunidade. O plano de Firmino está em desmistificar as crenças religiosas e acabar com a exploração do dono da rede.

Assim, a alusão que se faz ao papel de Firmino como intelectual das luzes é bastante pertinente na leitura crítica do filme e também nos propósitos de Glauber quando intuiu um cinema desmistificador de tecituras religiosas e de esquemas escusos da política e da sociedade. Jean-Claude Bernardet afirma o estranhamento de Buraquinho em relação ao personagem – “Firmino já não pertence mais, pois sua atual personagem foi formada pela cidade; mas tampouco pertence à cidade” (BERNARDET, 2007: 75) – e nos dá pistas correlatas à idéia de um intelectual localizado na instabilidade, cujo movimento está em sair do seu lugar para se colocar

no lugar do outro. No caso de Firmino, cuja denominação poderia ser a de um intelectual da classe dos pescadores, o personagem sofre uma alteração já que, como defende Bernardet, não é mais pertencente de sua comunidade, foi preciso um distanciamento de Firmino para que este voltasse e percebesse a engrenagem da qual fazia parte e era vítima.

No campo da linguagem, é interessante observar o cotejamento que Ismail Xavier faz entre *Barravento* e *O pagador de promessas* (1962), filme de Anselmo Duarte, vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, ao observar as aberturas que *Barravento* revela em relação ao filme com o qual é comparado. Aberturas que se configuram como adequadas à política cinematográfica de Glauber ao proporem uma relação dialética do filme com o espectador, diferenciando-se do espectador passivo, que se deixa alienar pelas imagens recebidas. Trata-se do que Ismail Xavier chama de discurso da opacidade, cujo caráter explicita ao espectador o fato de que existe algo oculto naquele discurso e que, por isso, deve-se desconfiar de uma suposta verdade fílmica; em contraposição, o discurso transparente do cinema hollywoodiano, cuja ênfase está na montagem sem brechas, não permite ao espectador ver além do discurso que se apresenta na tela.⁵ Se neste segundo esquema, o espectador é pensado como um *voyeur* que vê sem ser visto⁶; na proposição do Cinema Novo o espectador era participante, quando não agredido pelas imagens e pelas falas que a ele se dirigiam.

Portanto, a crítica que Ismail Xavier dirige à “costura” do texto em *O pagador de promessas* dá uma noção do modelo de linguagem buscado pelo do Cinema Novo:

⁵ Sobre a opacidade e a transparência no filme, ver XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

⁶ “No teatro, a quarta parede ‘protegia’ a ficção da realidade, mas se ela ‘constituía uma barreira para o espectador, também o era para o ator que devia permanecer preso a essa esfera se quisesse permanecer personagem’. No cinema, tal aprisionamento ganha mais força, pois o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz na tela); não há atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção. Mas são necessários determinados cuidados para garantir o efeito (o ator não deve olhar para a câmera). Para tanto, foram construídas as regras do cinema clássico que guarda um lugar para o espectador fora do circuito dos olhares que se instala dentro da cena, atento para que a geometria da representação se preserve e a ficção se proteja do real, mantida a separação entre olhar e mundo diegético.” XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.18.

Há um esquema que preserva, a todo custo, a autoridade do narrador diante da visão das personagens, mantendo um estilo de representação homogêneo e um foco de visão unificado, em seus valores, ao longo do filme. Há um centro fixo a partir do qual se desenha a visão de mundo que governa a relação narrador/narrado e mantém a nítida separação entre os pólos dessa relação. O desenho tem contornos claros e traz a impressão de que reproduz o real. O texto organizado imita a evolução contínua da própria vida e sua estrutura é percebida como ausência de estrutura. O efeito é de simplificação, fluir natural, exposição direta dos acontecimentos, mas ele é conseguido à custa de uma complicação extrema da montagem em sua fratura. (XAVIER, 2007: 72)

E, mais adiante:

O jogo de pontos de vista que caracteriza a decupagem clássica constitui um processo de intensa fragmentação da cena. É a multiplicação de visões particulares, em si complicada pelos cuidados que exige, que constrói a impressão de objetividade. A diversificação dos pontos de vista da câmera não significa necessariamente a adesão aos valores e à visão de mundo das personagens. Define apenas uma técnica de exposição, “mais viva e mais dramática”, de sua experiência em momentos particulares. Eu, espectador, empresto os olhos da personagem que vê, mas a relação emocional e ideológica que estabeleço com ela, de identificação, indiferença ou repulsa, depende de um emolduramento criado pelo conjunto da narrativa. É da organização geral dos pontos de vista que se pode inferir o princípio que domina a representação. (XAVIER, 2007: 73)

Deste modo, ainda segundo o autor, somos levados a acreditar na contemplação de diversos olhares e pontos de vista, ao passo que, na verdade, a construção narrativa centraliza os olhares dos personagens, subjugando-os sempre à autoridade do narrador central. Em *O pagador de promessas*, “ganha-se em clareza didática, mas o preço pago é a efetiva distância, mascarada de intimidade, com o universo da personagem, que permanece um objeto do olhar do centro organizador das imagens.” (Ibidem: 74). O que o filme de Glauber propõe é a dissolução da linguagem clássica e a apresentação do discurso opaco, “sem a clareza meridiana do espetáculo mais convencional com seus códigos reconhecíveis” (Ibidem: 74), sem contemplar no sentido da gramática cinematográfica diversos pontos de vista, mas adotando a perspectiva desses personagens na sua abordagem de conteúdo. *Barravento* propõe a quebra hierárquica entre o narrador e o narrado, “entre o olhar industrial posto a funcionar pelo cineasta e o grupo social de que fala a sua ficção.” (Ibidem: 75). Em termos de significado da gramática cinematográfica, *O pagador de promessas* apresentaria uma tendência ao *status quo*, dada sua visão naturalista e, por

vezes, conformadora, ao passo que *Barravento*, no centro de seu discurso, estaria sempre propondo uma desestabilização dos personagens e dos hábitos da comunidade.

