UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ALEXANDRE IRIGIYEN VANDER VELDEN

Cinema e sociedade: transformações políticas e estéticas à luz do documentário brasileiro moderno e contemporâneo

NITERÓI
2022

ALEXANDRE IRIGIYEN VANDER VELDEN

Cinema e sociedade: transformações políticas e estéticas à luz do documentário brasileiro moderno e contemporâneo

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.
Setor temático: História Contemporânea III.
Linha: Cultura e Sociedade.

Orientadora
Drª. Renata Torres Schittino

NITERÓI
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

V435c Velden, Alexandre Irigiyen Vander
Cinema e sociedade: transformações políticas e estéticas à luz do documentário brasileiro moderno e contemporâneo / Alexandre Irigiyen Vander Velden. - 2022.
287 p.: il.

Orientador: Renata Torres Schittino.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2022.

1. Cinema brasileiro. 2. Documentário (Cinema). 3. Coutinho, Eduardo. 4. Marxismo. 5. Produção intelectual. I. Schittino, Renata Torres, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

ALEXANDRE IRIGIYEN VANDER VELDEN

Cinema e sociedade: transformações políticas e estéticas à luz do documentário brasileiro moderno e contemporâneo

BANCA EXAMINADORA

_____

Drª. Renata Torres Schittino (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

_____

Drª. Marcus Ajuruam de Oliveira Dezemone
Universidade Federal Fluminense (UFF)

_____

Drª. Kênia Aparecida Miranda
Universidade Federal Fluminense (UFF)

_____

Drª. Antônio da Silva Câmara
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

_____

Drª. Marcelo de Mello Rangel
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

NITERÓI
2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Renata Torres Schittino pela troca, tranquilidade e confiança na condução desse longo e trabalhoso processo que é a feitura de uma tese de doutoramento. Agradeço a professora Kênia Miranda e aos professores Antônio da Silva Câmara, Marcus Dezemone e Marcelo Mello Rangel por prontamente aceitarem compor a minha banca de doutoramento. Também agradeço ao professor Marcelo Badaró Mattos, que conjuntamente a Kênia Miranda, fizeram contribuições essenciais para o desenvolvimento de minha pesquisa em meu exame de qualificação. Devo agradecimentos ainda a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo incentivo financeiro para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Esse trabalho fez-se ao longo de pouco mais de quatro anos como escrita solitária, mas pesquisa coletiva. Agradeço a uma série de pessoas que muito ouviram meus anseios e questões sobre cinema, arte, luta e vida e prontamente retribuíram com sugestões, caminhos e acolhimento. Ainda que essa tese seja de total responsabilidade do autor, não tenho dúvida que as partes mais interessantes foram elaboradas e decantadas a partir dos diálogos e na prática da sala de ensaio, da sala de aula, da luta e do botequim. Agradeço por esse empenho em minha vida e pesquisa a Natalia Conti, Ana Karenina e Fernanda Martins, companheiras que me acolhem em terras cariocas. Agradeço também pelas trocas afetivas e nas fileiras do teatro, da educação e da luta a Michelly Santiago, José Rodrigues e Kênia Miranda.

Agradeço também a Rebecca Freitas, Marcelo Bezerra, Priscila Manfrinati, Leo Amatuzzi e Ana Karenina pelas trocas e, em especial, pela força ao final árduo que é o processo de escrita de uma tese. Não posso deixar de agradecer ainda a Nina Tedesco, Adriano Del Ducca, Reginaldo Costa, Moara Fernandes e Gustavo Branco, amigas e amigos que estiveram envolvidas intelectualmente e afetivamente nesse processo. Agradeço ainda a Aline Pereira e Hélcio Lourenço, camaradas dessa jornada essencial que é a comunicação contra-hegemônica. Agradeço também a Vanessa e Lara Lira, que se fizeram de última hora nessa jornada e tanto me ensinaram.

Por fim, agradeço e dedico essa tese a Márcia, Natalia e Mário, pessoas extraordinárias que sempre apoiaram meus passos e confiaram nos caminhos escolhidos.

RESUMO

Essa tese lança “hipóteses culturais” sobre “sentidos compartilhados e vividos” na vida artística e intelectual brasileira das esquerdas e do progressismo, em especial, no campo do cinema documentário e de sua crítica cultural e acadêmica entre os anos de 1960 e 2000. Nesse sentido, propõe uma análise histórica de *longa duração*, buscando compreender a relação entre cultura e sociedade como um *processo* permeado por “limites e pressões” (Raymond Williams). A partir da análise da forma/montagem de documentários, assim como de entrevistas, críticas, artigos de imprensa e trabalhos acadêmicos, corroboro e demonstro a emersão e o refluxo de uma “estrutura de sentimento romântico-revolucionária” (Marcelo Ridenti) no ambiente artístico e intelectual brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980. Já ao longo da década de 1990 e começo dos anos 2000, em meio a ofensiva neoliberal e o apassivamento e refluxo das lutas sindicais e populares, uma nova “estrutura de sentimento” conforma-se, a qual denomino “ética-cidadã”. “Cidadã”, pois o horizonte compartilhado é o da “justiça social”, compreendida como acesso a “direitos básicos” e melhorias na qualidade de vida da população. “Ética”, pois visa restituir “justiça simbólica” a partir de uma representação adequada e não autoritária de um “outro-popular”. Essa nova “estrutura de sentimento” movimenta-se no interior da democracia burguesa representativa em perspectivas filantrópicas liberais ou reformistas moderadas, sendo que desloca projetos artísticos e políticos de grande envergadura e “totalizantes” para pretensões e predileções modestas, centradas no “micro”, no “contingente”, na “cultura” e na “diversidade”. Essa tese observa ainda como uma crítica ao suposto autoritarismo e ao utilitarismo artístico das esquerdas no Brasil sessentista acompanha essas transformações.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Documentário (Cinema); Coutinho, Eduardo; Marxismo.

ABSTRACT

This thesis presents “cultural hypotheses” on “shared and lived meanings” in the artistic and intellectual life of the left-wing and progressivist groups in Brazil, in particular, in the field of documentary films and its related cultural and academic criticism between 1960 and 2000. Accordingly, it proposes a *longue durée* historical analysis in order to interpret the relationship between culture and society as a process pervaded by “limitations and pressures” (Raymond Williams). Based on the analysis of documentaries shape/montage, interviews, reviews, press articles and academic papers, I confirm and demonstrate the emergence and the recess of a “revolutionary-romantic sentiment structure” (Marcelo Ridenti) in the Brazilian artistic and intellectual milieu between the 1960s and 1980s. During the 1990s and early 2000s, a new “sentiment structure” took shape amid the neoliberal offensive and the weakening and recess of trade unions and social movements fights. I call it “citizen-ethics” once its shared horizon is that of “social justice”, whereas social justice means the access to “basic rights” and improvements in the population well-being, combined to “ethics”, as it aims to restore “symbolic justice” from a non-authoritarian and proper representation of a “popular other”. This novel “sentiment structure” moves within representative bourgeois democracy as liberal philanthropic or moderate reformists perspectives. As it does so, it shifts artistic and political projects “totalizing” and of great scope to modest pretensions and predilections focused on the “micro spheres”, the “contingent events”, the “culture” and the “diversity”. This thesis also remarks how the critique of the supposed authoritarianism and artistic utilitarianism of the left-wing groups in Brazil during the sixties kept up with these transformations.

Key-words: Brazilian motion pictures; Documentary films; Coutinho, Eduardo; Marxism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....1

1. MARXISMO, SOCIEDADE E CULTURA 6
1.1 DETERMINAÇÃO E “ESTRUTURA DE SENTIMENTO” 6
1.2 CONSCIÊNCIA E CONSCIENTIZAÇÃO: ENGAJAMENTO, ARTE E POLÍTICA 23
1.3 MODERNIDADE E CAPITALISMO: DO ROMANTISMO-REVOLUCIONÁRIO À ÉTICA-CIDADÃ 35
1.4 ESTUDOS SOBRE CINEMA E HISTÓRIA NO BRASIL 49

2. ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO E O DOCUMENTÁRIO MODERNO NO BRASIL 63
2.1 PRIMÓRDIOS E DEBATES EM TORNO DO NACIONAL E DO POPULAR NO CINEMA 63
2.2 DOCUMENTÁRIO E CINEMA NOVO 74
2.3 REALISMOS, CIÊNCIA, SOCIOLOGIA, OBJETIVIDADE. 84
2.4 CINEMA VERDADE E CINEMA DIRETO NO BRASIL 92
2.5 ARTE E CULTURA SESSENTISTA: PRIMEIRAS QUESTÕES CRÍTICAS E HISTÓRICAS 102

3. CINEMA DOCUMENTÁRIO EM MEIO AO ASCENSO DOS TRABALHADORES E A ABERTURA DEMOCRÁTICA NO BRASIL 114
3.1 INCORPORAÇÕES, DESLOCAMENTOS E O REACENDER DAS LUTAS DOS TRABALHADORES 114
3.2 CINEMA DOCUMENTÁRIO E A CLASSE OPERÁRIA 122
3.3 VOZ OVER, REFLEXIVIDADE, INTERVENÇÃO E TRANSPARÊNCIA. 135
3.4 CABRA MARCADO PARA MORRER E A REDEMOCRATIZAÇÃO.... 145
3.5 NOVAS CRÍTICAS AO NACIONAL POPULAR..... 161

4. O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NA VIRADA DO MILÊNIO: DEBATES E QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS 180

4.1 NEOLIBERALISMO, CULTURA E CINEMA NO BRASIL 180
4.2 DOCUMENTÁRIO AO FINAL DA DÉCADA DE 1990 E INÍCIO DOS ANOS 2000: ÉTICA, CONTINGÊNCIA, MICRO, SUBJETIVIDADE. 197
4.3 O NATURALISMO ENTRE ASPAS E A VOZ CONJUNTA 210
4.4 CONTINUIDADE E ATUALIZAÇÕES CRÍTICAS: CRISE DA ENTREVISTA, DISPOSITIVOS RESTRITIVOS, REFLEXIVIDADE E FILMAR PESSOAS 233

CONCLUSÃO.....253

FILMOGRAFIA PRINCIPAL 272

BIBLIOGRAFIA.....272

ARTIGOS DE JORNAL, ENTREVISTAS, CATÁLOGOS E OUTROS DOCUMENTOS 282

INTRODUÇÃO

A pesquisa *Cinema e sociedade: transformações políticas e estéticas à luz do documentário brasileiro moderno e contemporâneo* constrói uma leitura histórica da produção artística e cultural que ocorreu no Brasil entre os anos de 1960 e a década de 2000, se debruçando, em especial, sobre o cinema documentário. Nesse sentido, partindo de uma "tradição cultural marxista ativa e autorrenovável" (WILLIAMS, 2011, p.67), busca a relação entre sociedade e arte, demonstrando que formulações teóricas e proposições estéticas desenvolvidas por cineastas e pela crítica cultural e acadêmica são partes vivas de debates políticos e sociais mais amplos.

Nesta pesquisa, analiso o cinema não apenas como um "objeto artístico", mas especialmente como "prática cultural", estabelecida em meio a "limites e pressões" e na qual "modos coletivos" e "projetos individuais" se articulam em um mesmo processo, onde a "composição" e as "condições" dessa elaboração são uma "relação ativa e em transformação" (WILLIAMS, 2011, p.66-7). Assim, para compreender essa relação dialogo com o trabalho de Raymond Williams e argumento que certas "estruturas de sentimento" perpassam setores intelectuais e artísticos de esquerda[1] e progressistas no Brasil.

No primeiro capítulo de minha tese visito essas e outras questões teórico-metodológicas, além de constatar os poucos trabalhos acadêmicos recentes no Brasil sobre cultura em uma perspectiva materialista, bem como sua quase inexistência no campo do cinema. Nesse capítulo debato ainda temas centrais ao "materialismo cultural", tais como "determinação", "consciência/conscientização" e engajamento político-cultural. Como veremos a seguir, a observação materialista da cultura que interessa a essa pesquisa está longe de observar o "mundo das ideias" e a "consciência" como reflexo mecânico e unívoco de uma base ou o realismo como uma "fotografia do real".

Retomando minha tese, argumento nesse trabalho a emergência e o refluxo de uma "estrutura de sentimento romântico revolucionário" que perpassou setores artísticos

[1] Essa tese utiliza o termo "esquerdas" na perspectiva apresentada no trabalho de Ridenti (2014, p.2) no qual "é usado para designar as forças políticas crítica da ordem capitalista estabelecida, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social", sendo que o sociólogo esclarece tratar-se de uma definição ampla como a presente no trabalho de Jacob Gorender (*Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987) e de Marco A. Garcia (*As esquerdas e a democracia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986).

e intelectuais das esquerdas a partir da década de 1960 no Brasil, bem como a emersão de uma nova "estrutura de sentimento" na década de 1990 a qual denomino "ética-cidadã".

Dialogando com a obra de Marcelo Ridenti (2010; 2014), o qual articula o conceito de Williams com a "visão de mundo romântico revolucionária" tal como definida por Löwy e Sayre (2015), observo como em meio a acelerada "modernização capitalista" dos anos de 1960 gestou-se "utopias revolucionárias" que reuniam uma crítica da modernidade e a busca de raízes nacionais do "povo". Tratava-se de retomar do passado uma cultura popular genuína a fim de construir uma nova nação, anti-imperialista, progressista, no limite, socialista (RIDENTI, 2014, p.2). Para Ridenti esse sentimento pode ser encontrado em obras e foi compartilhado por artistas e intelectuais do *Teatro de Arena*, da canção engajada, do *CPC da UNE* e na primeira trilogia do *Cinema Novo.*

No segundo capítulo dessa tese dialogo com essa hipótese e analiso os sentimentos da "revolução brasileira" no cinema, presente tanto nos debates em torno do documentário, como em alguns filmes[2]. Visito nesse capítulo, ainda, como após o golpe empresarial-militar de 1964[3] a crítica ao "populismo" janguista e aos projetos de conciliação com a "burguesia nacional progressista" reverberam na leitura sobre os projetos políticos e culturais sessentista e sua arte dita "paternalista" e "utilitarista". No campo do cinema, atentarei para como em meio à "crise de totalizações históricas" e da "inversão de expectativas" (XAVIER, 2001, p.71) que o golpe ocasionou, desenvolveu-se o mito do "cineasta pequeno burguês", em especial, a partir da obra de Bernardet (1967).

Já em meu terceiro capítulo, observarei a partir da análise de alguns filmes[4] e de entrevistas e documentos, como o "romantismo revolucionário" se apresenta de forma residual ao final da década de 1970 e início dos anos 1980. Argumento então que nos anos de redemocratização do Brasil, os esforços de diversos setores artísticos e

---

[2] No segundo capítulo dessa tese analiso de forma mais detida os documentários *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Arraial do Cabo* (Paulo C. Saraceni, 1960) e *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1965).

[3] Utilizo o termo "empresarial-militar" no mesmo sentido de trabalhos que observam a participação civil e empresarial no golpe, seja sistemática ou indireta, como estratégia e resposta desses meios ao questionamento de seu poder de classe e que partem, em especial, do diálogo com o trabalho de Dreifuss (2008). Um breve comentário sobre esses trabalhos e uma crítica interessante ao "revisionismo" sobre o golpe de 1964 encontra-se em: Melo, Demian Bezerra de. O golpe de 1964 e meio século de controvérsia: o estado atual da questão. In: _____. *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

[4] No terceiro capítulo analiso os filmes *Braços Cruzados, Máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1979), *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979) e *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

intelectuais se centraram na constituição de uma sociedade civil moderna, ao mesmo tempo em que a classe trabalhadora mobilizava lutas e sentidos contra hegemônicos, sendo marcante sua presença no cinema documentário. Ademais, atentarei para como no bojo dos sentimentos de novidade no campo sindical, popular e partidário, atualiza-se a crítica ao populismo que passa a falar sobre o "autoritarismo" e a "instrumentalização da arte" no período "nacional popular", em especial, a partir dos trabalhos presentes na coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*[5], bem como a partir das obras de Favarreto (1979) e Bernardet (1985).

Por fim, em meu quarto capítulo argumento a emersão de uma nova estrutura de sentimento a qual denomino como "ética cidadã", gestada na década de 1990 e início dos anos 2000. Agora, após um longo processo de apassivamento e de refluxo das lutas sociais e sindicais durante a redemocratização no Brasil, bem como de ofensiva neoliberal a nível nacional e internacional, os "sentimentos compartilhados" são de busca de garantia de "justiça social" - compreendida como o acesso a "direitos básicos" e melhorias na qualidade de vida – e de "justiça simbólica" - uma representação "ética" adequada -, no interior da democracia liberal burguesa em perspectivas filantrópicas liberais ou reformistas moderadas.

Se os enfoques do cinema documentário, bem como da valoração crítica, já caminhavam para o elogio e a predileção pelo "micro", pelo "contingente", pelo "cotidiano" e pelo "cultural", a observação da "classe" e do "povo" desloca-se de vez para a afirmação de um compromisso "ético" em "dar voz" a "pessoas".[6] Observarei nesse capítulo ainda, que a "estrutura de sentimento ética-cidadã" não se acompanha necessariamente pela negação de determinações históricas e estruturais da sociedade, mas antes, se trata de um rebaixamento das pretensões teóricas, críticas, político-programáticas e estratégicas. Também é parte desse processo um dimensionamento de menor pretensão sobre a força política das obras e do engajamento dos artistas no desenvolvimento de processos sociais.

Conjuntamente, busco uma observação mais precisa diante do termo "pós-modernismo" para caracterizar os sentimentos e sentidos críticos e políticos compartilhados pelos setores artísticos e intelectuais identificados com as "esquerdas" ou

---

[5] CHAUÍ, Marilena. *Seminários. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984; BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema. O nacional e o popular na cultura brasileira.* São Paulo: Editora Brasiliense. 1983.

[6] Analiso no quarto capítulo, em especial, os filmes *Santo forte* (Eduardo Coutinho, 1999) e *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)* (Paulo Sacramento, 2003).

certo progressismo. Nesse sentido, em suas versões mais interessantes - como as de Harvey (1993), Jameson (1996), Eagleton (1998) e Anderson (1999) – o pós-modernismo é identificado como a perda de um sentido – sensível e político – de totalidade social que se locomove junto ao avanço do capitalismo financeiro. Se essas teorias contribuem para pensarmos o mundo contemporâneo, a análise da "estrutura de sentimento ética cidadã" busca aprofundar como isso se movimenta contraditoriamente em certos setores. Nesse sentido, não deixa de se abater sobre cineastas e intelectuais socialmente empenhados a constatação da "fragmentação" do mundo contemporâneo, a negação da "verdade objetiva", a valorização do "poder da linguagem", bem como a predileção pelo "contingente" e pelo "micro". Entretanto, marcados por um senso de "justiça social" tais setores não deixaram de observar determinantes históricos e estruturais da desigualdade, bem como produziram sensíveis obras e propuseram novos e interessantes recortes para a representação da classe trabalhadora e dos subalternos no campo do cinema documentário.

Chamo atenção ainda que esse trabalho, uma vez que pensa na emersão e na transformação de "estruturas de sentimentos", faz-se como uma análise histórica de *longa duração*. Esse procedimento privilegia a observação das conexões estruturais e históricas no qual a cultura e as formas artísticas se movimentam e fazem-se como um *processo*. A fim de sustentar uma observação coerente dessa "estrutura de sentimento", a "consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada" (WILLIAMS, 1979, p.134-5), para além dos filmes, analiso uma considerável e variada série de documentos como artigos de jornal, entrevistas e depoimentos, trabalhos de crítica cultural e cinematográfica, artigos e livros acadêmicos, os quais podem ser conferidos ao final desse trabalho na lista de fontes e na bibliografia.

A seleção de fontes desse trabalho privilegiou primeiramente os críticos, cineastas e filmes de maior reconhecimento em suas áreas e constata como as ideias e formas desses são reverberadas e constituem um núcleo importante para a compreensão da "consciência prática" e dos sentidos compartilhados por determinados artistas, críticos e acadêmicos. Essa metodologia não se confunde nem diminui a importância de pesquisas que observam de forma seriada e sistemática a produção cultural, as quais em muito contribuem para a observação da produção cultural hegemônica ou que, em um importante sentido alternativo, jogam luz a importância de obras negligenciadas pela "historiografia" e crítica consolidada.

Sobre a forma como utilizei essas fontes, cabe ainda destacar que, reconhecendo a historicidade dessas, observo nelas indícios do "romantismo revolucionário" e, em outros, da "ética-cidadã", mas também reconheço o valor desses trabalhos como crítica historiográfica, cultural e estética, dialogando em muitos momentos com suas proposições sobre esses temas. Nesse primeiro sentido, observo uma variedade de termos e conceitos que cineastas, críticos e acadêmicos utilizam para definir a aproximação dos documentaristas de seus temas. Essa relação foi comumente denominada a partir de pares, tais como: intelectual x povo; cineasta x povo; mesmo de classe x outro de classe; classe média x classe popular; cineastas x pobres; sujeito x objeto; dispositivo x o outro. Já a "qualidade" da relação estabelecida é descrita de diversas maneiras, quase sempre denotando diferenciações em pares também: "falar pelo povo"; "andar com o povo"; "dar a voz"; "tomar a voz"; "obrerismo"; "vanguardismo"; "caudismo"; "voluntarismo"; "idealismo"; "romantismo"; "naturalismo"; "representar de forma ética", entre outras expressões e conceitos que em alguns casos servem para caracterizar fenômenos sociológicos e históricos, e em outros, são base de diferenciação no interior de polêmicas políticas e estéticas. Como argumentarei nessa tese, se em alguns casos artistas e críticos divergem entre si, os "sentimentos compartilhados" não deixam de estar envoltos em uma "estrutura de sentimento".

Pode-se dizer ainda que a *longa duração* como proposta nesse trabalho pode nos levar a negligenciar especificidades relativas a questões formais, críticas e teóricas presentes no pensamento e na obra dos artistas e intelectuais visitados aqui. Além disso, os filmes analisados também podem ser observados a partir de seu "valor" estético, formas de trabalho que não adotamos aqui, mas nem por isso deixamos de observar com interesse. Compreendendo que essas diversas abordagens não são necessariamente autoexcludentes no que diz respeito a uma observação materialista da cultura e da sociedade, espera-se que o foco no *processo* de *longa duração* consiga lançar luz a novas e interessantes questões historiográficas e críticas, em um momento no qual a academia é marcada fortemente pela especialização e por parâmetros de produtividade cada vez mais intensos.

1. MARXISMO, SOCIEDADE E CULTURA

1.1 DETERMINAÇÃO E "ESTRUTURA DE SENTIMENTO"

Esse capítulo, nas trilhas do materialismo histórico e dialético, sublinha importantes debates sobre "determinação", "consciência/conscientização" e "classe social", com o propósito tanto de compreender o que está envolto nos escritos de cineastas, críticos e acadêmicos que visitarei na tese, como para propor caminhos teórico-metodológicos. Nesse sentido, como armas de análise visito as proposições do "materialismo cultural" de Raymond Williams e suas indagações sobre arte, cultura e "estrutura de sentimento". Além disso, observo as proposições sobre o "romantismo-revolucionário" de Michael Löwy e Robert Sayre (2015), bem como a proposição de Marcelo Ridenti (2010; 2014) o qual reúne tais autores argumentando que uma "estrutura de sentimento romântico-revolucionária" perpassa a produção cultural e intelectual brasileira a partir da década de 1960. Por fim, trato do campo "cinema e história" na academia, e visito os poucos trabalhos que pensam o cinema atualmente no Brasil em diálogo com a tradição do materialismo histórico.

Primeiramente, cabe lembrar que em nosso momento histórico, jornais e veículos midiáticos hegemônicos dissertam sobre a expansão do "marxismo cultural" na sociedade, assim como a extrema direita propaga inusitadas conexões entre o materialismo histórico e o "fim da sociedade ocidental". Apesar da crise estrutural do capital (MÉSZÁROS, 2011, p.129-134) adensar a crise social e climática, bem como ser evidente o acirramento das disputas imperialista e da luta de classes, o materialismo histórico e dialético como forma de crítica mantêm-se marginalizado nas universidades e na crítica cultural. Nesses ambientes, o marxismo como ciência e crítica social é compreendido como "economicismo" e "sociologia positivista" e, enquanto política, é visto como sinônimo de "autoritarismo" e "vanguardismo".

Em outro sentido, em uma pequena brochura de bolso para a batalha das ideias intitulada *Dialética do Marxismo Cultural* (2020), Costa relembra a diversidade de intelectuais e artistas que sob influência do marxismo tanto contribuíram para a crítica da cultura, como produziram obras artísticas humanizadoras diante da barbárie que o capitalismo produz. Argumenta Costa (2020, p.13-4) ainda que se a "verdade-histórica" sobre o "marxismo cultural" é seu nascimento lavrado pelo inimigo em *Mein Kampf*, estaríamos diante de "uma segunda verdade-desafio a encarar: transformar a incriminação

em arma de luta no front cultural, definindo a nossa própria pauta, que dialeticamente pode tomar o próprio resultado do rastreamento como ponto de partida, com o objetivo de resgatar para o nosso time as incontáveis vítimas das primeiras aparições do fantasma". Nesse sentido, Costa propõe que, assim como K. Marx, F. Engels e seus companheiros da Liga Comunista não aceitaram o fantasma anticomunista brandido pela Santa Aliança e redigiram *O Manifesto Comunista*, definindo em seus termos o que era o comunismo, cabe aos "marxistas culturais" de nosso tempo fazer o mesmo com tal termo.

Nessa trilha, comecemos por Marx e Engels e o debate central das ciências humanas e sociais que é a "determinação" e os "condicionantes" que envolvem indivíduo, sociedade e história. Forjando uma dialética em confronto com a história "autodesenvolvida" de Hegel, o idealismo dos neo-hegelianos e o "materialismo contemplativo" de Ludwig Feuerbach, esses autores apontam em *A Ideologia Alemã* que o "modo de produção" ou a "fase industrial" das sociedades encontram-se sempre "ligados a um determinado modo de cooperação ou a uma determinada fase social" e que, portanto, "a 'história da humanidade" deve ser estudada e elaborada sempre em conexão com a história da indústria e das trocas." (ENGELS; MARX, 2007, p.32). A questão da "determinação" aparece ainda na conhecida passagem de *O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte*, na qual Marx comenta: "Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram." (MARX, 2011b, p.25). Como observamos nessas passagens, as elaborações de Marx e Engels em um sentido materialismo situam que os indivíduos ao se relacionarem em sociedade assentem formas de cooperar para produzir e reproduzir sua própria vida, as quais são pressupostos históricos – mas não permanentes - para as gerações posteriores. Nessa acepção, há relação entre a "história da humanidade" e suas formas de "indústria" e "trocas", mas não uma determinação exclusiva e mecânica entre indivíduo e "modo de produção".

Marx retomaria a questão da determinação ainda em seus estudos sobre economia política dos anos de 1857, em especial, a partir de duas formulações de reverberação na tradição e na crítica ao materialismo histórico. Em "Introdução" à *Contribuição a Crítica da Economia Política*[7] Marx escrevia que o "método científico

[7] Em português esse trabalho encontra-se como "Introdução à Contribuição à Crítica da Economia Política" na publicação *Contribuição à Crítica da Economia Política* da editora Expressão Popular (2008) e, também, sob o título "Introdução" na publicação *Grundrisse* (Boitempo Editorial, 2011a).

correto" deveria buscar os conceitos abstratos e chegar às determinações mais simples para depois retornar do abstrato ao concreto, dessa vez não como "representação caótica", mas como "síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade" (MARX, 2011a, p.54). Já em seu *Prefácio* de *Contribuição à Economia Política*, o filósofo fala sobre uma "base real" a partir da qual se eleva uma "superestrutura":

> A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência (MARX, 2008, p.47).

De diferentes formas essas duas passagens são retomadas em trabalhos nas ciências humanas que dissertam sobre arte, cultura e classes sociais, podendo dar margem a diversas proposições sobre o que constitui a "realidade social": uma "síntese de múltiplas determinações"; uma determinação unívoca que parte das "relações de produção" para a "superestrutura"; ou ainda, uma variação mais restritiva dessa, na qual a economia determina a sociedade, sua "cultura" e suas "ideias".

O modo de compreender "mecanicamente" a "determinação" já fora identifica por Engels no desenvolvimento do materialismo histórico em sua época, como na conhecida carta de Engels a Bloch (21 de setembro de 1890) na qual apontava: "o fator que em *última instância determina* a história é a produção e a reprodução da vida real. [...] Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o *único* determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata, absurda." (MARX; ENGELS, 2010, p.103-4).

No desenvolvimento do materialismo histórico, no campo dos estudos estéticos e literários desenvolveu-se longos debates sobre como as ideias e as produções culturais "refletem" a base material da sociedade. Em relação ao termo "reflexo", Eagleton (2011, p.90) argumenta que Marx não utilizou essa metáfora, embora em *A Sagrada Família* critique o romance de *Mystères de Paris* de Eugene Sue como "não fiel" à vida de sua época, e Engels observe em *Homero* ilustrações diretas do sistema de parentesco na Grécia primitiva (*A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*).

Já a ideia de que a arte "reflete" ou "reproduz" a realidade far-se-ia presente no Realismo Socialista uma vez que esse trabalha com a ideia da literatura como "espelho da sociedade", a qual deveria esclarecer e ensinar atitudes políticas. Assim, uma "teoria do reflexo" primária e mecânica seria para Eagleton (2011, p.82-3) parte constitutiva do

Realismo Socialista, sendo que, apesar dessa doutrina se colocar como naturalmente descendente de Marx e Engels, apresenta como precursores os críticos democrático-revolucionários russos do século XIX[8] - os quais viam a literatura como análise e crítica social e o artista como "esclarecedor" social -, além de incorporar a partir da tradição de V. Belinski e G. Plekanov[9] a ideia da literatura como "tipificadora" e "espelho da sociedade".

Em outro sentido, Eagleton (2011, p.93) chama atenção para a "a forma mais respeitável da teoria reflexionista" encontrada em G. Lukács. Convêm lembrar que o filósofo húngaro, em diversos escritos entre as décadas de 1930 e 1940, ao mesmo tempo em que escrevia sobre o "reflexo", apontava seu combate diante do que seria o "marxismo vulgar". Lukács em texto de 1945 apontava que "o materialismo histórico identifica na base econômica o princípio diretor, a lei determinante do processo histórico", sendo que a literatura e arte seriam parte da superestrutura, sendo que:

> Desta constatação fundamental, o materialismo vulgar parte para a conclusão, mecânica e errônea, distorcida e aberrante, de que entre base e superestrutura só existe um mero nexo causal, no qual o primeiro termo figura apenas como causa e o segundo aparece unicamente como efeito. [...]. A dialética nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece até mesmo nos dados mais elementares da realidade complexas interações de causas e efeitos. E o materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão multiforme e estratificado como o é a evolução da sociedade, e o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações (LUKÁCS In: MARX; ENGELS, 2010, p.13).

Ademais, nesses anos o filósofo esclarecia em diversos textos que o "reflexo artístico" não é comparável ao "reflexo fotográfico" ou algo similar, pois: "Ao mesmo tempo em que coloca o realismo no centro da teoria da arte, a estética marxista combate firmemente qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência à mera reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior." (LUKÁCS In: MARX; ENGELS, 2010, p.24) Nesse sentido, o "reflexo artístico" caminha para ser

[8] Entre os mais conhecidos democratas-revolucionários estão Vissarion Belinsky (1811-1841) e Nikolai Chernyshevsky (1828-1889), críticos literários e publicistas que em meados do século XIX defendiam ideais liberais na Rússia, assim como uma concepção de literatura e arte socialmente e moralmente empenhadas.

[9] Guiorgui Valentinovitch Plekhanov (1856-1918) filósofo e revolucionário, fez parte do movimento populista revolucionário e da organização *Terra e Liberdade* antes de fundar o movimento social democrata russa e ser aliado dos mencheviques. Fez parte da primeira geração marxista russa e escreveu *A arte e a vida social* (1912), uma das primeiras elaborações de estética a partir do materialismo histórico dialético.

compreendido como atividade humana que possui especificidades e que não se resume a uma observação unívoca e mecânica da "base".

Por esse caminho, Lukács e seus discípulos buscam a partir dos escritos de Marx e Engels uma estética que responda à questão da "durabilidade da obra artística" – para utilizarmos o termo presente no clássico estudo de 1967 de Konder[10] – a partir do "triunfo do realismo" engelsiano e da defesa do "humanismo" na arte (KONDER, 2013, p.42). Nesse sentido, Lukács em seus diversos escritos da década de 1930 e 1940 debate a "grandeza artística", o "realismo autêntico" e o "humanismo" como pontos indissociáveis de uma estética marxista, questionando que Marx jamais sustentou que as premissas históricas e sociais da gênese e do desenvolvimento da literatura exaurissem suas questões. Sustenta o filósofo que Marx teria formulado princípios fundamentais da estética em uma ampla perspectiva dialética, não apenas ligando "a arte e a epopeia gregas" a certo desenvolvimento social, mas questionando o porquê essas continuam a proporcionar "prazer estético" e mantem "o valor de normas e modelos inacessíveis" na atualidade. Assim, para o Lukács desses anos a estética em Marx:

> "[...] suscita dois grandes complexos de problemas relativos à essência estética de toda obra de arte de toda e qualquer época: que significação possui o mundo assim representado do ponto de vista da evolução da humanidade? E de que modo o artista representa um dos seus estágios, no quadro geral dessa evolução?" (LUKÁCS In: MARX; ENGELS, 2010, p.22).

Já em sua *Estética* (1963), o filósofo húngaro aponta o fundo "objetivo" das três formas de refiguração centrais na vida humana, argumentando que: "todas as formas de reflexo – das que analisamos antes de tudo a da vida cotidiana, a da ciência e da arte – reproduzem sempre a mesma realidade objetiva" [11]. Nessa perspectiva, apesar das especificidades dessas formas de "reflexo" e "reprodução", todas elas se vinculariam ao processo de "hominização" e "humanização" que acompanham a história da humanidade e de seu desenvolvimento enquanto sociedade, sendo marcantes na obra os sentidos "ontológicos" do trabalho do último Lukács, o qual afirma em *Estética*: "Do mesmo modo

[10] Essa foi uma importante obra na recepção das ideias de Lukács e Gramsci no Brasil, momento em que as diretrizes do PCB apontavam uma ampla frente entre oposicionistas e democratas na qual encontravam-se diversos intelectuais comunistas como Konder. Nesse livro, a partir do "realismo" lukacsiano, o autor aponta o sucesso da "sobrevivência-durabilidade" de uma obra artística a partir de sua capacidade em alcançar as relações "reais" da sociedade, argumentando que: "Na medida em que uma determinada forma artística se estrutura de maneira a permitir que se experimente, de modo imediato e concreto, as relações humanas *reais* enfocadas em uma obra de arte, tanto mais segura é a sobrevivência dessa obra." (KONDER, 2013, p.136).

[11] LUKÁCS, 1982, p.19 apud DUAYER In: MIRANDA; MONFARDINI, 2015, p. 129.

que o trabalho, a ciência e que todas as atividades do homem, a arte é um produto da evolução social, do homem que se faz homem mediante seu trabalho" [12]. O filósofo, observando as particularidades de diferentes formas do "sujeito" refigurar o mundo e a intrínseca "objetividade" dos objetos, argumenta sobre o caráter "antropomorfizador" da arte e "desantropormorfizador" da ciência:

> [...] o reflexo científico da realidade procura libertar-se de todas as determinações antropológicas, tanto as derivadas da sensibilidade como das de natureza intelectual, ou seja, se esforça por refigurar os objetos e suas relações como são em si independentes da consciência. Ao contrário o reflexo estético parte do mundo humano e se orienta a ele. Isso não significa nenhum subjetivismo puro e simples. Pelo contrário, a objetividade dos objetos fica preservada de tal modo que contenha todas as referências típicas à vida humana. (LUKÁCS apud DUAYER In: MIRANDA; MONFARDINI, 2015, p. 132).

Nessa reflexão Lukács afirma a dimensão objetiva do ser humano e da realidade para contrapor-se a "estética idealista", entretanto, diferencia as formas de recepção, reprodução e conhecimento da ciência e da arte. A primeira propositaria reproduzir a "realidade em si", se "desantropomorfizando" nessa busca. Já o estético, por ser um reflexo orientado exclusivamente ao mundo do homem, expressaria os elementos da realidade antropomorfizada, reprodução também passível de "objetividade" uma vez que comprometidas com "referências típicas". Em sua *Estética*, o filósofo argumenta ainda a arte como "mimeses" e atividade humana e não transcrição de uma "realidade bruta" ou transcrição mecânica de uma "base" [13]. Apontando o caminho crítico de Lukács, Eagleton situa o desenvolvimento, as contradições e a superação da "teoria do reflexo" em sua obra tardia:

> [...] o verdadeiro conhecimento, para Lenin e Lukács, não é constituído pelas impressões iniciais dos sentidos: ele é, como afirma Lukács, "uma reflexão mais profunda e abrangente da realidade objetiva do que é colocado à disposição pelas aparências". [...] Essa é claramente a forma mais respeitável da teoria reflexionista, mas podemos questionar se ela deixa algum espaço para o "reflexo". Se a mente é capaz de penetrar nas categorias que se encontram sob a experiência imediata, podemos concluir que a consciência é claramente uma *atividade* – uma *prática* que atua sobre a experiência para transforma-la em verdade. Não fica claro como o "reflexo" se encaixa aqui. Lukács, na verdade, pretende preservar a ideia de que a consciência é uma força ativa: em sua obra tardia sobre a estética marxista, ele vê a consciência como uma

[12] LUKÁCS, 1982, p.24 apud DUAYER In: MIRANDA; MONFARDINI, 2015, p. 131.
[13] Sobre o pensamento estético em Lukács conferir os artigos de Juarez Duayer presente em: MIRANDA, F. F de; MONFARDINI, R. D. (orgs.). Ontologia e Estética: volume I. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

> intervenção criativa no mundo e não como seu mero reflexo (EAGLETON, 2011, p.93).

Assim, Lukács, mesmo que trate nos termos do “reflexo”, não observa a arte como um “reflexo” unívoco de condições materiais ou de uma realidade imediatamente observável. Antes, o “reflexo artístico” deve ser entendido junto ao debate sobre a necessidade de apontar a ligação do campo das “ideias”, da “arte", das “ideologias” ou das “representações”, com a materialidade da vida e das relações sociais, não se devendo tomar o “real” como auto evidente, mas antes a partir da observação materialista dialética que envolve a consciência como força ativa diante da realidade.

Ainda no interior do marxismo, criticando a ideia de “reflexo” e advogando a necessidade de observar a cultura como “prática” e a arte como “objeto” e “prática”, Raymond Williams também elaborou sobre a “determinação”. Assim como a trajetória política e de vida de E. P. Thompson, o caminho de Williams é marcado pela crítica ao marxismo britânico predominante em seu tempo, pelo impacto da Segunda Guerra Militar, pela experiência militante e pedagógica nos cursos da WEA para adultos, assim como pela participação na Nova Esquerda Inglesa. De formas específicas e em seus campos de estudos, os dois pensadores criticam tanto um materialismo histórico preso a uma ideia de determinação rígida entre “base” e “superestrutura”, como o “teoricismo” e o pouco espaço para a ação dos “sujeitos” do marxismo estruturalismo althusseriano. Em outro sentido, buscando “empiria” na observação da luta de classes, aprofundam e renovam temas sobre a agência humana, a “consciência de classe” e a relação entre cultura e sociedade. Nessa direção, criticam visões idealistas e conservadoras que enxergam a produção artística e cultural como campos de “grandes” obras e autores - a “alta cultura” - que descartaria as produções e as contribuições simbólicas e práticas da classe trabalhadora e dos grupos subalternos.

Filho de um operário do Partido Trabalhista, Williams viveu as contradições de uma típica família de trabalhadores até seu ingresso em Cambrigde. Sua obra como crítico literário é diversa, mas sempre teve como centralidade a indagação sobre qual a relação entre a cultura e a sociedade. Entre outros temas, escreveu sobre obras e estilos literários específicos; estudou o teatro naturalista e o desenvolvimento do drama; discutiu o modernismo e as vanguardas; escreveu sobre a televisão quando os estudos sobre mídia ainda era um campo nascente; dedicou obras de fôlego as questões teóricas envolvendo o marxismo e produção artística e cultural.