Entretanto, no que se refere à compreensão do filme pelo público, a proposta de um cinema nacional-popular, tal como descrita pelo sofisticado esquema crítico de Ismail Xavier, não conseguiu dar conta dos problemas enfrentados no extrafilme. Alguns críticos já apontaram o problema da comunicação do Cinema Novo e, por conseguinte, sua limitação em atingir pelo discurso intelectual do cineasta os corações dos oprimidos, deixando de impingir neles a vontade de transformação pela revolução. Alex Viany, à época do lançamento de *Barravento*, lamentou que o filme “será mais bem compreendido (...) pelas platéias mais sofisticadas. E, no estrangeiro, onde certamente terá bonita carreira, corre o sério risco de ser classificado como obra exótica.” (VIANY, 1999: 49).

Em relação à *Aruanda*, curta-metragem precursor do Cinema Novo, já mencionado, Jean-Claude Bernardet – que antes saíra em sua defesa quando Linduarte Noronha utilizou técnica deficiente para tratar de uma realidade igualmente deficiente e precária – demonstrou preocupação com a falta de compreensão do filme por uma platéia composta de operários nordestinos em São Paulo:

O que a fita pretendia dizer não fora comunicado; tal manifestação era também uma indicação sobre o tipo de cinema que poderia atingir o público que mais importava aos cineastas. Mas, isso, nós o entendemos muito superficialmente e, no fundo, não demos importância a esse tipo de compreensão. Tudo seria entendido bem mais tarde. Por enquanto, fazia-se um cinema que não tinha público. Esse fenômeno não é isolado: não é apenas o cinema que não chegava ao grande público; era todo um movimento cultural e político. (BERNARDET, 2007: 40)

Com esse diagnóstico, em 1966, Bernardet antevia um *mea-culpa* não só do Cinema Novo, mas de “todo um movimento cultural e político”, que acreditou numa revolução sem consultar a parte revolucionária (*povo*). Na contramão da proposta de linguagem palatável para o público, Glauber Rocha defendeu um cinema não como fim, puro entretenimento, mas como ferramenta e meio para alcançar a utopia da nação. Para ele, sendo a comunicação qualitativa, não se fazia necessário apelar com a linguagem medíocre do cinema comercial, pois o conceito de comunicação

quantitativa seria “um conceito dos americanos, da BBC, MacLuhan e todos esses teóricos que ficam dizendo que ‘o meio é a mensagem’ que é uma frase inteiramente ambígua porque serve justamente para justificar tudo” (GERBER, 1977: 19). No mesmo sentido, mas focando a discussão na cinematografia brasileira, que resolveria o problema na medida em que fosse se estabelecendo como cinema popular-nacional, Leon Hirszman, num debate sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, em março de 1964, com Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Alex Vianny e David Neves, inseriu também a questão da qualidade do filme:

Carimbar um filme como genial só porque se comunicou com as grandes massas não é o caso. O que é preciso é entender o filme dentro do processo do cinema brasileiro. Não bastá-lo intelectualmente, resolvê-lo intelectualmente. Mas sim entender o que ele significa no processo; porque não é um filme só que vai comunicar, uma visão de mundo só que vai comunicar com a platéia do cinema brasileiro. É toda uma perspectiva de cinema. E este filme é parte dela. (VIANNY, 1999: 79)

Por outro lado, a resistência do público-alvo em assimilar esse tipo de discurso parecia natural, em princípio, dada a alienação a que foram submetidos durante décadas pelos cinemas norte-americano e brasileiro (as chanchadas e o cinema burguês). A própria noção de um intelectual produtor de conteúdo direcionado às classes desfavorecidas poderia já em si suscitar questões, visto que aquele precisava abdicar de sua condição burguesa, classe média, para adentrar no território alheio, e ainda assim conformar-se com a desconfiança de ambos os lados. Sartre nos esclarece a respeito dessa aporia do intelectual:

se o intelectual, embora não sendo produzido enquanto tal, organicamente, pelas classes desfavorecidas, quiser juntar-se a elas para assimilar sua inteligência objetiva e para dar a seus métodos exatos os princípios formulados pelo pensamento popular, ele enfrenta, de imediato e a *título justo*, a desconfiança daqueles a quem vem propor aliança. Ele, de fato, não pode evitar que os operários vejam-no como um membro das classes médias, quer dizer, das classes que são, por definição, cúmplices da burguesia. Portanto, o intelectual está separado por uma barreira dos homens cujo ponto de vista deseja adquirir, que é o da *universalização*. (SARTRE, 1994: 44)

Todavia, para a compreensão da relação intelectual-proletariado, é preciso ressaltar a atuação peculiar do Partido Comunista no Brasil e, por conseqüência, obter

uma idéia da atuação de quase toda a esquerda e dos movimentos culturais que a ela se seguiram, incluindo aí as orientações políticas do Cinema Novo, embora este não estivesse diretamente vinculado ao PCB. Chamamos peculiar porque não obedecia estritamente à cartilha comunista internacional, visto que lutava pela utopia da igualdade num país colonizado terceiro-mundista, onde os problemas de subdesenvolvimento ainda estavam bastante atrelados à exploração advinda dos mecanismos econômicos e políticos das nações imperialistas. Deste modo, a luta contra o imperialismo (exterior) se sobrepunha à luta de classes (interior). Ao examinar a atuação do Partido Comunista no Brasil, Francisco de Oliveira vê na luta de classes um papel secundário (ou uma medida posterior), num panorama em que se mostrava mais manifesta a tomada de posicionamento no período da Guerra Fria e, concomitantemente, a luta contra o capitalismo:

No princípio, o Partido (comunista) insistiu na centralidade da classe operária, para depois se deslocar para o tema da revolução burguesa como porta de passagem obrigatória para uma revolução proletária. A guerra fria levou a produção marxista do Partido a concentrar-se no tema do imperialismo, uma notável aquisição para o repertório brasileiro, mas que, do ponto de vista de uma teoria do capitalismo na periferia, na verdade pouco ultrapassou os umbrais do nacionalismo, e, posteriormente, com a hegemonia do pensamento da CEPAL, a orientação e a produção teórica comunista no Brasil terminou sendo um *mix* de cepalismo e nacionalismo. (OLIVEIRA, 2006: 297)

Ainda quanto a esta questão, Roberto Schwarz afirma que “antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes” (SCHWARZ, 2005: 10), em parte pela pregação da aliança que o Partido Comunista estabeleceu com a burguesia, resultando numa “espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes” (Ibidem: 10). Schwarz argumenta que a situação era bastante confortável para a burguesia populista, pois esta “precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores” (Ibidem: 10).

Poderíamos, então, especular sobre uma burguesia que pegou carona no movimento cultural e político, e, em consequência disso, só fez aumentar o fosso que ia se revelando intransponível entre diretores-intelectuais e proletariado. É mais uma vez que recorremos a Jean-Claude Bernardet, em sua crítica obstinada ao paternalismo de determinados filmes do período, de modo a querer revelar uma ideologia por detrás dos problemas que os filmes apresentavam. Para o autor, em alguns filmes o problema da trama tendia a ser sempre apresentado com uma solução, “o resultado dessa estrutura dramática simplista não era um convite à politização, mas sim à passividade. Pois o espectador não tem de fazer o esforço de extrair um problema da realidade apresentada no filme” (BERNARDET, 2007: 42) e se quisesse discutir o problema apresentado, “a realidade do filme não forneceria elementos para tanto” (Ibidem: 42).

A partir disso, Bernardet depreende que todo o debate em torno do dilema de apresentar ou não soluções, colocar o problema para o público ou apontar a solução, eram “preocupações infantis”, que, embora se justificassem pela “necessidade de uma comunicação imediata com o público, de uma ação urgente, e que também refletem atitudes que ultrapassam o âmbito do cinema” (Ibidem: 49), tais preocupações revelariam, no seu subtexto, o desejo de manutenção da aliança entre classes; as manifestações em torno dos filmes “não eram realmente questões de dramaturgia, mas antes manifestações de uma atitude paternalista cuja finalidade é controlar a massa” (Ibidem: 49).

Para Bernardet, no cinema brasileiro, o paternalismo na representação do povo se manifestava de várias formas. O cenário era sempre composto de “proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses” que invadiam a tela. Configurava-se, assim, num movimento da classe média em direção ao povo, fenômeno cíclico, que ocorria “sempre que a pequena burguesia, marginalizada, não pode mais confiar integralmente numa burguesia sem perspectiva” (Ibidem: 49). É o caso de *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Faria, onde o favelado Tião Medonho não se sente bem cometendo crimes, mas também não consegue se integrar à sociedade. Em contraposição, o bandido Grilo –

que não fazia parte da favela, tinha uma amante da *high society* carioca e tentava ascender na alta burguesia – é morto pelo diretor porque “as aspirações dele não se dirigem à classe média, mas sim à alta burguesia” (Ibidem: 63). As últimas palavras de Grilo denotam o caráter vilanesco do personagem: “você pensava que o dinheiro ia fazer você ficar bonito, Tião?! (...) você é feio, sujo, fedorento. Eu tenho cara de ter carro, tenho olho azul e você... você tem cara de macaco. Macaco!”. Tião, por sua vez, agoniza na cama do hospital, cercado pela mulher e pelo filho Toninho, ao som de uma melodia que alterna entre o melodramático e o melancólico. Para Bernardet, “o marginal heroizado não pode senão morrer no fim do filme, e sua morte é a extinção de uma força da natureza” (Ibidem: 64). Com a casa sendo violentamente devassada por jornalistas e policiais, a viúva destrói com um machado o armário onde estava guardado todo o dinheiro do assalto, impossibilitando, assim, qualquer chance de dar aos filhos um futuro digno.

Numa outra vertente, passando por cima de todas as questões relacionadas à compreensão do espectador e do apaziguamento da luta de classes, Glauber Rocha lança, em 1964, *Deus e o diabo na terra do sol*, proposta radical e interessante pelo olhar mais crítico lançado sobre o excluído. Na trama, o vaqueiro Manuel é, primeiro, levado a cometer um assassinato contra o coronel Moraes, o explorador da terra e do homem. Mais adiante, sem saída para suas mazelas, acompanhado da mulher Rosa, faz uma peregrinação religiosa até Monte Santo, sob o jugo do beato Sebastião, com a promessa de dias de fartura e fim do sofrimento. O trajeto de Manuel coloca na tela o espectador e/ou traz para a platéia a experiência do sofrimento, quando cola a narração na experiência, “havendo cenas onde o espectador é destituído daquela visão privilegiada de quem observa organizadamente, em equilíbrio, a ansiedade alheia, ou sua agitação” (XAVIER, 2007: 110).

Desconfiada dos rituais macabros do beato, Rosa o assassina, acabando com a fé mística de Manuel e inserindo na trama Antônio das Mortes, que termina o serviço de dar cabo de Sebastião. Entretanto, agora é Corisco, companheiro de Lampião, que, pelo caminho da violência, vai propor a Manuel o pacto com o diabo em nome da libertação e do fim de todo o sofrimento. Outra vez Antônio das Mortes entra em

ação para livrar Manuel e Rosa das garras de Corisco. Antônio das Mortes, portanto, numa leitura alegórica, tal como a feita por Ismail Xavier e tida como uma interpretação corrente nas leituras de outros autores a respeito de *Deus e o diabo*, representa o herói consciente de tudo o que deve ser destruído para que se alcance a utopia, representada simbolicamente pelo mar e profetizada ao longo de todo o filme, “O sertão vai virar mar, o mar virar sertão”. Antônio das Mortes representa, pois, o intelectual que vai forjar o caminho da revolução, apesar de não ser ele o personagem que vai efetivar essa revolução; em “*Deus e o diabo*, Manuel não se libera do mergulho messiânico; é liberado. Não está ainda no centro de sua própria trajetória.” (Ibidem: 139).