Sua obra, junto a outros companheiros de trabalho como Stuart Hall, ampliou os objetos de estudo e crítica, abriu novos caminhos teórico-metodológicos e conformou o campo dos "Estudos Culturais". Longe de fazer-se como "culturalismo" - compreendido aqui nos termos de Aijaz Ahmad como "uma ideologia [...] que trata a 'cultura' não apenas como um forte aspecto de organização e comunicação social, mas como uma instância determinante" [14] -, as indagações de Williams compreendem e aprofundam a "cultura" como parte de uma "totalidade social", marcada por uma "intencionalidade de classe", em uma rica trajetória ativa junto às ideias de Marx e do marxismo.

Segundo Williams (1979, p.8) sua trajetória é marcada por um "marxismo confiante, mas altamente seletivo", como estudante em Cambridge no final da década de 1930, para uma posterior investigação cultural e literária "a certa distância consciente" do marxismo. Para o crítico esse período e suas questões resumem-se na obra *Cultura e Sociedade (1780-1950)* (1958), em especial no capítulo *Marxismo e Cultura*, no qual debate junto à citação do *Prefácio* de *Contribuição à Economia Política*, visitada anteriormente, a necessidade de encarar a questão da "determinação" e da metáfora sobre a base e a superestrutura. Para Williams, Christopher Caudwell e a crítica literária de corte marxista inglesa da década de 1930, ao tratar a literatura em termos de reflexo, representação ou expressão ideológica, não teria conseguido compreender a complexidade das obras e dar respostas adequadas. Esse mecanicismo teria aberto espaço para que o pensamento de F. R. Leavis e da revista *Scrutiny* hegemonize-se, os quais observavam o industrialismo e a sociedade de massa moderna como responsável por um declínio cultural, sendo a literatura passível de formular expressões culturais "superiores" a serem mantidas e compartilhadas pela análise e pelo índice dos "críticos" e de uma "elite cultural".

Segundo Williams, em *Cultura e Sociedade (1780-1950)* já existe um senso crítico à visão base e estrutura por seu caráter rígido, abstrato e estático, que observava como essencialmente burguês e, mais especificamente, uma posição central do pensamento utilitarista. Ele diz perceber que teria que "desistir, ou pelo menos deixar de lado" o que conhecia como tradição marxista para tentar desenvolver um tipo diferente de "teoria da totalidade social", e também:

> [...] para visualizar o estudo da cultura como o estudo das relações entre elementos em todo um modo de vida; para encontrar formas de estudar a

[14] AHMAD, Aijaz, Linhagens do presente. São Paulo: Boitempo, 2002, p.9 apud MATTOS In: MELO, 2014, p.77.

> estrutura em obras e períodos particulares que poderiam manter-se em contato e clarificar obras de arte e formas específicas, mas também as formas e relações de uma vida social mais geral; e para substituir a fórmula da base e da superestrutura com a ideia mais ativa de um campo de forças mutuamente determinantes, embora desiguais. (WILLIAMS, 2011, p.28).

Esse teria sido o projeto de *Long Revolution* (1961), o qual Williams aponta ter sido extraordinário escrever sem conhecer na época o relevante trabalho de Lukács e Goldmann, nem a "teoria da utilidade" de Marx em *A ideologia Alemã.* Nesse trabalho o crítico argumenta uma "longa revolução" vivida na institucionalidade e pelos indivíduos a partir dos processos "desiguais" da revolução democrática, da revolução industrial e de uma revolução cultural, buscando definir a maneira orgânica como esses processos se relacionam.

Já a trajetória de Williams é marcada na década de 1960 pelo contato com novos autores e o intenso debate e busca de um pensamento marxista afastado do que era difundido na URSS. Segundo o crítico literário, nesse período a busca era compreender o que estava para além do marxismo "tout court", sistematizado principalmente por G. Plekhanov - apoiado na obra de Engels - e popularizado nas tendências dominantes do marxismo soviético. Segundo o próprio crítico, esse seria o momento de diversos contatos: um olhar crítico à teoria literária marxista inglesa, em especial, a C. Caudwell; com as obras finais de Lukács e de Sartre; com os frankfurtianos, em especial, Benjamin; com os escritos de Gramsci; com a obra em evolução de Goldmann e de Althusser; com sínteses marxistas e formas de estruturalismo; como a obra de Marx em nova tradução, especialmente, a do *Grundrisse* (WILLIAMS, 1979, p.10). Ainda sobre essa época, aponta Mussi e Goés (2016, p.281) que, apesar do conceito de hegemonia a partir de Gramsci ser veiculado na obra de Williams na década de 1970, é plausível supor o contato com os escritos desse autor a partir das publicações na *New Left Review* que se deu entre os anos de 1965 e 1968.

Em seu artigo *Base e Superestrutura na Teoria da Cultura Marxista* publicado em 1973[15], Williams sintetiza essa jornada e os pontos centrais de uma teoria materialismo para pensar a cultura e a arte. O crítico literário indaga nesse escrito qual das proposições de Marx – já citadas anteriormente aqui - seria mais interessante: se a ideia de que existiria uma "base determinante" e uma "superestrutura determinada" ou a afirmação de que "o ser social determina a consciência". Argumenta, então, que apesar

[15] Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory. NLR, v. 1, n. 82, p. 3-16, nov.-dec. 1973.

de não serem excludentes, a ideia de base e superestrutura - com seu elemento figurativo e uma sugestão espacial fixa e definida - constituiu-se nas “mãos de alguns” uma versão “bastante especializada e, às vezes, inaceitável da outra proposição” (WILLIAMS, 2001, p.43), sendo essa metáfora, no desenvolvimento do marxismo e em sua versão mais difundida, considerada a proposição chave da análise cultural. Acrescentar-se-ia a isso uma noção “uniforme”, “estática” e restrita de base ou modo de produção como sinônimo de “economia”, questão que apareceria em Marx sempre como "relação” e não “estado”. Williams comenta a questão, ressalvando a possibilidade de “descoberta” de determinada “fase da produção”, mas seu caráter não estático, nem uniforme:

> A “base” é a existência social real do homem. “A base” são as relações reais de produção que correspondem a uma fase do desenvolvimento das forças produtivas materiais. “A base” é um modo de produção em um determinado estágio de seu desenvolvimento. Tomamos e repetimos proposições desse tipo, mas o seu uso é bastante divergente da ênfase de Marx nas atividades produtivas em relações estruturais específicas que constituem o alicerce de todas as outras atividades. Pois enquanto uma determinada fase do desenvolvimento da produção pode ser descoberta e especificada por meio da análise, ela nunca é, na prática, uniforme e estática (WILLIAMS, 2001, p.46-7).

O crítico literário argumenta ainda o sentido que “superestrutura” adquiriu após Marx como “área” unitária na qual as atividades culturais e ideológicas podem ser colocadas. Nesse sentido, com base nas cartas Engels e Marx, entre outros escritos, conformar-se-ia a noção de um “reflexo” como “imitação” ou “reprodução” da realidade da base na superestrutura de forma mais ou menos direta, que para Williams, não deixa de se apoiar nas opções positivistas de “reflexo” e “reprodução”.

Para o crítico, no desenvolvimento dos debates sobre o “reflexo”, tendo em vista que “base” e “estrutura” não se mostram sempre em conformidade, uma primeira “qualificação operacional” se daria, tanto junto à ideia de “defasagens” – atrasos entre superestrutura e estrutura -, como pela noção do “indireto”, quando certas atividades, como a filosofia, estão a uma maior distância da atividade econômica (WILLIAMS, 2011, p.45). À frente, esses usos seriam substituídos pela noção moderna de “mediação” e depois pela ideia de “estruturas homólogas”. Essa, para Williams, afirmaria não haver uma similaridade direta ou facilmente detectável, distante de algo como reflexo ou reprodução, sendo necessário falar em homologia ou correspondência essencial entre as estruturas, as quais poderiam ser descobertas pela análise, não se tratando de uma reprodução direta. (WILLIAMS, 2011, p.46).

Fugindo a ideia de "reflexo" e esses desenvolvimentos expostos, o crítico literário argumenta ser preciso afastar-se de uma herança teológica na forma de observar a "determinação" – como prefiguração -, sendo possível a partir de Marx enxerga-la como "limites e exercício de pressões", além de propor a revisão das noções restritivas de superestrutura e base, como comenta:

> Temos de reavaliar a "determinação" para a fixação de limites e o exercício de pressões, afastando-a de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Temos de reavaliar a "superestrutura" em direção a uma gama de práticas culturais relacionadas, afastando-a de um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, fundamentalmente, temos de reavaliar "a base", afastando-a da noção de uma abstração econômica e tecnológica fixa e aproximando-a das atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, atividades que contêm contradições e variações fundamentais e, portanto, encontram-se sempre num estado de processo dinâmico (WILLIAMS, 2011, p.47).

Se Williams argumenta a necessidade de reavaliação da "superestrutura" como uma "gama de práticas culturais relacionadas", é interessante observar a compreensão desse autor sobre o que vem a ser cultura e arte, a qual auxilia na compreensão teórica-metodológica adotada nessa tese para abordarmos os filmes e a crítica cinematográfica e cultural. Nesse sentido, na obra *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976), ao observar o processo de desenvolvimento da palavra "cultura" em diversas línguas europeias, Williams atenta para sua definição como "obras", como "práticas da atividade intelectual", assim como um terceiro sentido moderno:

> (iii) o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. (…) É difícil datá-lo com precisão porque é, na origem, uma forma aplicada do sentido (i): aplicou-se e transferiu-se a ideia de um processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético às obras e práticas que o representam e sustentam. (WILLIAMS, 2007, p.121).

Para além da historicização do sentido moderno da palavra, cabe ressaltar que as obras e o projeto intelectual de Williams são perpassados pela crítica a como no bojo dessas definições de cultura se desvinculou "práticas", "objetos", "modos de vida" e a totalidade da vida social. Nesse sentido, já desde sua "certa distância consciente" do marxismo, o crítico observava uma diferenciação no uso do termo cultura, tanto em um sentido restrito enquanto arte – peças dramatúrgicas, a literatura, etc. –, como uma compreensão ampla que diz respeito a "um modo de vida", campos inter-relacionados, como definia em debate na revista *Essays in Criticism* no ano de 1959:

> "Cultura" = "modo de vida" e "cultura" = "arte" não representam alternativas antagônicas. Não importa o quanto isso seja difícil de entender de forma detalhada, a arte é parte do modo de vida, e o artista individual tem, anterior e interiormente, uma parcela importante de experiência social sem a qual ele não pode nem começar. [...] O valor de uma obra de arte, assim como do indivíduo, está na integração específica que é tanto uma seleção quanto uma resposta à complexidade da organização da vida, sem o que a arte não poderia ser comunicada e o indivíduo não poderia ter alcançado sua individualidade consciente[16].

Assim, Williams ao conectar "arte" e "modo de vida" aponta a relação entre a criação de "objetos artísticos" e as formas de pensar e agir existente no interior da sociedade. Ademais, seu apontamento sobre a experiência anterior e interior do artista confere historicidade à experiência dos indivíduos na sociedade e ecoa a passagem de *O Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte* de Marx, na qual afirma que a história é feita pelos homens - e mulheres -, mas sob circunstâncias transmitidas (MARX, 2011b, p.25).

A crítica de Williams sobre a desvinculação entre práticas, obras e sociedade deve ser observada ainda em seu embate junto à teoria literária de I. A. Richards e a Nova Crítica. Nesse sentido, o crítico afirma a necessidade de superação das "teorias do consumo", como a do "gosto" e da "sensibilidade", as quais observam a literatura e a arte como um "objeto em si mesmo", isolando-o e pensando seu impacto ao leitor e ao crítico. Em outro sentido, argumenta que se de fato é possível conceber algumas artes mais e outras menos como "objetos", a observação das obras artísticas nunca poderia ser feita descolada da crítica de suas convenções específicas e de seu entendimento como "atividade" e "prática", afirmando:

> A relação entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento, algo radicalmente distinto da produção e consumo de um objeto. Trata-se de uma atividade e de uma prática que, em suas formas disponíveis – embora possam, em algumas artes, ter o caráter de um objeto material -, ainda são acessíveis apenas por meio da percepção e da interpretação ativa. [...] Quando nos vemos analisando uma obra particular, ou um grupo de obras, com frequência percebendo a da comunidade essencial de que faz parte e sua individualidade irredutível, devemos primeiros nos voltar para a realidade da sua prática e para as condições da prática tal como foi realizada. (WILLIAMS, 2011, p.66-7).

Acrescenta Williams ainda que, deve-se fugir do perigo de partir dos "componentes", de identificar o "gênero" a partir de certas características dominantes e buscar seus componentes na história social específica, ou pior, entender os componentes

[16] WILLIAMS, Raymond, Critical Forum on Culture and Society. Essays in Criticism. v.9, p.435, 1959 apud CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

como categorias constantes da mente. Em outro sentido, a busca deveria ser analisar um "modo coletivo" e os "projetos individuais" como "duas formas de um mesmo processo" que em ambas as direções são uma "relação ativa complexa e em transformação", não havendo um processo interno de caráter fixo de um objeto, sendo que: "o que estamos ativamente buscando é a prática efetiva que foi alienada em um objeto e as verdadeiras condições dessa prática – seja como convenção literária, seja como relações sociais – que foram alienadas em seus componentes ou em meros panos de fundo." (WILLIAMS, 2011, p.67).

Dessa forma, partindo dos apontamentos de Williams, ao analisar o cinema documentário nessa tese perpasso as proposições afirmativas dos documentários sobre "o mundo", mas não é o interesse de esta tese argumentar valores inerentes as "obras" ou "mensagens/conteúdos" fixas ou intencionais dos artistas/cineastas, assim como não está em discussão os problemas relativos à "durabilidade" das obras artística. Antes, o interesse é compreender a "relação" dos filmes e de suas feituras com as "relações sociais e econômicas reais em processo dinâmica" que estabelecem "limites e pressões" sobre cineastas e sobre a crítica, observando para isso a "realidade" e as "condições" da prática documentária e compreendendo que a recepção de tais filmes passa pela percepção e interpretação "ativa" tanto dos espectadores, como da crítica cultural e cinematográfica. Para isso, observaremos os filmes, mas de forma conjunta as críticas e aos debates culturais e sociais os quais os documentários movimentam e junto aos quais são movimentados.

Para dar conta de tal observação sociológica e histórica, essa tese também lançará mão da ideia de "estrutura de sentimento" elaborada por R. Williams, a qual procura dar conta da "determinação" entre sociedade e cultura, bem como "modos coletivos" e "projetos individuais" no campo da produção cultural e artística. Se o termo aparece desde os trabalhos iniciais do crítico literário, é certo que ele se desenvolveu e articulou-se com outros conceitos nas análises literárias e nas (re)definições teóricas de Williams. Cevasco (2001, p.151) toma o surgimento de tal termo a partir do trabalho *Preface to Film*[17], seguindo o apontamento do trabalho de Middleton (1989)[18]. Também corrobora esses apontamentos Filmer[19] (2009) que define ainda três fases para o termo:

[17] WILLIAMS, Raymond; ORROM, Michael. *Preface to Film*. Londres: Film Drama Ltd, 1954.
[18] MIDDLETON, P. Why Structure Feeling? *News from Nowhere*, n.6, p.50-57, 1989.
[19] FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações socioculturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymon Williams. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.14, n.27, p.371-396, 2009.

suas formulações iniciais e "aplicações prematuras" que se sustentam mais dão sensação de "tentativa e hesitação" (WILLIAMS; ORROM, 1954 e WILLIAMS, 1961); o momento de debate com a "totalidade" em Lukács e o reconhecimento/diferenciação com a ideia de "homologia estrutural" presente no "estruturalismo genético" de L. Goldmann (WILLIAMS, 2011, p.15-42[20]); por fim, a consolidação e revisão do termo presente em *Marxismo e Literatura* (1977) integrado agora ao conceito de hegemonia em Gramsci.

Contribuindo a acuidade do debate, Oliveira (2016, p.59) chama atenção para os usos em uma fase ainda anterior, ignorada pelos autores citados, visitando em sua dissertação como o termo já aparece nos livros *Drama From Ibsen to Eliot (1952)* e *Drama in Performance* (1954). Oliveira alerta ainda que Williams utiliza o termo "estrutura de sentimento" para desfazer compreensões equivocadas diante da noção de "base" e "superestrutura" em Marx apenas a partir de *Cultura e Sociedade* (1958) e, mais especificamente, em *The Long Revolution* (1961). Se nessa primeira obra Williams visita os "romances industriais" do século XIX capturando a "estrutura de sentimento" como um "espírito do processo" de resposta ao período da revolução industrial, na segunda obra definiria: "Em certo sentido, estrutura de sentimento é a cultura de um período: é o resultado da vida particular de todos os elementos em uma organização geral." (WILLIAMS apud OLIVEIRA, 2016, p.78). O termo seria utilizado nas análises literárias e sociológicas dos anos seguintes sustentando um princípio metodológico e teórico de trabalho que busca compreender as formas estéticas e literárias no interior de sentimentos compartilhados forjados junto as mudanças amplas da organização social com o desenvolvimento das relações capitalista no século XIX.

Consensual aos comentadores da obra de Williams citados aqui é o momento de "maturidade" do termo "estrutura de sentimento" presente na obra *Marxismo e Literatura* (1977), na qual o crítico busca clarificar os conceitos que utiliza e seus usos no interior de sua obra. Nesse trabalho, Williams afirma que "estrutura de sentimento" diz respeito a uma "hipótese cultural" a qual busca compreender "significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente" a partir de uma "geração ou período". Argumentando fugir de ideias formais e sistemáticas como "visão de mundo" ou "ideologia" – referência à sociologia de Goldmann, entre outros autores -, sendo que a "estrutura de sentimento" diz respeito a:

[20] Filmer refere-se ao artigo *Literature and Sociology* (New Left Review, v. 82, nov./dez. 1973) que foi reproduzido na coletânea *Problems in materialism and culture: selected essays* (London: Verso, 1980) traduzida ao português em *Cultura e Materialismo* (São Paulo: Editora Unesp, 2011).

> [...] elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma "estrutura": como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda *em processo*, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas. Essas são, com frequência, mais reconhecíveis numa fase posterior, quando foram (como ocorre muitas vezes) formalizadas, classificadas e em muitos casos incorporadas as instituições e formações. (WILLIAMS, 1979, p.134-5)

Essa "estrutura de sentimento" poderia ser observada na evidência de formas e convenções – "figuras semânticas" – na arte e na literatura, as quais com frequência seriam os primeiros indícios da formação de uma nova estrutura (WILLIAMS, 1979, p.135), sendo que ela não se colocaria de forma clara a quem está vivendo os "limites e pressões", se tratando de uma experiência social "em processo" observada como própria de uma "geração" a posteriori. Williams define ainda que uma "estrutura de sentimento" faz-se como "emergente" em "soluções", mas pode se "precipitar" e tornar-se dominante e, depois, residual:

> As estruturas de sentido podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram *precipitadas* e existem de forma mais evidente e imediata. Nem toda a arte, porém, se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos. As formações efetivas da maior parte da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas, dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações ou perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, *como solução*, se relaciona. Mas essa solução específica não é nunca um mero fluxo. É uma formação estruturada que, por estar na margem mesma da disponibilidade semântica, tem muitas das características de uma pré-formação, até que as articulações específicas – novas figuras semânticas – são descobertas na prática material – por vezes de formas relativamente isoladas, que só mais tarde são vistas como parte de uma geração (com frequência de uma minoria) significativa, e que por sua vez em muitos casos tem ligação substancial com seus antecessores. (WILLIAMS, 1979, p. 136).

Em seu *Marxismo e Literatura* o crítico não deixaria ainda de trazer a importância do conceito de "hegemonia" em Gramsci em sua proposta analítica, o qual desde o início da década de 1970 já aparecia em seus trabalhos. Sobre as possibilidades do conceito argumenta:

> A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de "ideologia", nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como "manipulação" ou "doutrinação". É todo um conjunto de práticas e

> expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas de sua vida. Em outras palavras, é no sentido mais forte uma "cultura", mas uma cultura que tem também de ser considerada como o domínio e subordinação vividos de determinadas classes. (WILLIAMS, 1979, p.113)

Dessa forma, fugindo da ideia de ideologia como conjunto abstrato e imposto de noções, resultado de uma manipulação, a ideia de hegemonia daria conta de enfatizar ao mesmo tempo a totalidade social e a realidade da dominação, não cindindo esse como fenômeno de segunda ordem, superestrutural. Em outro sentido, Williams observa a hegemonia como um "senso de realidade" vivido profundamente e que "satura" a sociedade, hegemonia como resultado do processo de "saturação de consciência" como aponta Mussi e Góes (2016, p.282). Vivido e em movimento, por isso, um "processo" – "um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis" - que apenas "analiticamente" pode ser considerado um sistema ou estrutura (WILLIAMS, 1979, p.115). Ademais, para o crítico literário, apesar dessa "cultura" no sentido forte não deixar de apresentar um sentido claro de dominação e subordinação de classe devendo ser ressaltado as funções específicas do "hegemônico" e do "dominante", não devesse sugerir uma "totalidade a priori", uma vez que se trata de compreender na análise cultural das "sociedades complexas" o "hegemônico" em seus processos ativos, formativos e transformacionais (WILLIAMS, 1979, p.116).