No que concerne à construção da forma de *Deus e o diabo na terra do sol*, retornam as questões em torno do cinema de cunho popular, de caráter nacional e nacionalista. Mais uma vez, refazendo o movimento do intelectual em direção ao oprimido e sua cultura, Glauber oscila entre o popular em direção à classe média/artistas/intelectuais (o cordel, não como vox populi, mas com tratamento complexo e mediado pela recriação das canções, compostas por Glauber e Sérgio Ricardo, com tessitura da narrativa e comentários reelaborados) e, por outro lado, um movimento da classe média/artística/intelectuais em direção ao popular (a reelaboração do erudito a partir do popular e a conotação nacionalista de Villa-Lobos), sintetizando o encontro de classes em nome da mudança.

A corrida de Manuel e Rosa em direção ao mar e a saída de um esquema que estava condenado a se repetir eternamente em círculos denota a interferência intelectual de Antônio das Mortes como mentor de um projeto teleológico radical para o casal, projeto que sintetiza e alegoriza a libertação dos oprimidos no âmbito nacional. “*Deus e o diabo* ocupa-se do passado para caracterizá-lo como precívél, ao mesmo tempo que o dignifica como aquela travessia que torna possível a corrida em direção ao *télos*.” (Ibidem: 139). A corrida não se mostra efetivamente como saída, visto que Manuel não encontra o mar na tela; ela antes “figura um presente que é pura indeterminação (...) A consumação do *télos* é um *pressuposto*, embora permaneça indefinida sua forma particular de realização.” (Ibidem: 140). E, embora aponte mais

para uma possibilidade que uma saída, o processo por inteiro indica que messianismo e cangaço prefiguram a revolução (Ibidem: 140). Alex Viany, rechaçando qualquer possibilidade de dúvida, evidencia o fechamento ideológico contido no projeto político e intelectual de Glauber Rocha:

A conclusão não está escondida: é uma conclusão clara, quando a canção entra, violenta, no final, para dizer que a terra não é de Deus nem do Diabo, mas sim do Homem. Não é uma conclusão imposta: ela já foi exposta através do filme. No final, apenas, digamos assim, para as pessoas que não hajam ainda compreendido, a canção auxilia a tornar a coisa mais clara. (VIANY, 1999: 56)

2.4.

O golpe militar e a crise da representação – cisão classe média - proletariado

No período que se seguiu ao golpe militar de 1964, os mesmos cineastas que se apregoavam o papel de conduzir as massas para a revolução caíram em descrédito. A crise foi vivida na realidade e, por consequência, nos filmes. Marcelo Ridenti chama atenção para a produção literária e cinematográfica da época, cujo tema central era “o lugar do intelectual de esquerda na sociedade brasileira (...) a refletir sobre as condições impostas a eles pela modernização conservadora da sociedade sob a ditadura” (RIDENTI, 2000: 43). Era o início da crise do intelectual, que ocorreria em âmbito internacional, agonizando e se arrastando já a partir dos anos 60, com a distribuição de golpes militares pela América Latina, até o fim dos regimes socialistas, pelo mundo, no final dos anos 80. Assim, Beatriz Sarlo dirige sua mensagem ao intelectual, ao tempo em que parece também estar refletindo sobre sua própria condição:

Pensaram que estavam na vanguarda da sociedade; que eram a voz dos que não tinham voz. Acharam que podiam representar os que viviam oprimidos pela pobreza e pela ignorância, sem saber quais eram seus verdadeiros interesses ou o caminho para alcançá-los. Pensaram que as idéias podiam descer até aqueles que, operários, camponeses, marginais, submersos num mundo cego, eram vítimas de sua experiência. Sentiram-se portadores de uma promessa: obter os direitos dos que não

tinham direito algum. Pensaram que sabiam mais do que as pessoas comuns e que esse saber lhes outorgava um só privilégio: comunicá-lo e, se preciso fosse, impô-lo a maiorias cuja condição social as impedia de ver com clareza e, conseqüentemente, trabalhar no sentido de seus interesses. (SARLO, 2004: 159)

A crise da representação, diagnosticada por Beatriz Sarlo, encontrou aqui no Brasil a ditadura militar e sua repressão sobre a produção cinematográfica, que viria gradualmente, até seu acirramento com o AI-5, em 1968. Contudo, fatores internos do Cinema Novo corroboraram para a cisão entre os cineastas-intelectuais e o povo representado: em primeiro lugar, a ausência de uma política de distribuição dos filmes, fato bastante contraditório quando se pensava que o Cinema Novo deveria substituir o gosto das massas pelos filmes de Hollywood (a criação da distribuidora Difilm, em 1965, veio tarde e durou pouco); outro fator que colaborou para manter o afastamento entre representantes e representados foi a abordagem de conteúdos e a linguagem estética que pouco interessaram ao grande público. Ismail Xavier chama a atenção para a autocrítica no Cinema Novo, que, em conjuntura adversa, procurou estar “mais atento à comunicação, cujo nacionalismo se expressa no diálogo com a tradição cultural erudita ou com a comédia popular” (XAVIER, 2001: 58), num momento em que a postura de análise social estaria menos ansiosa por resultados imediatos, tal como ocorreu no período em que se tentou a conscientização para a luta revolucionária.