Logo, "estrutura de sentimento" não trata de uma dimensão restritivamente individual e subjetiva, mas se relaciona com a experiência histórica específica de uma geração ou de um período. A compreensão dela advém da observação empírica de obras artísticas, intelectuais e práticas culturais, e a construção teórica sobre suas formas e convenções, as quais devem ser observadas conjuntamente aos "limites e pressões" vividos em certo momento histórico de forma ativa pelos sujeitos. Nesse sentido, as estruturas de sentimento estão envoltas sempre em uma formação social prévia, mas ao mesmo tempo, em *processo,* no qual a hegemonia opera conformando um "senso de realidade absoluto", tanto sobre formações sociais "residuais" como nas que "emergem", passíveis de incorporações e rearranjos, desde que não contradigam a cultura dominante. Nesse sentido, essa tese articulará os conceitos de "estrutura de sentimento" e de "hegemonia", trabalhando no sentido comentado por Cevasco (2001, p.158-9):

> A estrutura de sentimento é então uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação.

Retomando os pontos desse tópico, o cinema documentário brasileiro será analisado nessa tese como "prática cultural", não tão preocupado em estabelecer um "caráter fixo de um objeto", mas sim a relação entre "modos coletivos" e "projetos individuais", compreendendo esses pontos como formas de um mesmo processo no qual tanto a "composição" quando as "condições" dessa composição são uma "relação ativa complexa e em transformações" (WILLIAMS, 2011, p.66-7). Nesse sentido, observará as "determinações" - "limites e pressões" – de três momentos históricos distintos, a luz da análise de fontes primárias de crítica cultural – jornalística, acadêmica e declarações de cineastas – além de comentários sobre a forma/montagem e os processos de feitura de filmes de importância ao debate sobre o cinema documentário no Brasil. A partir disso, em uma análise histórica e sociológica de longo alcance, argumentarei a emersão em setores intelectuais e artísticos na década de 1960 de uma "estrutura de sentimento romântica revolucionária", corroborando e aprofundando a tese de Marcelo Ridenti (2010, 2014). Também será parte desse trabalho observar o refluxo e as transformações do "romantismo revolucionário", bem como a argumentação empírica e a construção teórica do que chamo de "estrutura de sentimento ética-cidadã" a qual teria emergido na passagem dos anos de 1990 para os anos 2000, tanto no interior do cinema documentário, como na academia e na crítica cultural.

Como observamos até aqui, se um dos debates centrais das ciências humanas diz respeito a como observar a relação entre "determinações" estruturais, sujeitos e sociedade, outro tema caro ao "marxismo cultural" diz respeito à "consciência" e a "conscientização". Nas trilhas do combate de Marx ao idealismo onde argumenta que o seu ser social determina a consciência (MARX, 2008, p.47), pode-se observar como esse debate desdobra-se em uma face teórico-política que diz respeito à natureza e as ferramentas e mediações de ação política. Nesse campo se instaura o debate sobre como a arte e a cultura são – ou podem ser - instrumentos de crítica, conhecimento e emancipação. Nesse sentido, são pertinentes alguns breves comentários antes de analisarmos os filmes e os documentos junto aos quais argumentaremos a constituição de determinadas "estruturas de sentimento".

1.2 CONSCIÊNCIA E CONSCIENTIZAÇÃO: ENGAJAMENTO, ARTE E POLÍTICA

“Ir ao povo”, “dar voz ao povo”, “falar pelo povo”, “conscientizar o povo”. “Vanguardismo”, “idealismo”, “romantismo”. Entre outros, esses são alguns dos termos que encontraremos nos três momentos históricos visitados nessa tese, tanto nas declarações dos cineastas como nas críticas culturais e acadêmicas. Tais palavras de forma geral dissertam sobre a qualidade, os sentidos e a natureza da relação estabelecida entre os cineastas e seus “objetos”, “personagens” ou “temas”, no caso do cinema documentário visitado aqui, centralmente, a classe trabalhadora e os grupos subalternos. Como veremos, esses termos também dizem respeito a afirmação ou ao questionamento de potencialidades pedagógicas e políticas da arte e do engajamento cultural na busca da “conscientização” diante de uma possível transformação radical da sociedade.

Como ficará claro ao longo das análises das declarações dos cineastas e das críticas culturais visitadas a frente, essa questão deve ser compreendida junto a crítica do que foram as experiências revolucionárias ao longo do século XX, em especial, o debate em torno do “comunismo” e do “marxismo-leninismo”, esses muitas vezes argumentados como sinônimo de stalinismo. Em outro sentido, é preciso observar que o período stalinista e sua política cultural afirmam de forma auto proclamatória a ação política dirigente de determinado partido ou grupo e conclamam modelos universais de organização e luta revolucionária. Sobre esse fenômeno é importante ter clareza, como aponta Netto (1986, p.63-7), que a “autocracia stalinista” ao invés de buscar uma teoria adequada para compreender a realidade como Lênin e outros revolucionários faziam, legitimava suas práticas a partir da teorização. Nesse sentido, a partir da defesa de uma suposta ideologia operária, converteu o debate teórico em propaganda e a propaganda em "questões teóricas", dando a ciência um caráter de classe e de partido e criando o mito da "ciência proletária".

Argumenta Netto ainda que na literatura e na cultura o que não se adequou ao Realismo Socialista ou questionou as diretrizes partidárias foi perseguido, assim como os precursores “burgueses” de Marx foram desqualificados e o “marxismo-leninismo” foi apresentado como a negação radical de todo o passado cultural da humanidade. Assim, a prática política da “autocracia stalinista” poderia se definir pela concepção pragmática e administrativa da transição socialista e, no plano da cultura, pelo uso da arte, da ciência e da filosofia como "instrumentos de justificação do poder estabelecido" (NETTO, 1986, p.67). De importância em nosso debate sobre a “consciência” e a “ação” é o que Netto

(1986, p.72-4) aponta como o resultado mais danoso das concepções teórico-práticas da "autocracia stalinista" e a pior herança ao movimento comunista internacional, que é a absolutização do "caminho russo" como único padrão revolucionário legitimo, transformando-o em um "modelo universal". A partir desse modelo e junto à manutenção do poder "autocrático", reprimiram-se internamente divergências tratando-as como "contrarrevolucionárias" ou "antissocialistas". Externamente, o mesmo procedimento atribuiu ao partido e ao estado soviéticos papel de "guia" da revolução mundial e detentor do monopólio da verdade revolucionária, reforçando a autoridade de ambos sobre todos os movimentos revolucionários. O imperialismo divulgaria essa mistificação como forma de enfraquecer o poder de atração ao pensamento socialista revolucionário, buscando identificar o socialismo como a Rússia da autocracia stalinista e divulgando sua fase mais nefasta (NETTO, 1986, p.74).

Em minha interpretação, essa conformação que mescla a política auto proclamatória com a supressão do debate interno e das divergências, que assolou tanto o Estado soviético como as organizações e os movimentos revolucionários no período stalinista e para além, localiza a "consciência" como conhecimento e adesão moral a "modelos" e "verdades universais" que emanariam do partido. Como veremos abaixo, é possível dentro da tradição marxista pensar em outro sentido, observando a "consciência" como um "processo", no qual "consciência" e "ação" não existem de forma estática e em separado, mas se movimentam conjuntamente, não existindo ação sem consciência, nem um ser consciente que não esteja em ação.

Para essa crítica, retornando primeiramente a Marx e Engels, relembremos como as questões da "consciência" e das "ideias" aparecem em seus escritos sempre observados em conexão com o desenvolvimento da produção da vida material e do desenvolvimento histórico da humanidade, como na passagem de *A Ideologia Alemã:*

> Os homens são os produtores de suas representações, de suas ideias e assim por diante, mas os homens reais, ativos, tal como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde, até chegar às suas transformações mais desenvolvidas. A consciência [*Bewusstsein*] não pode jamais ser outra coisa do que o ser consciente [*bewusste Sein*], e o ser dos homens é o seu processo de vida real. (MARX; ENGELS, 2007, p.94).

Dessa forma, combatendo o "idealismo hegeliano" e forjando o materialismo histórico, os filósofos argumentam a ligação e sentido produtivo do campo das ideias, das representações, da consciência e da "produção espiritual" com o aspecto material da vida

dos homens, argumentando que a consciência não escapa da "realidade", mas é antes o "ser dos homens" em seu processo real de vida.

A consciência aparece também nos escritos de Marx e Engels vinculada ao debate sobre a formação da "consciência de classe", aparecendo em *A ideologia alemã* ainda como produto da luta de interesses - "Os indivíduos singulares formam uma classe somente na medida em que têm de promover uma luta contra outra classe" -, assim como, conformação predestinada a partir de certo desenvolvimento histórico: "a classe se autonomiza, por sua vez, em face dos indivíduos, de modo que estes encontram suas condições de vida predestinadas e recebem já pronta da classe a sua posição na vida e, com isso, seu desenvolvimento pessoal" (MARX; ENGELS, 2007, p.63 ambas). Em M*iséria da filosofia* Marx pensaria a formação da classe em sentido similar, como observamos:

> As condições econômicas transformaram, em primeiro lugar, a massa do povo em trabalhadores. A dominação do capital sobre os trabalhadores criou a situação comum e os interesses comuns dessa classe. Assim, essa massa já é uma classe em relação ao capital, mas não ainda uma classe para si mesma. Na luta, da qual indicamos apenas algumas fases, essa massa se une e forma uma classe para si. Os interesses que ela defende tornam-se interesses de classe. (MARX, 1985, p.90).

Nesse sentido, se a "expropriação" colocaria interesses comuns aos trabalhadores, uma vez que conforma uma situação histórica e específica, a "consciência" dessa situação ocorreria como "processo", desenvolvido diretamente na luta política contra outra classe, como comenta Mattos (2019, p.51) sobre a passagem acima:

> Marx manteria em toda a sua reflexão posterior essa concepção de formação de classe como um processo, em que a consciência não decorre imediatamente das condições econômicas, mas de desenvolve em meio à luta de classes, a qual adquire uma dimensão política, ainda que não tenha mais recorrido à expressão "classe para si mesma".

Tal questão aparece ainda no trabalho histórico e propagandístico *O Manifesto Comunista* (1848), no qual Marx argumenta haver "fases de desenvolvimento" do proletariado. Nesse processo, "operários isolados" tomariam consciência de sua situação comum e unificariam sua luta contra outra classe, sendo que "com o desenvolvimento da indústria, o proletariado não apenas se multiplica; comprime-se em massas cada vez maiores, sua força cresce e ele adquire maior consciência" (MARX; ENGELS, 2005, p.47).

A questão da "consciência de classe" aparece ainda no estudo de Marx sobre a ação política das classes na França entre 1848 e 1851 e a nomeação de Luís Bonaparte como imperador. Em O *18 de Brumário de Luiz Bonaparte* (1852) o filósofo aponta a impossibilidade de uma "consciência de classe" por parte dos camponeses franceses ("parceleiros"), que constituiriam uma "massa gigantesca" e viveriam na mesma situação, mas não conseguiriam estabelecer relações e um "intercâmbio recíproco", sendo assim "incapazes de fazer valer os interesses da sua classe no seu próprio nome" (MARX, 2011b, p.142-3). A "consciência de classe" observada em *Miséria de Filosofia* reaparece aqui, com Marx apontando as condições econômicas como fator da conformação de classe, entretanto, não se trata de um desenvolvimento "imediato", sendo preciso observar o estabelecimento de "fatores comuns" e da "organização política" dos camponeses em questão.

A partir dessas proposições sobre a conexão da "consciência" – e das "ideias" e "ideologias" – dos homens e mulheres com seu "processo real de vida", bem como a "consciência" como compreensão de interesses em comuns forjados em um processo real e histórico de luta, marxistas desenvolveram tanto questões relativas às tarefas políticas da luta pela revolução em seu tempo histórico, como aprofundaram ferramentas conceituais e teórico-metodológicas no campo da análise social e histórica. Nesse primeiro sentido, observamos em Lênin um passo adiante da "vulgata" stalinista comentada, na qual os caminhos da revolução e a consciência necessária são "universais" e "fixos". É evidente que encontramos em *Que Fazer?* a afirmação da necessidade de um "modelo" de partido - centralizado e composto de uma vanguarda profissional e disciplinada -, assim como uma concepção que incumbe a esse organismo introduzir os elementos teórico-programáticos revolucionários, não sendo essas elaborações espontâneas da experiência cotidiana das e dos trabalhadores. Entretanto, a discussão presente nesse livro deve ser compreendida no bojo do embate de Lênin com os "economistas" (ou "economicistas") no interior da socialdemocracia russa. Esses defendiam no partido e a partir do periódico *Rabotcheie Dielo* que a luta pelo socialismo deveria partir das reivindicações econômico-sindicais da classe trabalhadora, não enfrentando programaticamente e politicamente a luta pelo fim da ordem social vigente e colocando-se a "reboque"[21] do movimento. Em outro sentido, para Lenin era preciso

[21] O termo "caudismo" aparece em *Que Fazer?* na crítica de Lenin ao *Rabótcheie Dielo* (*A Causa Operária*, periódico no qual se articulavam os "economistas/economicistas"), o qual é acusado de ter elevado o "culto da espontaneidade" a "tática-processo" e "princípio", colocando em prática uma política que se arrastaria

pensar a educação política dos trabalhadores para além do aprendizado imediato por reivindicações econômicas e corporativas, desenvolvendo a consciência revolucionária de forma superior ao entendimento primário do antagonismo existente entre operários e patrões na sociedade, como comenta o líder bolchevique:

> Tomadas em si mesmas, essas greves constituíam uma luta sindical, mas não ainda socialdemocrata; marcavam o despertar do antagonismo entre operários e patrões; porém, os operários não tinham, e não podiam ter, consciência da oposição irredutível e de seus interesses com toda a ordem política e social existente, isto é, a consciência socialdemocrata.[22]

A ideia de uma "consciência social-democrata" - entendida como política e revolucionária – que chega "a partir de fora" ao proletariado atravessa *Que Fazer?* e se baseia, em especial, em K. Kautsky[23] e sua afirmação sobre os "intelectuais burgueses" serem os portadores da "ciência", sendo a "consciência socialista" um elemento importado "de fora" e não espontâneo da luta do proletariado. Entretanto, argumenta Daniel Bensaïd, que Lênin parte do filósofo, mas acaba por colocar em outros termos essa questão uma vez que a "ciência" "de fora" produzida pelos "intelectuais" passa a ser pensada em termos de "consciência política" e parte da ação presente no trabalho político do partido:

> Onde Kautsky escreve que "a ciência" chega aos proletários "do exterior da luta de classes", introduzida pelos "intelectuais burgueses", Lênin traduz que a "consciência política" (e não a ciência) vem do exterior da luta econômica (e não da luta de classes, que é tanto política, como social), levada não pelos intelectuais enquanto categoria sociológica, mas pelo partido enquanto ator especificamente político.[24]

Dessa forma, compreendendo o partido como ator político na disputa da consciência dos trabalhadores para um projeto em compromisso com a abolição da ordem

---

na "cauda" (ou "retaguarda") do movimento de massas, resultando em posições oportunistas, vacilantes e que se adaptariam a espontaneidade imediata do movimento de massas (LENIN, 2010, p.114-5). O termo varia nas traduções de *Que fazer?* aparecendo como "seguidismo" (São Paulo: Expressão Popular, 2010, p.115) e "caudismo (da palavra cauda)" (Lisboa: Editorial Avante, 1977, Disponível em: < https://www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/>. Acesso em: 26 abr 2022.). Como veremos a frente, Jean-Claude Bernardet fará menção a caracterização de Lenin em *Que Fazer?* como: "caudismo (mais ou menos: reboquismo)" (BERNARDET, Jean-Claude. Intelectual: Intervenção ou transparência. In: *Filme Cultura*, n.46, 1986).

[22] LENIN, V. I. *Que fazer?* Disponível em: <https:\\www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/index.htm>. Acessado em: mai 2017. Apud DEMIER; MONTEIRO, 2017, p.106.

[23] Neue Zeit, XX, 1, n.3, p.79, 1901-1902.

[24] BENSAÏD, Daniel. Lenin, ou a política do tempo partido (1987) In: LEITE, José Corrêa (org.). Marxismo, modernidade e utopia. São Paulo: Xamã, 2000 apud MATTOS In: DEMIER; MONTEIRO, 2018, p.107-8.

social existente, Lenin observa a tarefa educativa e politizadora do partido revolucionário e aponta em *Que Fazer?* as características necessárias para esse trabalho a partir da análise de seu momento histórico.

Nos anos seguintes, o líder bolchevique comentaria como diversas elaborações dessa sua obra eram conjunturais e respondiam a luta clandestina e disputas internas da socialdemocracia, assim como observou novas tarefas organizativas e políticas do partido a partir das oportunidades e dificuldades do momento histórico em que estava inserido. Nesse sentido, Mattos (In: DEMIER; MONTEIRO, 2017, p.112-3) aponta como Lenin observa a necessidade do partido ampliar seus membros e flexibilizar suas fronteiras após as melhores condições de liberdade para o trabalho revolucionário após a Revolução de 1905. Já o surgimento dos "soviets" faria o líder bolchevique reconhecer que formas de organização avançadas podiam surgir diretamente da luta dos trabalhadores à margem dos partidos. Por fim, o líder bolchevique no ano de 1917 em suas *Teses de Abril* defenderia que a dualidade de poder entre o "governo provisório" e o "soviets" apontava a transição da revolução de seu momento "democrático-burguês" para a revolução proletária, sendo preciso auxiliar na construção desse mecanismo de poder paralelo compreendido como criação revolucionária das massas, como comenta Mattos (In: DEMIER; MONTEIRO, 2017, p.113-4):

> Defendendo a conclusão daquela transição em direção à inversão do poder de classe da burguesia, com a instalação da República dos *soviets*, Lênin valorizou bastante a autonomia da iniciativa popular entendendo o novo tipo de Estado a que pretendia chegar como uma "nova atividade organizativa do próprio povo". Nesse processo, o papel dos bolcheviques seria ajudar "o povo a construir sem demora e por toda a parte *soviets* de deputados operários e camponeses, a tomar em suas mãos toda a vida". Nessas *Teses*, Lênin se distancia bastante de qualquer concepção estática sobre os limites da consciência espontânea do proletariado – que, afinal, criou os *soviets* – atribui ao partido uma importância central, mas pelo seu caráter pedagógico e propagandístico, reconhecendo-se o papel de sujeito coletivo que só as classes sociais podem ter nos processos revolucionários.

Dessa forma, distante de "fórmulas" ou da compreensão da "consciência" como filiação moral a determinadas ideias, observamos em Lênin a importância da análise concreta da luta política que toma os trabalhadores, assim como os "níveis" de percepção desses diante dos impasses programáticos e estratégicos da revolução. Nesse sentido, o partido não possui exclusividade sobre os caminhos da revolução nem é o único que fala legitimamente sobre esse caminho, mas uma das forças sociais envolvidas e que disputam esse processo. Dessa forma, longe do "dogmatismo", o líder bolchevique não buscou

autoproclamar fórmulas organizacionais ou quais seriam os caminhos certos para a revolução, mas sim elaborar sobre como colocar o poder pedagógico e político do partido a serviço de uma compreensão global da divisão elementar de classes no capitalismo e a possibilidade histórica da classe trabalhadora emancipar a totalidade da vida social.