Portanto, o eixo que antes se voltava para a discussão de temas como a liberdade, a violência, a pobreza, a situação dos negros e do povo oprimido no nordeste do país, o coronelismo e o misticismo religioso, agora, buscava refletir sobre os intelectuais, que se viam demitidos de sua função. O golpe militar provocou uma ruptura nesse encaminhamento, inviabilizando o projeto original do Cinema Novo de “discutir o Brasil abertamente, enfatizando segmentos sociais sem direito a voz, com a proximidade da câmera na mão, do som direto, da ida dos cineastas aos locais onde o real seria enquadrado” (CARVALHO, 2006: 298). Assim, em 1965, Paulo César Saraceni lançava *O desafio*, filme que “precisava ser feito para dizer ao espectador, em cada fala, que tinha havido um golpe de Estado no Brasil” (Ibidem: 300), e que

narra a angústia de Marcelo, jornalista com pretensões literárias, cujo sonho precisou ser adiado por conta da impotência coletiva e existencial pela qual estava passando:

Todos os projetos concebidos, assim como a vida cotidiana, não poderiam prosseguir diante da tragédia que se abatera sobre o país. Cada personagem do filme reage ao fato de modo diferente: a mulher acredita que o amor do casal está acima da política; um colega de trabalho reconhece o fracasso da ilusão, mas aceita seguir adiante da melhor forma possível; outro, um intelectual mais velho, opta pelo cinismo; um empresário burguês sente-se aliviado, pois o perigo que cercava sua classe social fora superado. O atormentado jornalista era, então, o depositário do peso da derrota, do fim daquele sonho de uma sociedade mais justa, de um país mais humano. (Ibidem: 300)

Essa falta de perspectiva coletiva teve impacto maior em grande parte da esquerda e da intelectualidade brasileira. No filme de Saraceni, a ruptura entre Marcelo, jornalista intelectual, e sua amante Ada, mulher de um empresário da alta burguesia, foi emblemática para evidenciar a configuração de uma luta de classes, a idéia do cada um por si, num momento em que não havia mais um acordo possível e também não fazia mais sentido representações sobre o outro. Na falta de um projeto histórico, o próprio intelectual não sabia mais que rumo tomar, “a mudança de governo extinguiu uma ilusão eufórica e esclareceu a situação. (...) A ilusão da aliança burguesia nacionalista-classe média-proletariado pertence ao passado” (BERNARDET, 2007: 148). O intelectual, em simbiose com a sociedade, mostrava a esta um espelho estilhaçado do qual ela própria fazia parte, como esclarece Sartre:

Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico. Nesse sentido, nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois ela só tem os que faz. (SARTRE, 1994: 31)

Em 1967, foi a vez de Glauber Rocha, com o polêmico *Terra em transe*, que, além da auto-crítica, atirava para todos os lados, resvalando lama, inclusive, no povo, e “desagradando a grande parte da crítica especializada, bem como a vários setores da intelectualidade política do país, de direita e de esquerda” (CARVALHO, 2006: 301). Glauber passava a ver o operário como “fante do sindicalismo”, ignorante e subdesenvolvido, e os intelectuais da classe média apareciam em defesa daqueles

para transformar a situação, “mas a utopia moralista dos intelectuais ‘puros’ é que justamente sabota muito mais o trabalho de comunicação com o público” (GERBER, 1977: 19-20). Sintomática de uma revisão radical, a crítica para legitimar o filme veio justamente de um conservador. Cabe aqui reproduzir as opiniões de Nelson Rodrigues sobre *Terra em transe*, publicada em 16 de maio de 1967, no *Correio da Manhã*:

Durante as duas horas de projeção, não gostei de nada. Minto. Fiquei maravilhado com uma das cenas finais de *Terra em Transe*. Refiro-me ao momento que dão a palavra ao povo. Mandam o povo falar, e este faz uma pausa ensurdecadora. E, de repente, o filme esfrega na cara da platéia esta verdade mansa, translúcida, eterna: o povo é débil mental. Eu e o filme dizemos isso sem nenhuma crueldade. Foi sempre assim e será assim eternamente. O povo pare os gênios, e só. Depois de os parir volta a babar na gravata (...) *Terra em Transe* não morrera para mim (...) sentia nas minhas entranhas o seu rumor. De repente, no telefone com o Hélio Pelegrino, houve o berro simultâneo: ‘Genial!’ Estava certo o Gilberto Santeiro (...) Nós estávamos cegos, surdos e mudos para o óbvio. *Terra em Transe* era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de *Manchete*. Pois Glauber nos deu um vômito triunfal. *Os Sertões* de Euclides da Cunha também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte para ter sentido no Brasil precisa ser essa golfada hedionda.⁷

Como se não bastasse o mal-estar gerado na recepção, *Terra em transe* apresentava uma linguagem estética inovadora no cinema brasileiro (seqüência em blocos, narrativa não-linear, estilos variados, movimentos de câmera caóticos, mais ligados a um filme poético do que a uma ficção), que acirrou ainda mais as divergências com os defensores de uma arte pedagógica. Voltava a questão do nacional-popular, do cinema para as massas e, em decorrência disso, do diálogo que, ao longo da década de 60, o intelectual não conseguiu estabelecer com o público. *Terra em transe* parecia já não mais fazer questão desse diálogo e, embora estivesse atrelado a uma idéia de cinema de vanguarda que não excluía o público, não se pode negar que sua (falta de) comunicação denotava o descontentamento e a derrota, resumidos na ironia de Beatriz Sarlo: “Escreveram para o Povo ou para a Nação;

⁷ RODRIGUES, Nelson. *Correio da Manhã* (16/05/1967)
In: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/terra.htm>

pensaram que seus escritos estavam construindo o Povo ou a Nação” (SARLO, 2004: 163).

Em o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*⁸, o personagem Antônio das Mortes, que possibilitou a redenção de Rosa e Manuel, em *Deus e o diabo na terra do sol*, percebia que o inimigo não se apresenta mais como um, mas vários e mutáveis. Misticismo e cangaço não estavam mais tão impregnados do atraso, tinham agora nuances mais complexas, ao tempo em que Antônio das Mortes, a figura que representava o intelectual que cuidou do caminho para a revolução

descobre ter lutado sempre contra o inimigo errado: em vez de ajudar o “povo” a libertar-se matando beatos e cangaceiros, ele servira ao poder dos coronéis, por desconsiderar a força da cultura popular, a única capaz de engendrar suas próprias saídas. E no personagem do sarcástico e impotente professor, representado por um Othon Bastos claramente inspirado na figura de seu diretor, estava delineada ainda uma nova postura de Glauber Rocha diante da idéia do intelectual/artista revolucionário. (CARVALHO, 2006: 305-6)

Junto com *O dragão da maldade*, *Os herdeiros* (1969), de Carlos Diegues, que mostrou a amargura da política corroendo o caráter de uma família, foram projetos que, embora moldados e condizentes com a ressaca do golpe militar e com a crise do intelectual engajado, não se inscreviam nessa outra etapa por puro gosto dos diretores. Grande parte desses projetos já estavam sendo concebidos sob o regime de censura prévia. A manutenção de certo engajamento, nos casos em que ainda havia, agora passava não só pelo desafio de compreender a complexidade da cultura brasileira, vista de modo esquemático na fase anterior, mas também pela estratégia de elaborar meios de driblar a censura. Sérgio Paulo Rouanet, ao tratar em conferência sobre o silêncio dos intelectuais, afirmou que quando este se cala, “ele está simplesmente resistindo à verbalização de verdades penosas” (ROUANET, 2006: 81) e, traçando paralelo com a psicanálise, comparou a sociedade a um paciente que está num consultório de análise e se incomoda quando o analista silencia, interpretando essa atitude como menosprezo. A sociedade

⁸ O filme, no exterior, recebeu o título de *Antônio das Mortes*.

está ao mesmo tempo exprimindo uma culpa inconsciente pelo parricídio que cometeu ao livrar-se do intelectual, e uma obscura nostalgia das condições tribais, em que pai primitivo acumulava as funções de rei, de sábio, e de líder religioso, ou seja, aquelas funções que mais tarde se condensariam na figura do intelectual. (Ibidem: 81)

Ainda segundo o autor, o silêncio do intelectual quase sempre se deve ao processo de radicalização da democracia (Ibidem: 76). Gostaríamos de crer nessa hipótese, mas, no Brasil, a exceção fez com que, muito freqüentemente, o silêncio do artista, do intelectual, não fosse uma atitude voluntária de sua parte, mas uma imposição do poder antidemocrático. Nesse sentido, Marilena Chauí afirma que:

o verdadeiro silêncio dos intelectuais não tem como origem o fortalecimento da cidadania e da participação, mas a mudança na forma de inserção das artes e do saber no modo de produção capitalista e o refluxo do pensamento de esquerda ou da idéia revolucionária de emancipação do gênero humano. (CHAUÍ, 2006: 41)

Sem dúvida, a perda de utopia e da idéia de emancipação pela revolução, atropelada pelo golpe militar, quando não colocou a esquerda intelectual em silêncio, fez com que os artistas criassem mecanismos de sobrevivência. Assim, vemos parte da produção cinematográfica de início dos anos 70 aproveitando-se da brecha do governo militar quando este passou a incentivar a produção de filmes históricos a fim de estimular o nacionalismo entre os brasileiros. Em *Os inconfidentes* (1971), de Joaquim Pedro de Andrade, o que seria um filme histórico-institucional para resgatar o orgulho nacional apareceu como crítica ao regime, ao promover, pela trajetória de Tiradentes, a alegoria que igualava e unia passado e presente. No mesmo diapasão de crítica aos intelectuais, *Os inconfidentes*, entretanto, chamava a atenção para a separação entre Tiradentes e os demais conjurados,

sendo o primeiro o representante de uma postura que diante do mundo se afirma pelo 'sentido prático', pelo 'querer fazer', enquanto os outros são os representantes de um posicionamento 'especulativo' em que a 'discussão' assume o papel central. (...) o 'sentido prático/querer fazer' visa diretamente à revolução, ao passo que a 'especulação/discussão' parece querer indicar que a revolução teria saído do horizonte. (...) Intelectuais são os que *especulam/discutem*. Os não-intelectuais são aqueles que *querem fazer/têm sentido prático*. (RAMOS, 2002: 69)

Poderíamos inserir, aqui, a querela entre Sartre e Merleau-Ponty: em 1953, preocupado com a resposta minguada dos trabalhadores ao Partido Comunista Francês, quando este os convocou para uma manifestação contra a Guerra da Coreia e contra a prisão do secretário-geral do partido, Sartre escreve artigo para a revista *Les Temps Modernes*, propondo que todas as esquerdas se unam toda vez que um partido comunista for atacado. Ainda no mesmo artigo, Sartre conclama os trabalhadores a se organizarem num partido revolucionário, porque “sendo o Partido Comunista tal partido, sem ele os operários não existirão como classe, mas apenas como massa passiva e alienada” (CHAUÍ, 2006: 21). A reação de Merleau-Ponty, logo em seguida, na mesma revista, é a de se colocar contra o posicionamento de Sartre a respeito do engajamento de operários no Partido Comunista. Argumenta ele que, com a “crise atual da idéia de revolução, porque a idéia de Marx do desenvolvimento da consciência de classe foi substituída pela idéia bolchevique de ‘interesses do partido’” (Ibidem: 21). Reflexo dessa opinião divergente, Merleau-Ponty parecia propor uma filosofia estanque da realidade, reconhecendo “as difíceis relações entre o filósofo e a Cidade”. Sartre, por sua vez, propunha na sua clássica frase “uma filosofia que se interesse pelos homens reais, com seus trabalhos e suas penas”.