Pensando ainda "consciência" e ação política e partidária, é conhecida a elaboração de Gramsci encontrada nos *Cadernos do Cárcere* sobre os "momentos da consciência política coletiva, tal como se manifestaram na história até agora", os quais poderiam ser analisados e diferenciados em "graus":

> O primeiro e mais elementar é o econômico-corporativo: um comerciante sente que deve ser solidário com outro comerciante, um fabricando com outro fabricante, etc., mas o comerciante não se sente ainda solidário com o fabricante; isto é, sente-se a unidade homogênea do grupo profissional e o dever de organizá-la, mas não ainda a unidade do grupo social mais amplo. Um segundo momento é aquele em que atinge a consciência de solidariedade de interesse entre todos os membros do grupo social, mas ainda no campo meramente econômico. [...] Um terceiro momento é aquele em que se adquire a consciência de que os próprios interesses corporativos, em seu desenvolvimento atual e futuro, superam o círculo corporativo, de grupo meramente econômico, e podem e devem tornar-se os interesses de outros grupos subordinados. (GRAMSCI, 2007, p.41).

Como a passagem aponta, Gramsci não trata a questão a partir da inexistência de uma "consciência", mas antes de "momentos" específicos elaborados pela classe a partir de sua ação concreta e na disputa política de projetos societários. Essa mobilização, pensada em um sentido político revolucionário, teria em seu grau mais avançado a conformação de uma nova hegemonia (o terceiro momento) na qual a classe trabalhadora contrapõe-se aos interesses da classe dominante. Como parte dessa luta política, é central no pensamento do marxista sardo a compreensão da importância do partido revolucionário – o "moderno Príncipe" – na disputa pela hegemonia, uma vez que o avanço da consciência não se extingue na formação do partido, mas antes é um processo vinculado aos estágios da luta política. Dessa forma, como nos indica Mattos ao comentar o significado do partido e da revolução em Gramsci:

> Se o partido surgia no processo de formação da consciência de classe e, portanto, não a precedia, tal processo não estaria concluído pela formação do partido. Afinal, a tarefa do partido para Gramsci era também a de promover o avanço da consciência de classe em direção a uma consciência política revolucionária ou, dito nos termos que adota nos *Cadernos*, a "uma reforma intelectual e moral, isto é, à questão [...] de concepção de mundo". Por isso, segundo ele: "Esses dois pontos fundamentais – formação de uma vontade coletiva nacional-popular, da qual o moderno Príncipe é ao mesmo tempo o organizador e a expressão ativa e atuante, e reforma intelectual e moral –

> deveriam constituir a estrutura do trabalho." [GRAMSCI, 2007, p.18] (MATTOS In: DEMIER; MONTEIRO, 2017, p.122-3).

Cabe lembrar ainda que Gramsci remete atenção para o sentido contraditório do desenvolvimento da "consciência histórica autônoma" dos grupos subalternos próprio a sua desagregação como classe e diante dos limites ideológicos impostos pelas classes dominantes. Nesse sentido, Gramsci argumenta existir um "senso comum", pensamento genérico de certa época em certo ambiente popular constituído de forma desordenada e dispersa (GRAMSCI, 1999, p.101). Para superar a desagregação e os limites ideológicos, dever-se-ia partir do "núcleo sadio" existente no interior do "senso comum", desenvolvendo-o e coerentizando-o a fim de construir uma forma crítica de consciência diante das relações sociais, o "senso crítico". Dessa forma, o desenvolvimento de "consciência" não nega o "pensamento genérico" popular, mas antes, junto à "filosofia da práxis", busca desenvolver uma visão totalizante e unitária do mundo e da hegemonia presente, superando assim o "senso comum". Dessa forma, trata-se de uma luta político-cultural contra os constrangimentos das ideologias dominantes e uma visão fragmentada diante da totalidade social. Mattos comenta sobre o assunto, localizando ainda o papel do partido em Gramsci:

> Tal superação, porém, não viria de uma organização "externa", que simplesmente traz "de fora" a verdadeira consciência revolucionária, mas de um difícil trabalho de conscientização, no qual a teoria revolucionária constrói-se em interação com os elementos concretamente críticos do senso comum das massas, afirmando-se, até por isso, como uma filosofia da práxis. (MATTOS In: DEMIER; MONTEIRO, 2007, p.132).

Nesse sentido, avanços e retrocessos de "consciência" não dizem respeito a deslegitimar "conhecimentos", "saberes" ou "visões de mundo" que habitam o cotidiano e a forma como as pessoas observam e vivem seus conflitos. Em outro sentido, os autores trabalhados nessa breve digressão filiam-se a compreensão de que a "consciência" possui "gradações" e "fases" em relação à compreensão de que há, e qual é, a totalidade que rege as relações sociais, bem como as formas de luta consequentes e capazes de subverter esse sistema de exploração e opressão.

Assim, observamos que o marxismo de Lenin e Gramsci pensaram a questão da "consciência" vinculada aos desafios dos processos revolucionários que vivenciaram, tendo em vista ainda as formas de organização e luta dos trabalhadores em seu tempo histórico. Nesse sentido, pensar a "consciência" e sua transformação é para esses

autores/militantes pensar o avanço da luta política e as tarefas organizativas do partido em um sentido de superação da forma totalizante de divisão de classes no capitalismo.

Em outro momento histórico, distante dos ecos revolucionários das primeiras décadas do século XX, o "renovado marxismo" britânico observaria a questão da "consciência" vinculada ao debate sobre a formação da classe trabalhadora. Aprofundando a crítica aos sentidos de "classe" nas obras de Marx, Williams chama atenção para como o filósofo alemão utiliza o termo tanto para designar "categoria" (assalariados), como "formação" (a classe trabalhadora), tendendo principalmente para esse último. Para Williams a passagem de *A Ideologia Alemã* – que observa a formação de uma classe na luta contra outra classe e ao mesmo tempo "condição de vida predestinada" – provocaria confusão, uma vez que classe seria "às vezes" uma categoria econômica que incluiria todos os que estão "objetivamente" naquela situação econômica. Já a passagem de *O Dezoito de Brumário de Luiz Bonaparte* acima, revelaria o uso mais frequente de classe em conjunção com o desenvolvimento da consciência, "uma formação na qual, por razões históricas, a consciência da sua própria situação e a organização para lidar com ela se desenvolveram" (WILLIAMS, 2007, p.94). Dessa forma, Williams chama atenção para como a formação de uma classe caminha junto à "consciência" de si própria como classe, assim como a organização da ação diante dessa "consciência".

Nesse sentido, também caminha a importância atribuída por E. P. Thompson à "experiência" e à "agência" na formação da classe trabalhadora e na luta de classes. Em *A Formação da Classe Operária Inglesa* (1963) o historiador se coloca, de um lado, em embate contra a história econômica de matriz liberal, quantitativista, ahistórica, individualista e que recusava a exploração como critério para definir classe a partir da capacidade de consumo. De outro lado, Thompson discute com o marxismo dogmático, que deriva consciência e ação coletiva de classe a partir do lugar nas relações de produção observando esse processo de forma "fixa" (MATTOS, 2019a, p.24-5). Tendo vivenciado a crise e ruptura dos jovens e intelectuais ligados ao partido comunista inglês após a divulgação dos "crimes de Stálin" e a Revolução Húngara de 1956, e de um lugar crítico ao "estruturalismo althusseriano" e as abstrações teóricas e "modelos" veiculados pelo stalinismo, o "humanismo socialista" de Thompson colocaria os homens e mulheres no centro da teoria e da utopia socialista, buscando compreender a história junto à agência humana e à concretude das lutas sociais.

Retomando o livro *A formação da classe operária inglesa*, apesar do termo "making" aparecer como "formação" e "fazer-se" na obra em português, sua tradutora

Denise Bottmann aponta que tal palavra nos trabalhos de Thompson estaria mais próxima de algo como "autofazer-se"[25]. O historiador britânico discutiria esse sentido no prefácio de sua obra, apontando: "*Fazer-se,* porque é um estudo sobre um processo ativo, que se deve tanto à ação humana como aos condicionamentos. A classe operária não surgiu tal como o sol, numa hora determinada. Ela estava presente ao seu próprio fazer-se." (THOMPSON, 2019, p.9-10). Afirmaria ainda o historiador tratar-se de um "fenômeno histórico, que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria-prima da experiência como na consciência", sendo a noção de classe uma "relação histórica" que deve ser observada em seu movimento e é impassível de ser fixada como uma "estrutura" ou "categoria" (THOMPSON, 2019, p.9-10). Na continuidade, Thompson afirma sobre o "acontecer" da classe e sobre sua "experiência" e "consciência":

> A classe acontece quando alguns homens, como resultado das experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores e ideias e formas institucionais. Se a experiência aparece como determinada, o mesmo não ocorre com a consciência de classe. [...] A consciência de classe surge da mesma forma em tempos e lugares diferentes, mas nunca exatamente da mesma forma. (THOMPSON, 2019, p.10).

Classe como apresentado por Thompson - articulação de identidade e interesses - remete aos apontamentos sobre a "luta contra outra classe" de *A Ideologia Alemã*, ao "desenvolvimento em meio à luta de classes" em *Miséria da Filosofia*, a concentração e articulação política do proletariado em *O Manifesto Comunista*, assim como a contraposição à classe "inimiga" presente em *O Dezoito de Brumário de Luiz Bonaparte*. Entretanto, o historiador não deixa de identificar a materialidade das "relações de produção" e das experiências comuns anteriores que remetem a existência das "condições de vida predestinadas" e de uma "classe em relação ao capital", como apontado em *A Ideologia Alemã* e em *Miséria da Filosofia*, respectivamente.

Além disso, Thompson ao observar a especificidade histórica pela qual a "consciência de classe" se conforma, lança luz em um projeto historiográfico e político que reivindica a concretude e as particularidades das experiências pelas quais as

[25] "Nota da tradução" em: THOMPSON, 2019, p.9.

trabalhadoras e os trabalhadores se movimentam e constroem suas lutas e resistências. Nesse sentido, o historiador britânico afirma em *A Formação da Classe Operária Inglesa* que a "relação" de classe se determina junto às relações de produção, mas não se resume a essas, existindo especificidades na maneira como mulheres e homens conformam a "consciência" sobre a dimensão de "classe" em suas vidas.

O historiador se afasta tanto de uma leitura "culturalista" de classe, como de leituras que observam a pré-existência e um sentido de necessária correspondência entre "consciência" e modo de produção, "base" ou economia (em leituras mais restritivas). Em outro sentido, buscando compreender "classe" como "processo histórico" e ativo entre a "ação humana" e os "condicionamentos", Thompson afirma tratar-se de uma "relação" na qual experiências compartilhadas articulam interesses e identidades comuns, que se conformam historicamente de maneiras específicas (consciência de classe), mas que devem ser observadas como parte do processo amplo de desenvolvimento social. Em relação ao debate sobre classes e consciência na obra de Thompson, é interessante atentar ainda para a síntese presente em seu artigo *Algumas observações sobre classe e "falsa consciência"* (1977) na qual afirma:

> Conhecemos as classes porque, repetidamente, as pessoas se comportaram de modo classista. Este andamento histórico gera regularidade de resposta em situações análogas e, em certo nível (o da formação "madura" das classes), permite-nos observar o nascer de instituições e de cultura com traços de classe passíveis de uma comparação internacional. (THOMPSON, 2012, p.270).

Nesse trecho, o historiador reafirma classe como categoria histórica e observa sua formação como vinculada à consciência de determinada situação e à ação humana que organiza interesses em instituições e práticas, as quais são comparativas, afirmando ainda ser possível falar em uma "teoria global de classes". No mesmo artigo, Thompson argumenta também a formação da classe a partir de sua luta e a "descoberta" da consciência como "degrau" de um processo:

> Para dizer com todas as letras: as classes não existem como entidades separadas que olham ao redor, acham um inimigo de classe e partem para a batalha. Ao contrário, para mim, as pessoas se veem numa sociedade estruturada de um certo modo (por meio de relações de produção fundamental), suportam a exploração (ou buscam manter poder sobre os exploradores), identificam os nós dos interesses antagônicos, debatem-se em torno desses mesmos nós e, no curso de tal processo de luta, descobrem a si mesmas como uma classe, vindo, pois, a fazer a descoberta da sua consciência de classe. Classe e consciência de classe são sempre o último e não o primeiro degrau de um processo histórico real. (THOMPSON, 2012, p.274).

Assim, o historiador chama a atenção para que só é possível falar em "classe" a partir da ação real de "pessoas" que se colocam em "relação" e em oposição (sob uma forma classista) a outros grupos, "descobrindo" sua "consciência de classe" e "auto" fazendo-se nesse processo como "classe". Se esse "fazer-se" perpassa as "determinações objetivas", ele não se definiria apenas a partir do exame dessas, nem por um modelo teórico delimitado, pois:

> A classe se delineia segundo o modo como homens e mulheres *vivem* suas relações de produção e segundo a *experiência* de suas situações determinadas, no interior do "*conjunto* de suas relações sociais", com a cultura e as expectativas a eles transmitidas e com base no modo pelo qual se valeram dessas experiências em nível cultural. De tal sorte que, afinal, nenhum modelo pode dar-nos aquilo que deveria ser a "verdadeira" formação de classe em um certo "estágio" do processo. [...] Na história, nenhuma formação de classe específica é mais autêntica ou mais real que outra. As classes se definem de acordo com o modo como tal formação acontece efetivamente. (THOMPSON, 2012, p.277-8).

Dessa forma, para Thompson a classe "faz-se" diante das "relações de produção" e de determinações, mas isso ocorre a partir da vivência real das pessoas que compartilham experiências e expectativas, questão que se coloca no nível cultural. A partir dessa perspectiva, não seria possível falar de "classe" sem "consciência de classe", uma vez que a própria existência dela está atrelada a sua vivência, experiência e ação diante de uma organização social marcada por interesses que a conformam de maneira classista. Escreve o historiador sobre: "Uma classe não pode existir sem um tipo qualquer de consciência de si mesma. De outro modo, não é, ou não é ainda, uma classe" (THOMPSON, 2012, p.279).

Concluindo, se em Marx e em parte da tradição materialista, o ser social determina a sua consciência (MARX, 2008, p.47), é certo também que a "consciência" não se separa da "ação", uma vez que se desenrola como "fases de desenvolvimento" de uma "maior consciência" de sua situação (MARX; ENGELS, 2005, p.47). Essa transformação da consciência não é reflexo direto das condições econômicas diretamente, mas forja-se em meio ao desenvolvimento da dimensão política da luta de classes, ou seja, de sua ação enquanto classe. Como observamos aqui, Lenin e Gramsci partem dessa compreensão "materialista" e pensam as questões políticas e práticas da revolução em seus momentos históricos. A preocupação e elaboração programática de ambos diz respeito não à busca de um "modelo", mas antes a disputa pela política e pela forma organizativa capaz da transformação comunista da sociedade. Nesse sentido, Lenin

observava as condições conjunturais e os fenômenos políticos – a militância clandestina, o surgimento dos soviets e dos partidos modernos de massa, etc. – e travava as batalhas que julga adequada, como a superação do aprisionamento "economicista" do "caudismo/seguidismo" para uma "consciência social democrata". Já Gramsci elabora diante da nova dinâmica dos países "ocidentais" e a complexidade da disputa de hegemonia, a necessidade da ação do partido como organizador e expressão ativa de uma vontade "nacional popular" capaz de levar a frente a construção de outro projeto hegemônico tendo como centro os interesses da classe trabalhadora e dos grupos subalterno. Assim, em ambos, trata-se do avanço político de uma "consciência de classe" para uma "consciência política revolucionária".

Em outro momento histórico da luta de classes e afinados a um "humanismo socialista", os trabalhos de Williams e Thompson visitados aqui não estão tão interessados no debate teórico-programático organizativo, entretanto, trazem ao centro do debate que a "consciência de classe" se conforma de forma ativa a partir da experiência particular que as mulheres e os homens vivenciam em determinado momento histórico. Assim, não observam equivalência entre relação de produção e "consciência" necessária, mas antes um processo ativo e particular a partir do qual interesses e práticas são mobilizados para lidar com a experiência de exploração e a percepção da divisão elementar de classe da sociedade, sendo a "consciência de classe" a "consciência da sua própria situação e a organização para lidar com ela" (WILLIAMS, 2007, p.94). Sem dúvida, esses apontamentos estão distantes da política e da teoria presente na União Soviética durante o stalinismo, o qual autoproclama suas ideias como "ciência" e "consciência" do "proletariado", deixando espaço apenas a adesão moral e programática as verdades do partido, em um movimento de justificativa político-teórica e de supressão do debate interno, como se constatou historicamente ser a prática.

1.3 MODERNIDADE E CAPITALISMO: DO ROMANTISMO-REVOLUCIONÁRIO À ÉTICA-CIDADÃ

De importância ainda para a proposição histórica e sociológica contida nessa tese são os trabalhos de Michael Löwm e Robert Sayre nos quais argumentam a partir da ideia de Lucien Goldmann – professor de ambos – o romantismo como uma "visão social de mundo" (*Weltanschauung*) ou "estrutura mental coletiva" conformada como resposta à consolidação da sociedade burguesa e o sentimento de perda de "valores humanos

essenciais" ocorridos com o advento do capitalismo. Sobre essa elaboração, Querido (2016, p.123-4) aponta que na década de 1970 as obras de Löwy, como sua tese de doutorado sobre o jovem Lukács[26], tratavam o romantismo como uma visão "mais lúcida" sobre a sociedade industrial do que a ideologia liberal burguesa, entretanto, contrapunha essa e outras críticas da sociedade burguesa ao marxismo. Na década de 1980, a constatação sobre o caráter destrutivo do "progresso" capitalista e os perigos do "holocausto atômico" e da ruptura com o equilíbrio ecológico, teriam sido determinantes para que Löwy e Sayre buscassem observar com maior acuidade os diversos anticapitalismos forjados a partir do século XIX e reelaborassem o romantismo como "visão de mundo" (QUERIDO, 2016, p.149). Já tendo publicado nos anos de 1983 e 1984 dois artigos sobre o assunto[27], a revisão desses autores sobre o romantismo consolida-se em *Révolt et Mélancolie* publicado em 1992 em francês e outras línguas. Após alguns ensaios sobre o tema terem sido lançados no Brasil[28], *Revolta e Melancolia: o Romantismo na Contramão da Modernidade* foi publicado em 1995.

Löwy e Sayre argumentam nessa obra não haver uma análise global sobre o fenômeno do romantismo capaz de compreender sua verdadeira extensão e multiplicidade (LÖWY; SAYER, 2015, p.34). A partir daí, argumentam tratar-se de uma "visão de mundo" constituidora de uma crítica da modernidade no interior da própria modernidade, sendo essa a civilização engendrada pela Revolução Industrial e pela generalização da economia de mercado (LÖWY; SAYRE, 2015, p.39). Nesse sentido, uma sensibilidade em revolta contra a civilização criada pelo capitalismo e portadora de um "impulso anticapitalista", entretanto, variável, mais ou menos inconsciente, implícito e mediatizado, sendo que:

> A crítica recai em geral sobre as *características do capitalismo cujos efeitos negativos permeiam as classes sociais,* e que são vividas como miséria em toda essa sociedade. Em muitos casos, o que se denuncia de uma maneira ou de outra é esse fenômeno crucial do conjunto que é a "reificação" ou "coisificação", isto é, a desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisas, entre objetos inerentes. (LÖWY; SAYRE, 2015, p.41).

[26] LÖWY, Michael. *A evolução política de Lukács*: 1909-1929. São Paulo: Cortez, 1998.
[27] LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. Figures du romantisme anti-capitaliste. *L'Homme et la Société.* n.69-70, p.99-121, 1983; Figures du romantisme anti-capitaliste: une tentative de typologie. *L'Homme et la Société*. n.73-4, p.147-72, 1984.
[28] LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo*: ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva. 1990; LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

Entre outras, tratar-se-ia de "*uma* modalidade, uma tonalidade particular de crítica ao mundo moderno", na qual o tempo presente é percebido melancolicamente como momento de perda de certos "valores humanos essenciais", nas palavras dos autores:

> De fato, na óptica romântica essa crítica está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados. [...] A característica essencial desse passado é a diferença com relação ao presente: ele é o período em que as alienações modernas ainda não existiam. A nostalgia aplica-se a um passado pré-capitalista, ou pelo menos a um passado em que o sistema socioeconômico moderno ainda não estava plenamente desenvolvido. (LÖWY; SAYRE, 2015, p.43).

Dessa forma, o conceito de romantismo ampliasse e reformulasse, como é reconhecido pelos próprios autores, "um verdadeiro continente esquecido, que escapa aos sistemas habituais de interpretação das ciências humanas." (LÖWY; SAYRE, 2015, p.50). Nesse sentido, temporalmente desde o século XVIII haveria manifestações românticas incipientes como em Rousseau, sendo possível ainda aplicar a definição a uma ampla abrangência de fenômenos, correntes e autores, mesmo que esses não tenham se designado assim ou mesmo recusado tal qualificação (LÖWY; SAYRE, 2015, p.36).

Se em resposta à modernidade o romantismo teria diversas "políticas", propondo os autores tratá-las a partir da construção de "tipos ideias" no sentido weberiano, "construções do pesquisador que, por um lado, não pretendem ser as únicas possíveis ou válidas e, por outro, encontram-se frequentemente articuladas ou combinadas na obra de um mesmo autor", sendo possível, entretanto, observar um "elemento dominante". (LÖWY; SAYRE, 2015, p.85). Nesse sentido, "grosso modo" da "direita" para a "esquerda" do espectro político, os tipos principais do romantismo seriam: restitucionista, conservador, fascista, resignado, reformador, revolucionário e/ou utópico. Sobre esse último, argumentariam os autores:

> Recusando tanto a ilusão de um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado quanto a aceitação resignada do presente burguês ou seu aprimoramento por meio de reformas, aspira [...] à abolição do capitalismo ou o advento de uma utopia igualitária em que se recuperariam certos traços e valores das sociedades anteriores. (LÖWY; SAYRE, 2015, p.102).

No interior dessa última denominação encontraríamos ainda as tendências jacobino-democrática, populista, socialista utópico-humanista, libertária, marxista. Sobre esse último, os autores de *Revolta e melancolia* apontam que:

> O que distingue esse caminho de outras correntes socialistas ou revolucionários de sensibilidade romântica é a preocupação central com alguns problemas essenciais do marxismo: a luta de classes, o papel do proletariado como classe universal emancipadora, a possibilidade de utilizar as forças produtivas modernas em uma economia socialista etc., mesmo que as conclusões sobre esse assunto não sejam necessariamente idênticas às de Marx e Engels. (LÖWY; SAYRE, 2015, p.113).

Sobre a tipologia romântica revolucionária marxista, os autores argumentam a "dimensão romântica significativa, ou até realmente dominante" em Marx e Engels apagada, segundo eles, pelo "marxismo oficial" da Segunda e da Terceira Internacional. Encontram ainda em Williams Morris, escritor e militante socialista inglês, a primeira tentativa importante de reinterpretação neorromântica do marxismo. Já o campo germânico teria um "forte matiz de romantismo" no jovem Lukács, em E. Bloch e nos frankfurtianos, em especial, com W. Benjamin e H. Marcuse. Na França H. Lefebvre e André Breton[29] carregariam tais traços, assim como no terceiro mundo onde J. C. Mariátegui no Peru e Li-Ta-Chao na China pensaram as tradições pré-capitalistas de seus países como base sociocultural para movimentos revolucionários.

Junto a esses, Löwy e Sayre enquadram ainda a si próprios no marxismo romântico, assim como o marxismo britânico de E. P. Thompson e R. Williams. [30] Em *Revolta e Melancolia* e outras obras, Löwy e Sayre apontam ainda sentidos romantismos revolucionários nas revoltas político-culturais dos jovens dos países industrializados, em especial em 1960 e 1970, sendo o maio francês sua expressão mais debatida. Ademais, carregariam tais traços os "novos movimentos sociais" como o ecológico, o pacifista, e os diversos movimentos feministas; o encontro entre católicos e a crítica marxista na teologia da libertação; e mais recente, os movimentos "altermundialistas" como o zapatismo e as manifestações contra a globalização neoliberal impulsionadas pelos acontecimentos em Seattle em 1999.[31]

---

[29] Löwy dedica a obra *L'étoile du matin: surrealism et marxisme* (2000) ao debate sobre o romantismo revolucionário de André Breton e dos surrealistas.

[30] Cf. LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. A corrente romântica nas ciências sociais da Inglaterra: Edward P. Thompson e Raymond Williams, Crítica Marxista, São Paulo, Xamã, v.1, n.8, 1999.

[31] Cf. LÖWY, Michael. O romantismo revolucionário dos movimentos de maio de 1968. *Margem Esquerda*. São Paulo: Boitempo, n.11, 2008

Tendo como influência as obras de Löwy e Sayre, o sociólogo Marcelo Ridenti em seu trabalho *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv* (2000) observa os traços de romantismo revolucionário presentes nas produções artísticas e intelectuais brasileiras dos setores progressistas e de esquerda na década de 1960 no Brasil. Ridenti também analisa as transformações e incorporações desse romantismo nas décadas seguintes e seu o refluxo definitivo com o triunfo do mercado global na década de 1990. O conceito de Löwy e Sayre passaria por uma redefinição na obra *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política* (2010), na qual Ridenti observa a busca da "intelligentia" brasileira pelo "povo" ao longo do século XX. Nessa obra o sociólogo dedicaria um capítulo para a questão tratando o "romantismo revolucionário" como uma "estrutura de sentimento". A definição teórica "brasilidade romântico-revolucionária" seria incorporada na nova edição revista e ampliada de *Em Busca do Povo Brasileiro* (2014). Em relação ao uso do conceito "estrutura de sentimento" em trabalhos acadêmicos no Brasil, é possível observar que atualmente seus usos se dão em diversas e ecléticas abordagens e não apresentam um escopo robusto de análise de obras literárias ou artísticas, como é o caso dos trabalhos de Williams e Ridenti comentados aqui.[32].

Retomando o trabalho de Ridenti (2010), o sociólogo aponta que a "brasilidade revolucionária" conformou-se nas primeiras décadas do século XX no Brasil como construção coletiva de diversos agentes sociais comprometidos com as lutas dos trabalhadores, herdeiros de lutas e amálgamas do anarquismo, do positivismo, do tenentismo, do comunismo e de outras correntes políticas e intelectuais (RIDENTI, 2010, p.11). Essa disputa forjaria no fim da década de 1950, nos meios intelectuais e artísticos um sentimento de pertencimento a uma "comunidade imaginada"[33] comprometida com a revolução brasileira e na qual artistas e intelectuais deveriam se engajar. A crítica da realidade brasileira, associada à celebração do caráter nacional do homem simples do povo, viria nos anos 1930 e 1940, por exemplo, na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, até desaguar nas manifestações da década de 1960, herdeiras da brasilidade,

[32] Cf. SOARES, Eliane Veras. Literatura e estruturas de sentimentos: fluxos entre Brasil e África. *Revista Sociedade e Estado*. v.26, n.2 mai./ago. 2011; GAJANIGO, Paulo. Delicadeza e conflito na música: Los Hermanos e outras ressonâncias. *ALCEU*. v. 16, n.32, p. 136-152, jan./jun. 2016; GOMES, Itania Maria Mota; ANTUNES, Elton. Repensar a comunicação com Raymond Williams: estrutura de sentimento, tecnocultura e paisagens afetivas. *Galáxia*. Especial 1 - Comunicação e Historicidades. p. 8-21, 2019; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia. Raymond Williams e "estruturas de sentimentos": os afetos como criatividade social. *Resgate* - Revista Interdisciplinar de Cultura. v. 28, p. 1-22, 2020; STEFFEN, Lauren; FILHO, Flavi Ferreira Lisboa. O discurso jornalístico e as estruturas de sentimento: relações e tensões de sentidos. *Logos 47*. v.24, n.2, 2017.

[33] Ridenti utiliza o conceito "comunidade imaginada" partindo do trabalho do cientista político Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (1983).

agora indissociável da ideia de revolução social – fosse ela nacional e democrática ou já socialista -, contando com o povo como agente e não mero portador de um projeto político (RIDENTI, 2010, p.93).

Analisando as produções intelectuais e artísticas da década de 1960, Ridenti (2010, p. 91) constata nessas similitudes ao romantismo argumentado por Löwy e Sayre, uma resposta ao capitalismo marcada por "certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente", representadas nas figuras dos camponeses, dos retirantes nordestinos, dos favelados, dos trabalhadores da construção civil ou dos pescadores. Assim, as produções intelectuais e artísticas de setores progressistas e da esquerda faziam-se como: românticas, pois parte de uma visão de mundo ampla em resposta a ordem econômica e social próprias do advento do capitalismo, em uma "autocrítica da modernidade" que afirma a carência de certos valores humanos essenciais perdidos; revolucionário, pois visa instaurar um novo futuro no resgate dos valores perdidos com a modernidade e o capitalismo. Dessa forma, o resgate das raízes populares e nacionais buscaria "recuperar o passado na contramão da modernidade", a fim de forjar um novo estado de coisas, no caminho da modernização e da "revolução brasileira", como argumenta Ridenti (2014, p.9-10):

> O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. [...] De fato, visava-se retomar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades [...].

Dialogando com o debate sobre a "determinação" no campo do marxismo cultural, atento que Ridenti (2010, p.10) observa a conformação da "brasilidade revolucionária" vinculando-a as profundas transformações vividas no Brasil na década de 1950 e 1960, quando novas condições matérias de vida e sociabilidade emergem. Em um cenário de crescente urbanização, consolidava-se nos centros urbanos um "modo de vida típico das metrópoles" com o aumento das classes médias e do peso da juventude na composição etária do país, o acesso crescente ao ensino superior (ainda que restrito), assim como a incorporação de bens de consumo e de comunicação. Dessa forma, o "florescimento político e cultural", com o engajamento de diversos setores da sociedade em projetos de superação dos problemas estruturais e sociais que o passado colonial e a exploração imperialista relegavam ao país, deve ser observado junto a contexto material

e ao desenvolvimento da "modernização capitalista" no Brasil. Nesse sentido, Ridenti argumenta e nos parece adequado, que é preciso ter em vista que se as condições materiais não explicam por si só as ondas de rebeldia e revolução do momento, nem as "estruturas de sentimento" que as acompanham, mas que é em reposta as mudanças na organização social da época que se construiu certas "estruturas de sentimento" (RIDENTI, 2010, p.95). Em um sentido materialista de pensar a cultura, mas fugindo a "objetivismos" ou "economicismos", atento que essa construção teórica e sociológica foge aos sentidos da cultura e da obra artística como reflexo de uma base, elaboração que caminha no sentido das críticas de Williams a essa metáfora e da determinação compreendida como "limites e pressões" sem conteúdos "prévios, previstos ou prefigurados". Também é evidente a aproximação com a ressalva de Thompson sobre a "consciência" ser a forma como a "experiência" é tratada em termos culturais, bem como não se resumir as relações de produção, a uma base ou a economia.

Visitando diversas obras artísticas e intelectuais, bem como a partir de entrevistas, o sociólogo caracteriza a existência de um "romantismo revolucionário" nas artes, nas ciências sociais e na política nos anos de 1960 e início de 1970 nas esquerdas, tratando-se tal conceito de um "fio condutor para compreender o movimento contraditório das diversas ações políticas de artistas e intelectuais" (RIDENTI, 2014, p.2). Seriam exemplos desse engajamento a dramaturgia do Teatro de Arena, as canções engajadas como as de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, a produção – fonográfica, cinematográfica e editorial - agitprop dos Centros Populares de Cultura da UNE, entre outras produções da época. No cinema, o romântico-revolucionário se apresentaria na trilogia clássica da primeira fase do cinema novo - *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964).

Atento aqui, como visitamos em Williams, que ao trabalharmos com uma "estrutura de sentimento" não estamos pensando na formalização de características de uma "escola" ou "movimento" a qual um artista ou intelectual pertence por ser identificado determinadas características em suas obras. Na verdade, no interior de uma "estrutura de sentimento" ocorre de um ponto de vista artístico e intelectual escolhas, divergências, diferenciações e experimentações, desenvolvimentos que fazem-se no interior de um sentido "romântico revolucionário", como Ridenti argumenta (2014, p.2): "No conjunto das atividades culturais, intelectuais e também política do período, por vezes a utopia do progresso revolucionário ligava-se à busca das raízes nacionais do povo.

Tratava-se de procurar no passado uma cultura popular genuína, para construir uma nova nação, anti-imperialismo, progressista – no limite, socialista".

Além disso, ao nos debruçarmos sobre os documentos da década de 1960 observaremos como os termos "realismo" e "romantismo", bem como o debate em torno da força científica da sociologia e da antropologia estão presentes. Nesse sentido, Ridenti afirma ser polêmico interpretar como românticas as correntes próximas do marxismo da época como o Teatro de Arena, o CPC e o Cinema novo, uma vez que se pretendiam modernas e realistas, sendo que muito discutiu-se se tais obras seriam: *socialistas*, como na linha oficial da arte soviética; *críticas* sob influência de Lukács ou de Brecht; *neorrealistas* de inspiração no cinema italiano pós Segunda Guerra; ou ainda sínteses inovadoras dessas ideias e movimentos (RIDENTI, 2014, p.42). Se essas obras podem ser observadas a partir de características formais e influências específicas dos movimentos e autores citados, essa chave sociológica permite observá-las como respostas ao mesmo fenômeno que é a "modernização capitalista" em um país periférico, se tratando de desenvolvimentos específicos e diferenciações que se movimentam no interior de uma mesma "estrutura de sentimento", como afirma Ridente (2014, p.42):

> De fato, esses movimentos colocavam-se como herdeiros da razão iluminista, pretendiam revelar a realidade social objetiva, de classes, a ser cientificamente desvendada, em que forças matérias determinariam a história e o destino da humanidade, o que permitiria classificá-los como realistas. Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente.

Assim, para Ridenti, cada um desses movimentos e artistas teria, a sua maneira, realizado sínteses modernas de realismo e romantismo que podem globalmente ser classificadas como romantismo revolucionário. Seguindo esses apontamentos, observaremos no segundo capítulo dessa tese como sentidos romântico-revolucionários emergem e são compartilhados no campo do cinema nas formas e nos temas dos filmes, assim como na crítica cultural e cinematográfica, momento em que intelectuais e artistas se comprometiam com uma "revolução" nacional e popular da qual o Cinema Novo seria parte. Já no terceiro capítulo dessa tese observarei como o romantismo revolucionário ao final da década de 1970 e primeiros anos dos anos 1980 faz-se de forma residual.

Percorrendo o caminho entre esses dois momentos históricos, tomados como referência em nossa tese, lembremos que o golpe empresarial-militar de 1964 e a ditadura que se seguiu foi um ponto de inflexão não apenas na política "populista" da época, mas também representou uma profunda ruptura na cultura, tanto nas experiências que ocorriam nos teatros e cinemas dos centros urbanos, como junto aos movimentos sociais organizados. Entretanto, se os primeiros anos de ditadura foram marcados pelo controle e repressão a "subversão" na política e na cultura, os anos de 1970 veria uma inflexão na política cultural do Estado com a retomada do mecenato junto ao processo de massificação, nacionalização e consolidação da indústria cultural no Brasil. Cada vez mais a iniciativa privada e pública apresentava espaço e incorporava artistas e cineastas em seus postos de trabalho e direção, fazendo-se, como caracteriza Napolitano (2017, p.210), um "diálogo', tenso e assimétrico" entre militares no poder, artistas e produtores culturais de oposição.

Frederico (1998, p.298-9), argumentando junto às elaborações de Frederic Jameson e Ernest Mandel, aponta o processo de mercantilização da cultura e da arte iniciada na década de 1960 e a incorporação desses campos à vida social no bojo do avanço do "capitalismo tardio" no Brasil. Nesse movimento, a dominação do mercado tenderia a diluir as ideais de esquerda que permaneciam como local de resistência à desumanização da lógica capitalista. Entretanto, apesar de apontar a inocência dos artistas que acreditavam realizar o "nacional popular" pelos meios de massa, Frederico não deixa de registrar a importância desses para a conformação da cultural brasileira.

Em obra também referenciada em Jameson e Mandel, argumenta Ridenti (2014, p.292) que os anos de 1970 e 1980 foram períodos de "desfiguração das utopias libertadoras" e "rearranjos pragmáticos". Nesse contexto, em meio a uma ascensão sindical e popular, diversos cineastas procurarão engajar suas obras nas lutas sociais da classe trabalhadora e na ampla frente pela redemocratização que se conformava, entretanto, não sem reaver contas com o passado cultural e os projetos políticos gestados, em especial, no período pré-golpe empresarial-militar de 1964. Enquanto aprofundava-se uma leitura já presente após o golpe sobre os "autoritarismos" das práticas e das obras artísticas produzidas por artistas identificados com o campo "nacional popular", a estrutura de sentimento "romântico revolucionária" se transformava, sendo que: "a novidade agora não era mais recuperar e superar aspectos do passado para afirmar novas ideias de povo e nação, mas assegurar uma posição classista, especialmente dos trabalhadores urbanos." (RIDENTI, 2014, p.319). Nesse momento, pode-se dizer que

mais do que a (re)construção de uma cultura nacional-popular revolucionária, estava posto em questão a constituição de uma sociedade civil moderna em oposição à ditadura, mesmo para os herdeiros daquela tradição, como os gramscianos que ganham espaço na academia e no PCB (RIDENTI, 2014, p.319). Como veremos no terceiro capítulo dessa tese, são variadas as proposições políticas e estéticas, assim como os sentidos românticos e revolucionários nesse período de abertura democrática, refletindo um momento no qual a consolidação da democracia liberal burguesa fazia-se em atrito com projetos contra hegemônicos e anti-burgueses a partir dos movimentos populares e sindicatos combativos e, em especial, junto à força da nacionalização das lutas e projetos a partir da fundação do Partido dos Trabalhadores e da Central Única dos Trabalhadores.

Se Ridenti fala sobre romantismo-revolucionário como estrutura já residual na década de 1980, não aprofundando novas proposições gerais para caracterizar a arte a partir dos anos 1990, se limitando a apontar a emersão de uma "sensibilidade pós-moderna". Contribuindo a esse debate a partir do documentário brasileiro, mas sendo uma tese passível de ser explorado em outros campos intelectuais e artísticos, argumento ao longo desse trabalho a emersão de uma nova estrutura de sentimento dita "ética-cidadã" ao longo da década de 1990, a qual, como veremos no quarto capítulo desse trabalho, perpassa os discursos e as produções intelectuais e artísticas de setores progressistas e de esquerda, tanto de cineastas, como em parte da academia e da crítica cultural. Nesse sentido, se são parte das "determinações" do romantismo revolucionário a "modernização capitalista" no Brasil e seus processos associados como o avanço de sociabilidade "típicos de metrópole", observemos os fenômenos nacionais e internacionais que constituem os "limites e pressões" no qual a "ética-cidadã" se conforma.

Atentemos primeiramente que ao longo da década de 1990 internacionalmente o capitalismo, em sua ofensiva neoliberal, continuou a buscar saídas para sua crise estrutural (MÉSZÁROS, 2011, p.129-134) expandindo a expropriação e a precarização da classe trabalhadora pelo mundo, assim como avançou na proletarização em novos territórios. As transformações na composição da classe trabalhadora, assim como a queda do muro de Berlim e o desmantelamento da União Soviética aprofundavam como "arqueológicos" os debates sobre a "crise" do movimento operário e do socialismo.

No Brasil, a ofensiva neoliberal intensificava o desemprego, a rotatividade, a concorrência entre os trabalhadores e promovia a desestatização e o desmantelamento da capacidade de fiscalização e regulação do Estado, além do sucateamento e recuo dos serviços públicos, enquanto a iniciativa privada impunha seus serviços e formas de

exploração (ANTUNES, 2000). Essa ofensiva significou ainda um forte golpe a pouca "cidadania", em grande parte, fruto da mobilização e das lutas populares da década de 1980, retirando direitos básicos e as formas de atendimento do Estado à população.

No campo sindical, carente de lutas e acumulando derrotas, avançava-se o modelo "neocorporativo de participação" (BOITO, 1994), com as centrais sindicais embrenhando-se em um "sindicalismo cidadão" (SOUTO JR, 2005). Ao mesmo tempo, modificava-se a condição social dos quadros dirigentes do PT que aderiam a uma renovada agenda capitalista, como Coelho (2005) argumenta sobre os "transformismos" do partido. Ademais, como Fontes (2022, p.226-7) aponta, em meio a uma intensa "desqualificação da política" e sua "requalificação rebaixada", o Partido dos Trabalhadores perdia suas características de organizador e centralizador de lutas contra hegemônicas ao mesmo tempo em que se confundia, e era propositalmente confundido, com os partidos da ordem.