Tenhamos em vista, também, que o engajamento do qual falam os filósofos fez parte da vida de Sartre e foi esse, para ele, o ideal de intelectual, assim como foi este o conceito de intelectual que guiou os cineastas intelectuais do Cinema Novo e orientou nosso trabalho. Embora nem sempre estivessem filiados a partidos, os cineastas estavam comprometidos politicamente com o destino da nação e tinham sempre em mente a intervenção pública e o sonho de deflagração da revolução nas consciências, sentimento que os filia mais ao *sentido prático* que ao *especulativo*.

Haja vista que na série de filmes que pensaram o intelectual, *Os Inconfidentes* apareceu, na seqüência, não só para refletir sobre os rumos equivocados que percorreram os conjurados, mas também sobre o dilema do fazer e pensar (Sartre-Merleau-Ponty): o que atravessou o filme foi a urgência de ação. Dos discursos, algumas vezes didáticos, que não faziam mais sentido, “a indagação básica, no pós-1964, era: o que *fazer*? E não o que *dizer*... *Dizer* e *fazer* eram entendidos como

pertencendo a campos muito distintos” (RAMOS, 2002: 124). Assim sendo, a crítica de Joaquim Pedro pareceu inscrever ao lado de Tiradentes os diretores do Cinema Novo, que lutaram por uma causa, ainda que o personagem, “combativo militante”, trouxesse consigo a mancha da derrota, “sem sucesso em sua empreitada junto às camadas sociais oprimidas” e lutasse “em nome de interesses coletivos/populares”, sendo, ao mesmo tempo, “profundamente marcado pelos valores das classes dominantes.”. (Ibidem: 265)

A ambigüidade de Tiradentes, apontada muitas vezes na intrincada relação classe média–intelectuais–povo (popular–classe dominante) e suscitadora da desconfiança de ambos os lados, nos remete novamente a Sartre e ao eterno conflito do lugar do intelectual na sociedade:

Se o intelectual, embora não sendo produzido enquanto tal, organicamente, pelas classes desfavorecidas, quiser juntar-se a elas para assimilar sua inteligência objetiva e para dar a seus métodos exatos os princípios formulados pelo pensamento popular, ele enfrenta, de imediato e a *título justo*, a desconfiança daqueles a quem vem propor aliança. Ele, de fato, não pode evitar que os operários vejam-no como um membro das classes médias, quer dizer, das classes que são, por definição, cúmplices da burguesia. Portanto, o intelectual está separado por uma barreira dos homens cujo ponto de vista deseja adquirir, que é o da *universalização*. (SARTRE, 1994: 44)

Todavia, mesmo inerente a esse deslocamento contínuo, Tiradentes estaria posicionado de modo diferente em relação a seus companheiros. Para Freire Ramos, há uma clara distinção entre o “*sentido prático*” do “*querer fazer*” do Alferes e o “posicionamento ‘*especulativo*’” dos demais companheiros, “em que a ‘*discussão*’ assume o papel central” (RAMOS, 2002: 308). Por conseguinte, Freire Ramos reivindica para Tiradentes, frente a seus companheiros, a marca do intelectual: “entre um e outro modo de se inserir no mundo, estabelecia-se uma rígida escala de valores, orientada obviamente pelo seu presente: um é o pólo positivo, o outro é o negativo” (Ibidem: 308). O sentido prático de Tiradentes, portanto, “visa diretamente à revolução, ao passo que a *especulação/discussão* parece querer indicar que a *revolução* teria saído do horizonte.” (Ibidem: 308)

E é justamente no pólo negativo, no distanciamento intelectual-povo, que os filmes pós-64 se pautaram (*O desafio*, *Terra em transe*, *Fome de amor*, 1967, de Nelson Pereira dos Santos, e *O bravo guerreiro*, 1968, de Gustavo Dahl). No caso de

Os inconfidentes, a proposição estética do filme revela o ambiente fantasmagórico, onde “os (pouco) personagens circulam por espaços interiores fechados (salas de estar, quartos, salões vazios, cela de prisão, etc)” (Ibidem:100). Freire Ramos, analisando outro recurso estético, chama a atenção para a construção do ponto de vista, que, ao fazer o personagem dirigir sua confissão para a câmera, interpela o espectador e solicita a este uma ressonância do discurso em seu presente. (Ibidem: 71).

Freire Ramos lembra ainda (Ibidem: 78), o breve período em que Joaquim Pedro esteve preso em decorrência de um protesto feito em novembro de 1965, em frente ao hotel Glória, no Rio de Janeiro, quando Castelo Branco chegava para presidir a abertura de uma conferência da OEA. Na prisão, que durou uma semana, Joaquim Pedro amadureceu o projeto de filmar a história de Tiradentes, numa forte alusão ao momento da cadeia. Coincidindo com o ano de lançamento do filme, outro ponto bastante marcante na leitura alegórica foi o declínio da ação dos guerrilheiros urbanos em virtude da forte repressão que a esquerda vivia como o extermínio de seus integrantes pela ditadura militar (Ibidem: 303). Tiradentes, apresentava-se, assim, como herói derrotado, mas que, como muitos guerrilheiros, lutaram até quando puderam.

2.5.

Da sobrevivência do intelectual à virada antropológica

Fazendo uma revisão crítica, ao discorrerem sobre as derrotas da esquerda e a suposta falência do projeto utópico, os intelectuais abriram caminho para o relativismo. Tal movimento levou Norberto Bobbio a destacar a substituição de um intelectual utopista, que queria mudar o mundo, por um intelectual realista, afirmando que “caiu em descrédito o intelectual utopista que gostaria de mudar o mundo à sua imagem e semelhança” (BOBBIO, 1997: 14). Por um outro viés, Vera Follain de Figueiredo parte de algumas propostas revisionistas do filósofo grego Cornelius

Castoriadis, para pensar os impasses do intelectual hoje. A preocupação com a identificação das raízes do totalitarismo que minou o sonho das esquerdas caracterizou a reflexão de Castoriadis sobre o papel do intelectual. Para o filósofo, o cristianismo forneceu durante séculos as condições exigidas para a aceitação do “real” tal qual ele é, até a apoteose literal do sistema hegeliano, de que o marxismo, em parte, seria herdeiro. Apesar das aparências, cristianismo e hegelianismo seriam o mesmo universo – teológico, acrítico, apolítico. (FIGUEIREDO, 2004: 134).