É de especial interesse para a compreensão da emersão da estrutura de sentimento "ética-cidadã" observar que na década de 1990 as classes dominantes, na medida em que expandiram seus "aparelhos privados de hegemonia"[34], disputaram *reativamente* a agenda socializante gestada ao longo das lutas da década anterior (FONTES, 2010, p.265). Resgatando o sentido de "sociedade civil"[35] em Gramsci, o qual não a vê como oposta ao Estado como nas concepções liberais, Fontes aponta o significado político-ideológico desse esvaziamento a partir de um amplo espectro de entidades englobadas sob a sigla ONGs, apontando ainda os sentidos de democracia afirmado nessas décadas, como lê-se:

[34] A partir de Gramsci aponta Fontes (2010, p.133-4): "Os aparelhos privados de hegemonia são a vertebração da sociedade civil, e se constituem das instâncias associativas que, formalmente distintas da organização das empresas e das instituições estatais, apresentam-se como associatividade voluntária sob inúmeros formatos. Clubes, partidos, jornais, revistas, igrejas, entidades as mais diversas se implantam ou se reconfiguram a partir da própria complexificação da vida urbana capitalista e dos múltiplos sofrimentos, possibilidades e embates que dela derivam."

[35] Fontes comenta os conceitos (2010, p.133): "Ainda que o uso do mesmo termo possa induzir algumas dificuldades, o conteúdo conceitual da sociedade civil, em Gramsci, se afasta resolutamente de sua origem liberal, quando era contraposto ao Estado ou centrado no terreno do interesse, da propriedade e do mercado. Em Gramsci, o conceito de sociedade civil procura dar conta dos fundamentos da produção social, da organização das vontades coletivas e de sua conversão em aceitação da dominação, através do Estado. O fulcro do conceito gramsciano de sociedade civil – e dos aparelhos privados de hegemonia – remete para a organização e, portanto, para a produção coletiva, de visões de mundo, da consciência social, de formas de ser adequadas aos interesses do mundo burguês (a hegemonia) ou, ao contrário, capazes de opor-se resolutamente a este terreno dos interesses (corporativo), em direção a uma sociedade igualitária ("regulada") na qual a eticidade prevaleceria, como o momento eticopolítico da contra-hegemonia, mesmo quando o trabalho era no interior de organizações de trabalhadores."

> A luta atravessava a sociedade civil, através da expansão de aparelhos privados de hegemonia de estilos e escopos variados, cuja proximidade com as classes fundamentais nem sempre era muito nítida – assim como ambivalentes eram as formas de conceituá-la. A expansão das ONGs contribuiria para uma diluição importante do significado do engajamento social e para embaralhar a percepção da real dimensão da luta que se travava. As ONGs – e por extensão, boa parcela do PT - sacralizavam a sociedade civil como momento virtuoso, com o risco de velar a composição de classes sociais em seu interior. A própria democracia seria também idealizada, como o reino de uma sociedade civil filantrópica e cosmopolita, para a qual todos colaborariam, sem conflitos de classes sociais. Para estes, o tema da revolução se esfumaçava num futuro longínquo e, quiçá, almejavam, não fosse mais necessário. (FONTES, 2010, p.251).

Nesse processo, em ritmos variados e lidando com contradições diversas, a atuação das ONGs também atravessou os movimentos sociais do campo popular, promovendo deslocamentos das perspectivas e dos horizontes de luta. Novos "intelectuais-militantes" ligaram-se as ONGs prestando assessoria e "serviço" e conservando um horizonte vagamente rebelde: a "transformação social". Ademais, ao mesmo tempo em que se priorizou o termo "opressão" – segundo Fontes, possivelmente pela influência religiosa -, fato que ocorria mesmo quando o trabalho era no interior de organizações de trabalhadores, reduziu-se a reflexão sobre a exploração e suas diferentes modalidades. Nesses espaços, criticava-se partidos por quererem falar "em nome" dos movimentos sociais e, ao mesmo tempo, concepções de vanguarda que eram muitas vezes caricaturas (FONTES, 2010, p.236).

Nesse contexto, a "mercantilização da filantropia" iniciada na década de 1970 segmentava o campo popular e nos primórdios da década de 1990 infletia em direção a uma "cidadania da urgência e da miséria", convertendo organizações populares em instâncias de "inclusão cidadã" sob intensa atuação governamental e crescente direção empresarial (FONTES, 2010, p.257). E se já existia nos anos 1980 recusa dos vínculos de classe por parte de algumas ONGs, na década seguinte a maioria já havia abandonado essa reflexão e qualquer questionamento a ordem do capital. Nesse sentido, argumentando o desenvolvimento de um "capital-imperialismo"[36] subalternizado como

[36] Fontes defini como "capital-imperialismo" a dinâmica do capitalismo forjado após a Segunda Guerra mundo sob a sombra do "fantasma atômico" e da Guerra Fria, argumentado: "Derivada do imperialismo, no capital-imperialismo a dominação interna do capital necessita e se complementa por sua expansão externa, não apenas de forma mercantil, ou através de exportações de bens ou de capitais, mas também impulsionando expropriações de populações inteiras das suas condições de produção (terra), de direitos e de suas próprias condições de existência ambiental e biológica. Por impor aceleradamente relações sociais fundamentais para a expansão do capital, favorece contraditoriamente o surgimento de burguesias e de novos Estados, ao mesmo tempo que reduz a diversidade de sua organização interna e os enclausura em múltiplas teias hierárquicas e desiguais. À extensão do espaço de movimentação do capital corresponde uma tentativa de bloquear essa historicidade expandida, pelo encapsulamento nacional das massas

forma específica do desenvolvimento capitalista no Brasil, Fontes argumenta a imbricação entre "expansão da sociedade civil", "apassivamento" das massas e desenvolvimento das relações de exploração:

> A expansão da sociedade civil no Brasil recente se imbrica com um empresariamento de novo tipo, lastreado em forte concentração capital-imperialista que simultaneamente precisa contar com a adesão das massas populares nacionais (apassivá-las), com vistas à sua expansão (inclusive internacional), e fomentar a extração de sobretrabalho, renovando modalidades tradicionais de exploração. Forja-se uma cultura cívica (ainda que cínica), democrática (que incita à participação e à representação) para educar o consenso e disciplinar massas de trabalhadores, em boa parte desprovidos de direitos associados ao trabalho, através de categorias como "empoderamento", "responsabilidade social", "empresa cidadã", "sustentabilidade". (FONTES, 2010, p.296).

Ademais, Fontes alerta não ser objeto de sua análise nesse trabalho em especifico, mas ressalta a manutenção de uma agenda de luta contra hegemônica ao longo dos anos 1990, como o *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra*, setores sindicais combativos abrigados no interior da CUT, assim como movimentos sociais populares refratários à agenda "apassivadora e forjadora de uma esquerda para o capital" (FONTES, 2010, p.300). Entretanto, além de serem setores cada vez mais restritos, a força da agenda da "inclusão cidadã" e da "responsabilidade social" levada a cabo pelos agentes mais claramente comprometidos com a consolidação e expansão dos "aparelhos privados de hegemonia" alinhados ao neoliberalismo, a repressão aos movimentos contra hegemônicos e a mercantilização da filantropia, não deixa de fragmentar, cooptar e reverberar no campo popular e combativo. E assim, uma "democracia reduzida às estratégias limitadas e admissíveis pelo capital" (FONTES, 2010, p.255) que começou a ser gestada com a eleição de Collor de Melo a partir da persuasão e truculência, desmantelou e reconfigurou a classe trabalhadora e consolidou complexas experiências redutoras da democracia. Se o processo perdura e aprofunda-se nos governos posteriores, redefine-se com Lula da Silva na presidência, o mais capacitado a exercer o papel originalmente cumprido pela Foça Sindical, "contribuir ativamente para a destruição interna das lutas socializantes, ao tempo em que assegura a adequação social e

---

trabalhadoras, lança praticamente toda a humanidade na socialização do processo produtivo e/ou de circulação de mercadorias, somando às desigualdades precedentes novas modalidades. Mantém o formato representativo-eleitoral, mas reduz a democracia a um modelo censitário-autocrático, similar a assembleias de acionistas, compondo um padrão bifurcado de atuação política, altamente internacionalizado para o capital e fortemente fragmentado para o trabalho." (FONTES, 2010, p. 149).

formidáveis recursos ao capital-imperialismo no Brasil, sob o formato democrático da violência couraçada de convencimento." (FONTES, 2010, p.296).

Como observarei a frente, a ofensiva neoliberal também se fez no cinema e foi vivenciada como crítica ao "paternalismo" do Estado e ao clientelismo da Embrafilme, assim como apologia a "liberalização" das formas de financiamento para a cultura. Também é parte dessa experiência as carreiras de artistas e intelectuais ao final da década de 1990 marcadas, de um lado, pela continuidade da profissionalização, pelo reconhecimento em suas áreas e pela aproximação com ONGS e, por outro, pelo afastamento tanto das entidades de classe, como dos movimentos sociais contra hegemônicos e anticapitalistas e do debate público sobre caminhos político-partidários. Nesse processo, enquanto uma nova geração de cineastas distante do moderno cinema brasileiro e seus debates sobre a "revolução" e a "realidade brasileira" ganham reconhecimento no documentarismo, observamos a continuidade das revisões sobre o passado "autoritário" e "ingênuo" por parte da crítica cultural e dos antigos cinemanovistas. Junto a isso movimenta-se uma apreciação generalista ao stalinismo, ao marxismo-leninismo e a projetos identificados com o comunismo que pouco diferencia propostas e processos político-sociais que são parte dessas experiências ao longo do século XX.

É nesse contexto de avanço ideológico e econômico do neoliberalismo, refluxo das lutas sociais e sindicais, "transformismos" da esquerda, apassivamentos e incorporações dos movimentos sociais e "desqualificação e requalificação rebaixada" da política, que a estrutura de sentimento "ética-cidadã" emerge nos anos de 1990, não sem alguma permanência das lutas contra hegemônicas da década anterior. A partir desse chão estrutural e da análise dos filmes e de escritos de cineastas, críticos e acadêmicos, observaremos um vago sentimento de compromisso social e simbólico. Nesse sentido, a estrutura se faz "cidadã", pois se locomove no campo da necessidade de "justiça social" compreendida de uma forma difusa como garantia de "direitos básicos" – moradia, alimentação, educação, trabalho, saúde – e melhoria da qualidade de vida da "população" no geral, mas dentro da ordem democrática-burguesa, seja em uma perspectiva filantrópica liberal ou de um reformismo moderado, em suma, uma "democracia reduzida às estratégias limitadas e admissíveis pelo capital" (FONTES, 2010, p.255).

Também denomino "ética" essa estrutura de sentimento, pois se faz presente não apenas a necessidade de "justiça social" com os "excluídos" ou "pobres", mas também o sentido de "justiça simbólica", em especial, a partir da "visibilidade" adequada a essas

existências. Como demonstro ao longo desse trabalho, no cinema documentário brasileiro isso transita, em especial, a partir da ideia de "dar a voz" ao outro. Nesse sentido, as questões de crítica e análise dos filmes transita em torno dos limites e das possibilidades de efetivação desse projeto, analisando-se se contribui para isso tanto a postura dos cineastas na feitura documental, como os recursos e a forma/montagem dos filmes. Nesse sentido, o "ético" aqui também diz respeito a uma relação no presente, uma forma de organizar o sujeito e o objeto a fim de ser "justo" com sua representação.

Imersa em um contexto de retração do ascenso popular, "desqualificação e requalificação rebaixada da política" e sendo residual o debate sobre horizontes estratégicos para além do capital, essa forma "ética" busca dar relevo a existência e fala dos "excluídos", assim como apresenta predileção por trabalhar em um campo político e social mais restrito temporalmente e geograficamente. Ao mesmo tempo, essa forma "ética-cidadã" tem dificuldades com afirmações categóricas e conceitualizantes sobre "o outro", assim como condena e observa como pretenciosa – em alguns casos autoritárias – a construção de "painéis amplos" ou críticas "totalizantes". Como observarei nas declarações de artistas e intelectuais, não se trata de uma negação de possíveis determinações estruturais e históricas da sociedade, mas antes de um rebaixamento das perspectivas teóricas, analíticas e estratégicas, assim como de uma pretensão política, crítica e programática diminuta diante da realidade, que agora se movimentam no sentido do compromisso de "justiça social" por garantias de condições "mínimas" de vida e de "inclusão cidadã".

Por fim, no lugar da classe trabalhadora compreendida como uma das classes fundamentais da sociedade capaz de reconduzi-la a outro projeto societário, o tema da revolução se esfumaça – para usarmos a expressão de Fontes - na medida em que as questões sociais são observadas a partir de categorias como "excluídos", "oprimidos", "pobres", "favelados", "comunidade", entre outras. Exposto as características gerais da "estrutura de sentimento ética-cidadã", observarei no último capítulo dessa tese sua emersão a partir da análise das formas e convenções do cinema documentário, bem como do debate da crítica cinematográfica e acadêmica.

1.4 ESTUDOS SOBRE CINEMA E HISTÓRIA NO BRASIL

Em um último movimento teórico-metodológico, antes de analisar as estruturas de sentimento propostas aqui, é de interesse observar brevemente a constituição no Brasil

dos estudos sobre o cinema, bem como o campo de pesquisa que vem sendo chamado de "história e cinema" (NÓVOA, 2009) e, por fim, os poucos trabalhos contemporâneos que pensam o cinema a partir da tradição do materialismo histórico dialético.

Nesse sentido, pode-se dizer que o debate sobre a relação entre o cinema e a história no Brasil se inicia com as primeiras exibições cinematográficas e as pioneiras tentativas de sistematização dos filmes produzidos. Os primeiros escritos foram realizados por jornalistas, majoritariamente envolvidos nas produções, sendo vários ativos na militância por uma "cultura cinematográfica". Por se tratar de uma atividade cultural pouco reconhecida socialmente, com estrutura universitária e cinematográfica precária, apenas os envolvidos diretamente se dedicavam à questão e produziram o que Autran (2007, p.19) denomina como "proto-historiografia" do cinema brasileiro. Conforme argumenta esse historiador do cinema, essa produção é marcada pelo comparativo com a produção hollywoodiana, pelo estabelecimento cronológico de produtores e títulos, e pela desconfiança com o cinema brasileiro feito até então com vistas a um futuro promissor. [37]

Já na década de 1950, registra-se o considerável crescimento do que Paulo Emilio Sales Gomes chama de "cultura cinematográfica", com o surgimento de periódicos e revistas sobre o tema, o aumento de críticos especializados e cineclubes, a atuação da *Cinemateca Brasileira* e da Cinemateca do *MAM*, além da divulgação no Brasil das primeiras histórias do cinema mundial de pesquisadores estrangeiros[38]. Críticos e jornalistas como Adhemar Gonzaga, José R. D. Novaes, Carlos Ortiz, B. J. Duarte, Alexy Viany e Paulo Emilio Sales Gomes, preocupavam-se centralmente com a origem do cinema no Brasil, o impacto do som no cinema, a negatividade da chanchada e a observação dos ciclos de produção.

Já os trabalhos *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alexy Viany (1959) e 7*0 Anos de Cinema Brasileiro* de Sales Gomes (1966)[39] marcam a passagem para a "historiografia clássica" do cinema brasileiro (Autran, 2007, p.21). Essas obras caracterizam-se por um sentido panorâmico e cronológico como o dos modelos de história

[37] Sobre o parâmetro comparativo com hollywood e favorável ao desenvolvimento do cinema brasileiro presente na crítica e nas revistas dos anos 1920 e 1930, conferir: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

[38] Autran (2007, p.20) identifica como referências mais conhecidas as de autoria de Maurice Bardèche e Robert Brasillach, René Jeanne e Charles Ford, Geroges Sadoul, Lo Duca e Marcel Lapierre e Carlos Fernández Cuenca.

[39] Ademar Gonzaga foi o responsável pela parte iconográfica dessa obra, a qual aparece publicada também sob o título *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966.*

do cinema estrangeiros à época, mas acrescidas de um sentido de "maturação" e necessidade de "consolidação" de um cinema nacional.

Ao longo da década de 1960, apesar da imprensa continuar a ser central na crítica à produção cinematográfica, os primeiros cursos universitários de cinema são fundados, momento em que diversos profissionais da área e críticos transitaram para a academia.[40] Na década seguinte, os cursos de pós-graduação em comunicação surgem, bem como cresce o número de dissertações, teses e pesquisas acadêmicas sobre o cinema. Esses trabalhos trazem à cena novos pesquisadores, tanto alinhados com as perspectivas de Gomes, como proponentes de novos recortes, consolidando-se então uma "historiografia universitária." [41] Por fim, incluindo suas pesquisas como parte de uma última fase[42], Autran define a "nova historiografia universitária" do cinema brasileiro a partir da obra *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995) de Jean-Claude Bernardet, que questionaria "mitos", periodizações e contextos construídos desde a década de 1950 e dominantes até pelo menos a década de 1980. Nesse trabalho, Bernardet crítica certa "visão mítica" da historiografia clássica:

> Ela atendia a concepção de cinema brasileiro voltada com exclusividade para a produção, para a consolidação dos cineastas contemporâneos à elaboração deste discurso histórico, diante de sua produção e diante da sociedade, e para a consolidação dos cineastas como corporação, para opor-se ao mercado dominante pelo filme importado e valorizar as "coisas nossas", e foi eficiente. (BERNARDET, 1995, p.48 In: AUTRAN, 2007, p.26).

Paralelo ao caminho da "historiografia do cinema" construída, em especial, a partir dos cursos de cinema e comunicação, desenvolveram-se trabalhos de historiadores que trabalham com o cinema e o utilizam como fonte histórica e crítica em diferentes perspectivas e em contatos maiores ou menores com a "historiografia universitária do cinema". É presença constante nesses trabalhos a referência à obra de Marc Ferro, que a partir a partir da década de 1960 publicou uma série de artigos sobre análises fílmicas e questões teórico-metodológicas, apontando a especificidade e a legitimidade do trabalho do historiador diante do cinema. Apesar de não serem formalmente pertencente a "Nova

[40] O primeiro curso universitário de cinema do Brasil foi estabelecido em 1965 na UNB, surgindo dois anos depois o curso da USP. Críticos e profissionais do cinema como Walter da Silveira, Jean-Claude Bernardet, Lucilia Ribeiro Bernardet, Sales Gomes, Nelson Pereira dos Santos, e outros, foram figuras presentes tanto como primeiros pesquisadores e professores desses cursos, como em suas formatações curriculares.
[41] Pesquisadores como Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Carlos Roberto de Souza, José Mario Ortiz Ramos, Afrânio Catani, João Luiz Vieire, José de Melo Inácio Souza, Tunico Amâncio e Inima Simões.
[42] Autran atenta ainda para os trabalhos de Sheila Schavarzman, Anita Simis, Paulo Antônio Paranaguá, Robert Stam e José Inácio de Melo Souza.

história", os trabalhos de Ferro não deixam de se inserir nos marcos dessa renovação, bem como na ampliação das fontes históricas. Seus artigos *Société du XX Siècle et Histoire Cinématographique* (1968) e *O Filme: Uma Contra-Análise da Sociedade?* (1976) são os mais citados nas publicações que tratam do cinema como fonte histórica no Brasil até a contemporaneidade, inclusive o que alguns denominam atualmente como campo "cinema e história" (NÓVOA, 1995; JUNIOR, 2011).

Reconstituindo a construção de tal campo, atento para a importância do livro *Cinema e História do Brasil* (BERNARDET; RAMOS, 1985) o qual demonstra como questões históricas poderiam ser pensados junto ao cinema. Já o artigo de Mônica A. Kornis *História e Cinema: Um Debate Metodológico* (1992) traça um retrospecto sobre como esse debate haveria se desenvolvido internacionalmente e quais eram os sentidos das pesquisas em curso. Além disso, diversas teses e dissertações são realizadas na década de 1990 na USP trabalhando a aproximação entre o cinema e a história[43], assim como surge na UFBA a interessante publicação *O Olho da História*[44], a qual debate essa temática.