Para reinstaurar a tarefa autêntica do intelectual na história, Castoriadis propõe, então, a restauração da função crítica do intelectual, contanto que este se coloque “a distância do cotidiano e do real e a distância também, o mais possível, de si próprio” (Ibidem: 134). Como observou Vera Follain de Figueiredo, preocupado com o dogmatismo que pode derivar do fato do intelectual se considerar detentor da verdade, mas sem querer abrir mão dos valores universais, Castoriadis destaca a necessidade do reconhecimento dos limites da objetividade e da universalidade. Diante deste argumento, Figueiredo pergunta que razão seria essa que faria do intelectual um ser supra-histórico, situado numa espécie de não-lugar que garantiria a objetividade. Indaga também o que seriam exatamente esses limites da objetividade e se uma verdade tida de antemão como relativizável valeria o risco inerente a todo envolvimento numa causa (FIGUEIREDO, 2004: 134). A autora conclui que a confiança na função crítica do intelectual, como porta-voz da objetividade, que Castoriadis quer restaurar, só seria restituída, caso se recuperasse a confiança em valores universais, isto é, caso se conseguisse pensar a universalidade num outro diapasão – não mais aquela “universalidade” etnocêntrica que serviu de base ideológica para justificar o colonialismo. (Ibidem: 135).

Quando se trata de pensar a manutenção do papel crítico do intelectual, é importante também lembrar ainda o argumento da ensaísta argentina Beatriz Sarlo, ao considerar que, dada a continuidade das desigualdades e da injustiça social,

a função crítica desempenhada pelos intelectuais e pelas vanguardas, entre suas outras funções, ainda exerce um apelo poderoso, porque não se desvaneceram as injustiças que deram impulso ao fogo cerrado entre poderes absolutos e legitimidades baseadas na autoridade despótica e na concentração de riquezas. As sociedades que

surgem da modernidade tardia estão longe de realizar um ideal igualitarista e democrático. (SARLO, 2004: 164)

A suspeita sobre o intelectual e sua legitimidade para falar pelo outro atingiu, nos anos 1970, o cinema brasileiro. Levado a reboque num movimento bem mais abrangente, cujo deslocamento operou no sentido de dar voz ao outro, muitos cineastas empreenderam a tarefa de tentar ouvir o que o outro tinha a dizer, já que a sua própria fala não chegou a este outro e tampouco levou à revolução. Assim, Glauber Rocha, em uma entrevista de 1980, declarou-se perseguido pela elite, que se apropria de toda a arte revolucionária (“quem ouve Villa-Lobos é a elite, a burguesia brasileira culta. Quem tem quadro de Portinari, quem lê João Cabral, Guimarães Rosa não é o povo”), sem criar meios para que a arte revolucionária, “seqüestrada pela classe dominante e censurada”⁹, chegue ao povo. Ciente da domesticação por que passara a arte revolucionária e diante de sua derrota como intelectual utópico, na mesma entrevista, Glauber, baluarte do pensamento da esquerda iluminista dentro do Cinema Novo, afirmou estar “metido”, desde suas origens

numa batalha que é a dessacralização do artista e do intelectual. inclusive, eu não estou de acordo com a representação que se fazem os intelectuais, os artistas no centro da sociedade. Não estou de acordo com nada disso. Acho que o artista tende a se prostituir, no Brasil, rapidamente, e os outros intelectuais já se acomodaram.¹⁰

Diferente da opinião extremada de Glauber, proferida num momento de grande impasse, para quem o artista e o intelectual eram sagrados e precisavam sair desse pedestal, o projeto, cujo centro e o objetivo eram não o cineasta intelectual – sendo este apenas o agente deflagrador – mas a libertação da nação, foi sendo minado diante do contexto de relativizações que puseram em xeque a Verdade e a Justiça, até então universais. Não sem gerar problemas ideológicos, o *discurso sobre* entrava em desuso para dar lugar ao *discurso de*. Ismail Xavier alude a uma postura geral de “levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de

⁹ Entrevista com Glauber Rocha (1980) – Patrulhas Ideológicas. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloísa Buarque, VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

¹⁰ Idem, p.34

empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os porta-vozes de comunidades” (XAVIER, 2001: 89). Ainda segundo o autor, em termos gerais, o que separou as décadas foi a mudança na abordagem da matéria real:

a década de 60, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar ‘crítica dialética’ da cultura popular, marcada pela presença da categoria da alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas; a década de 70 corresponderia a um gradativo deslocamento pelo esforço de ‘compreensão antropológica’, tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores – em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia – e renuncia à idéia da religiosidade popular como alienação. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial da identidade. (Idem, 2007: 25)

Além da mudança que privilegiou o enfoque concentrado no cotidiano e no homem comum, não mais para olhá-lo com a lente iluminista-marxista, mas para ouvir a sua voz, sem emitir juízo crítico, a nova abordagem precisou de outras ferramentas para lidar com o avanço da indústria cultural ou para se ver derrotada por e diante dela. Nessa onda, muitos intelectuais migraram para a televisão, na vã esperança de que lá poderiam fazer a revolução. Com isso, a eterna busca do popular-nacional foi encerrada simbolicamente no nostálgico adeus, dado no último ano da década de 70, com *Bye bye Brasil*, de Carlos Diegues. No filme, a caravana Rolidei entrava Brasil adentro, para divertir o povo brasileiro com os espetáculos circenses e de lá voltava, decepcionada e desafiada, por conta de uma nova máquina de fazer imagens.