Nas últimas duas décadas, diversos historiadores ministraram seminários, palestras, orientaram pesquisas e publicaram no campo "cinema e história", seja de forma especializada ou esporadicamente. Além de orientar e escrever sobre o tema, alguns também se debruçaram sobre questões teórico-metodológicas, como os historiadores Marcos Napolitano, Ciro Cardoso, Jorge Nóvoa, Maria Helena Capelato e Ana Maria Mauad. Entretanto, grande parte dos escritos permaneceram alheios a especificidades, utilizando o arcabouço de suas especialidades quando convocados a escrever sobre filmes, como Ferreira e Soares (2001). O campo "história e cinema" ganhou fôlego e maior coerência após a publicação de *História e Cinema: Dimensões Históricas do*

[43] ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como agitador de almas: argila, uma cena no Estado Novo*. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993; MORETTIN, Eduardo Victorio. *Cinema e história: uma análise do filme "Os bandeirantes"*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994; RAMOS, Alcides Freire. *O canibalismo dos fracos: história/cinema/ficção - um estudo de "Os* Inconfidentes*" (1972, Joaquim Pedro de Andrade)*. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

[44] O *Núcleo de Produção e Pesquisas das Relações Imagem-História* da UFBA se constitui em 1995, assim como sua revista "O olho da história". Apesar de seu portal estar ativo, não se encontra atualizado nem permiti acesso a seus artigos. Disponível em: < http://www.oolhodahistoria.org/index.php>. Acesso em: 08 jun. 2021.

Audiovisual (2007), *História e Documentário* (2012) [45] e *Cinematógrafo: Um Olhar Sobre a História* (2009). Essas obras sistematizam trabalhos na área, assim como aprofundam referências para o debate, sendo que possuem uma maior aproximação com a metodologia de trabalho e as questões próprias à "história social".

Outra abordagem pode ser observada em trabalhos afinados com a "história cultural" no Brasil e a influência de Roger Chartier e Michel de Certeau, os quais trazem a questão da determinação social a partir das "práticas culturais" e outras questões teórico-metodológicas absorvidas pelos historiadores ao longo da década de 2000. Nesse sentido, Junior (2012) diferencia a constituição de duas correntes de trabalho, "não necessariamente auto-excludentes", uma ligada à "história social" e outra à "história cultural":

> A primeira é mais flexível nos métodos e propostas, menos cerrada no aporte teórico e apresenta problemáticas que vão desde cinema e política, relações com instituições como a Igreja ou o Estado até as estruturas e relações de dinâmicas sociais nas quais são produzidos os filmes. [...] A história cultural indaga sobre as representações culturais da realidade, as apropriações e as identidades sociais no cinema, tornando-se o campo por excelência da reflexão sobre a representação cinematográfica da história. (JÚNIOR, 2012, p.164).

Avalio que atualmente as existências de tais campos de trabalho são reverberação dos debates da historiografia e extensão do aporte teórico-metodológico dos autores com os quais os historiadores dialogam e que são hegemônicos nas ciências humanas. Nesse sentido, sendo diminuto o "marxismo cultural" na academia e na crítica cultural, contata-se que há poucas publicações no Brasil no campo do cinema que elaboram em termos de "totalidade social" ou que dialogue com o materialismo histórico. Em uma breve pesquisa nas revistas *Marx e o Marxismo - Revista do NIEP-Marx* (publicada desde 2013), *Crítica Marxista* (publicada desde 1994) e nos *Cadernos do Cemarx-IFCH/Unicamp* (publicada desde 2004), contato alguns artigos sobre cinema, sendo seus temas: ideologia e educação estética no cinema; cinema, multiculturalismo e dominação econômica; o cinema e a arte russa; o documentário contemporâneo brasileiro; a LEF (Frente de Esquerda das Artes) e a revolução russa. Além disso, há nessas revistas artigos sobre cineastas e determinados filmes, sendo esses: D. Vertov; S. Eisenstein; Gillo Pontecorvo; *Olga* (Jaime Monjardim, 2004); *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo

[45] Essas duas publicações são parte das contribuições das pesquisas realizadas na USP a partir do grupo de estudos "História e Audiovisual" sediado nessa universidade e que organiza o "Colóquio internacional de história e cinema" que teve sua primeira edição em 2016.

Coutinho, 1984); *Blade Runner, o Caçador de Androides* (Ridley Scott, 1982). Já os artigos sobre estética e marxismo dessas publicações visitam, em especial, as ideias de Marx e Engels, G. Lukács e F. Jameson e temas como: o romance histórico; a modernidade estética; trabalho imaterial a produtividade do artista; a crítica dialética nas artes visuais; arte, trabalho e valor; Sérgio Ferro e as artes plásticas; Bertold Brecht; Teatro épico; Companhia do latão; Dom Quixote; etc. Dessa forma, essas revistas acadêmicas apresentam artigos sobre determinados filmes e cineastas, assim como debates artísticos e culturais mais amplos no qual o cinema está inserido. Entretanto, poucas são as reflexões teórico-metodológicas encontradas sobre a "história do cinema", a "teoria do cinema" ou a relação entre "história e cinema", inexistindo também panoramas críticos sobre esses campos na contemporaneidade sob a perspectiva do materialismo histórico.

Também são poucos os livros sobre cinema na perspectiva materialista, sendo um trabalho de maior fôlego de Nildo Viana intitulado *A Concepção Materialista da História do Cinema* (2009). Nesse livro o historiador faz reflexões teóricas sobre o cinema e sua história a partir de G. Lukács, K. Korsch, P. Sorlin e P. Bordieu. D. Prokop, assim como analisa o expressionismo alemão. Em seu livro Viana argumenta que o "bolchevismo" significou a transformação do marxismo em ideologia e o transformou em "pseudomarxismo" sob a variante de "marxismo-leninismo". Reverberando isso, o campo dos estudos do cinema de orientação marxista seria marcado pelo esteticismo e elitismo, derivados tanto do compartilhamento de valores, cultura e sentidos da crítica com as "classes privilegiadas", como pela "ideologia leninista" e sua "teoria do reflexo" (VIANA, 2009, p.11). Essa seria para Viana marcada pela "ideologia burguesa da objetividade", justificadora da teoria da vanguarda, na verdade, uma ideologia da burocracia, classe auxiliar da burguesia. Isso posto, o historiador argumenta sobre o "pseudo-marxismos" das elaborações de Kracauer, Eduardo Geada e Avner Zis. De outro lado, debate com o formalismo presente no estruturalismo de C. Metz e de J. C. Bernardet. Criticando um artigo desse último autor[46], Viana destaca o caráter "descritivo" do crítico, no qual a forma é destacada e o "conteúdo" abandonado, sendo que: "o conteúdo tem a primazia sobre a forma na maioria das produções fílmicas, ou seja, a equipe de produção quer passar uma mensagem e usa determinadas formas para realizar isso, que pode entrar

[46] BERNARDET, Jean-Claude. Análise sintagmática de São Paulo Sociedade Anônima In: METZ, Christian. *A significação do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

em contradição com modelos esquemáticos" (VIANA, 2009, p.108). Em contraposição, o historiador advoga como perspectiva:

> A história do cinema só pode ser compreendida se inserida na totalidade das relações sociais. O cinema possui uma historicidade, mas se trata de uma historicidade dependente da história da sociedade. [...] Desta forma, o ponto de partida é o reconhecimento da produção social do filme. Isto quer dizer não somente que um filme é um produto de uma coletividade (os agentes de sua produção, a equipe de produção), mas também que é um fenômeno constituído socialmente. Porém, é preciso ir além desta observação geral e buscar descobrir as determinações do cinema. Isso significa que a análise do filme não pode nem se limitar a descrever nem tampouco em observar "classes de equivalência" e sim analisar como ocorre efetivamente o processo de produção social do filme, descobrindo suas determinações. No processo de produção social do filme, existem múltiplas determinações, desde a determinação fundamental, passando pela formal, conjuntural, imediata, componentes da reconstituição do real no pensamento efetivado pelo método dialético. (VIANA, 2009, p.55).

Nesse sentido, para Viana seria preciso estabelecer a "determinação fundamental" do fenômeno, mas também compreender as outras que estão presentes e tornam o "concreto" a "manifestação de uma essência", reconstituindo assim a "existência", "o concreto". Ademais, a "determinação fundamental" da produção cinematográfica é, com raras exceções, o capital cinematográfico, que é definido como: "O capital cinematográfico é o domínio do trabalho morto sobre o trabalho vivo, de acordo com os interesses da classe capitalista de aumentar seus lucros e repassar a sua mensagem." (VIANA, 2009, p.58). "Forma" e "conteúdo" seriam outras partes constitutivas dessa "totalidade" a serem analisadas, sendo o cinema ainda uma "expressão figurativa da realidade" que perde seu caráter "estético" com o desenvolvimento do capitalismo e o aprofundamento de sua mercantilização, afirmando Viana (2009, p.60):

> O filme estético é aquele no qual uma certa concepção estética cinematográfica é a determinação formal do filme, enquanto no filme proto-estético a determinação formal é o gênero, o estilo etc. Porém, o filme estético perde, histórica e paulatinamente, seu espaço, sendo substituído pelo filme proto-estético, tanto no setor dominante quando no marginal.

Viana comenta o cinema documentário em apenas uma passagem de seu livro, no qual observa os filmes a partir de uma pretensa "reprodução fiel da realidade" e os retira do seu escopo de problemas: "[...] os documentários não se encaixam em nossa definição de filme como sendo expressão figurativa da realidade, já que se pretende reprodução fiel da mesma" (VIANA, 2009, p.62). Como veremos ao longo dessa tese, essa observação de Viana resume o documentário de forma pouco condizente com a

variedade estilística e de concepções que permeiam sua história e acaba por tornar como "natureza" do gênero uma – entre inúmeras – das formas pelas quais ele é compreendido.

Além disso, atento que Viana traz importantes apontamentos em sua "concepção materialista" ao negar uma "totalidade metafísica" e afirmar a realidade como "concreto" e totalidade de múltiplas determinações, entretanto, propõe uma aproximação problemática entre "reprodução fiel ou mecânica da realidade", "concepção estética realista" e "opção conservadora", como na passagem:

> O filme é uma ficção e, sendo assim, o que interessa não é garantir uma reprodução fiel ou mecânica da realidade. A ideia de produzir uma "ficção realista" não passa de uma estética conservadora, mesmo que se dizendo "socialista" ou "progressista", pois não existe "a realidade", ou seja, uma totalidade metafísica e nem uma percepção unívoca dela. A realidade é o concreto, que é uma totalidade que possui múltiplas determinações e partes constituintes e não pode ser reduzida a um todo homogêneo e metafísico. [...] A crítica da realidade estabelecida pode ser feita sob as mais variadas formas e, quando ela atinge a radicalidade de partir da perspectiva do proletariado, assume um papel de contestação e negação da realidade da sociedade capitalista, o que significa se "desprender" da realidade estabelecida. A estética realista já é uma determinada forma escolhida para a reprodução da realidade social, o que significa uma opção problemática cujas bases intelectuais e valorativas são conservadoras, limitando seu alcance crítico e libertário. (VIANA, 2009, p.71).

Como veremos ao longo dessa tese, diversas são as estilísticas e concepções que falam em nome do "realismo", seja no cinema ou em outras artes, as quais podem contribuir para o desenvolvimento de processos sociais de forma conservadora ou progressista. Entretanto, leituras como a de Viana adensam a observação de determinados recursos e estéticas como "essencialmente" conservadoras. É interessante ainda que, por fim, a partir de instigantes colocações sobre a busca da "totalidade" na análise do cinema, Viana deslize para a primazia do "conteúdo" e uma preocupação com a "mensagem", chegando a um inusitado corolário:

> O principal foco da análise deve incidir sobre o significado original do autor, buscando assim descobrir o significado autêntico da obra. A intencionalidade do autor adquire uma importância fundamental. [...] No caso do filme, como ele é uma produção coletiva [...], a pesquisa é mais complexa, pois deve analisar o grau de autonomia do diretor, a intencionalidade dos roteiristas, a relação de forças da equipe de produção, a influência do capital cinematográfico etc. Assim, o significado original é do conjunto de autores e não de um indivíduo e, neste caso, o papel principal em sua constituição cabe aos roteiristas e diretor do filme. (VIANA, 2009, p.73).

Nesse sentido, para Viana, embora um filme tenha diversas interpretações - "significados adjudicados" - elas não escapam a um "significado original do autor" ou a

um “significado autêntico da obra”, sendo possível observá-lo a partir da “intencionalidade”.

Em outro sentido, essa tese de doutorado pretende observar como uma mesma obra artística - o documentário - está envolto em determinações – pressões e limites -, estabelecidas a partir de práticas, conhecimentos e desenvolvimentos de linguagem compartilhados em círculos sociais específicos e de forma ativa. Nesse sentido, observo como ao longo do tempo se modifica as formas de produção, assim como questiona-se a relação dos cineastas com a representação que constroem e o contato que estabelecem com seus “temas/objetos”. Nesse sentido, aponto como as obras documentárias “servem” ao “autor” e suas intenções de comunicação e intervenção artística e política, mas que não são “objetos” que podem ser destacados de seus contextos e das práticas nas quais estão envolvidas. Dessa forma, não parece ser o caso discutir nos termos de um “significado original”, mesmo que se trate de um “conjunto de autores”, o que nos levaria a estabelecer uma maior ou menor “compreensão” da obra e outros caminhos que autonomizam em demasia a arte como um “objeto” para além da sociedade.

Ademais, reconhece-se ao longo dessa tese os problemas do formalismo de recorte estruturalista presente nos trabalhos de J. C. Bernardet, entretanto, não trabalho com o envergamento em sentido inverso do primado do “conteúdo”, como sugere a concepção materialista do cinema proposta por Viana. Nessa tese, a busca é pela “totalidade social” na qual as práticas culturais e as produções artísticas estão inseridas e são partes constitutivas, entretanto, a “forma” é reconhecida em sua historicidade e como portadora de conteúdo social, sendo que a argumentação empírica e a construção teórica das “estruturas de sentimento” observadas aqui se fazem a partir das formas e convenções – “figuras semânticas” – dessas obras. Além disso, mesmo se reconhecermos o “capital cinematográfico” como “determinação fundamental”, bem como a força ideológica burguesa nos circuitos de produção e crítica do cinema e a maior ou menor autonomia dos autores, não nos parece proveitoso – e um tanto arbitrário - definir em que momento a “concepção estética” deixa de prevalecer em um filme a ponto de torná-lo obra “protoestética”.

Outra publicação recente de interesse é o diálogo entre o cinema e a sociologia presente em *O Cinema Documentário Brasileiro em Perspectiva* (2013), livro no qual o cinema é tratado sob um ponto de vista teórico a partir das ideias, em especial, de F. Hegel, K. Marx, G. Lukács, T. Adorno, R. Bastide. Na obra também se encontra um debate crítico junto à teoria contemporânea do documentário, em especial com as obras

de Fernão Ramos, Bill Nichols e Noël Carroll, bem como artigos panorâmicos e sobre filmes específicos.

No artigo *As Representações da Vida Cotidiana no Cinema Documentário*, Rodrigo O. Lessa argumenta a proximidade do documentário com as "três formas de refiguração da razão humana" na cotidianidade apresentadas por Lukács em sua *Estética.* Nesse sentido, o sociólogo apresenta o documentário como uma "narrativa" ou "texto" que integra as três formas elementares de refiguração, sem prevalecer nenhuma delas: nem a refiguração da arte, operada a partir da imaginação, da criatividade e da inspiração; nem a refiguração ordinária do "bom senso" ou do "senso comum", que dá vazão ao ponto de vista de um agente ou ator na cotidianidade, articulando um discurso subjetivo; nem as matrizes do discurso científico e sua objetividade organizadora de sua representação específica (o texto científico), no qual são fundamentais os critérios de evidência, argumentação, seleção, exposição, interpretação etc. (LESSA In: CÂMARA; LESSA, 2013, p.60). Ademais, apontando o traço da "matriz discursiva científica", o sociólogo destaca o "caráter assertivo" que marca o cinema documentário:

> O filme documentário, tomando para si este traço da matriz discursiva da ciência, no modo pelo qual essa representa a realidade, se constituirá como um campo cinematográfico que se diferencia da ficção pelo caráter assertivo da obra em si – ainda que construída pelo seu autor –, o qual é firmado a partir da correspondência com padrões de evidência, argumentação, exposição etc., integrados à narrativa e sem os quais a referenciabilidade do argumento fílmico permanece desacreditada. (LESSA In: CÂMARA; LESSA, 2013, p.60).

A aproximação do documentário com a "ciência" e seu "caráter assertivo" é de importância para o debate dessa tese, uma vez que matiza a ideia de que o recurso à "matriz discursiva da ciência" - padrões de evidência, argumentação, exposição etc. - é pretensão de "reprodução fiel da realidade", como na afirmação ligeira de Viana. Também será importante a frente, quando visitarei a divisão entre documentário e ciência, e suas implicações, presente nos estudos de Jean-Claude Bernardet sobre o "modelo sociológico" no cinema da década de 1960.

Lessa afirma ainda no seu trabalho em discussão, que há resistências em admitir trações do discurso científico em trabalhos artísticos - e em certa medida, com o pensamento cotidiano também -, tendo em vista a atribuição de "imparcialidade" ou de "abstenção política" dada à ciência. Além disso, a "intervenção autoral" do cineasta na "veiculação de informações" seria observada como comprometedora da possibilidade de objetividade de um filme. Em outro sentido, Lessa argumenta que as formas de

“refiguração” são distintas, mas não antagônicas, assim como comportariam nelas o desenvolvimento da “razão”, como se observa:

> As três formas de refiguração podem ser distintas, guardar particularidades entre si e, em determinados momentos, serem o palco de divergências em polêmicas sobre questões pensadas a partir da realidade objetiva pelos sujeitos históricos. No entanto, elas não se antagonizam sob toda e qualquer hipótese e, como também veremos adiante, com Lukács (1982), elas terminam por atuar historicamente juntas para o progresso substancial da razão, fazendo com que se desenvolva a forma mais compartilhada de refiguração da realidade: o pensamento cotidiano (LESSA In: CÂMARA; LESSA, 2013, p.73).

Na continuidade, a partir dessas definições e reivindicando o “cinema documentário” como “forma de conhecimento sobre a vida cotidiana”, o sociólogo argumenta se a conjunção das “três refigurações” cotidianas pode ser uma das causas do crescimento do interesse sobre o cinema documentário na contemporaneidade. Lessa questiona então a explicação encontrada na crítica e nos trabalhos acadêmicos atualmente que identificam esse fenômeno à maior exploração do campo por profissionais da área, bem como pelo crescimento de festivais e prêmios, questões que observaremos no quarto capítulo dessa tese. Em outro sentido, o sociólogo vincula esse crescimento ao fato do documentário ser relevante para ampliar e fazer avançar a compreensão de acontecimentos e situações da realidade não esgotadas em outras áreas, como as ciências sociais (LESSA In: CÂMARA; LESSA, 2013, p.78).

Lessa observa ainda em seu texto o caráter criativo e transitório da “formatação refigurativa ou representativa” do cinema, sendo natural a existência de filmes que questionam os limites entre a ficção e o documentário. Mesmo com esses tensionamentos, para o sociólogo a “estrutura narrativa” do documentário persistiria como base de obras de um gênero, sem uma “auto descaracterização radical”. E nesse sentido, seria possível falar em uma “matriz narrativa fundamental” devido ao fato do documentário “conservar características que dão força ao registro da circunstância de mundo histórica a partir da vida cotidiana, e sob o prisma objetivo” (In: CÂMARA; LESSA, 2013, p.77). Nesse sentido, o sociólogo argumenta ainda que a “objetividade” de uma obra relaciona-se com a vinculação concreta de informações com a “estrutura narrativa” e “comunicativa” do documentário. Para identificar essa relação seria preciso observar o “direcionamento desta narrativa para uma circunstância de mundo histórica”, não se tratando da existência de um elemento indexado, mas de uma “estrutura comunicativa” e “narrativa” específica, como argumenta Lessa (In: CÂMARA; LESSA, 2013, p.78):

> Há, de fato, a presença da objetividade na vinculação de informações na estrutura narrativa e comunicativa do cinema documentário. E esta relação, por sua vez, se constrói a partir do próprio direcionamento desta narrativa para uma circunstância de mundo histórica, que está dada diretamente pela própria realidade objetiva. Mesmo porque, se é possível distinguir uma narrativa ficcional de uma não ficcional, ou uma ficção de um documentário, devemos admitir também que esta diferença só pode ser encontrada na obra em si [...]. É bem verdade que uma série de outros elementos indexados à obra contribuem para deixar claro que tipo de narrativa é desenvolvida – como rótulos, cartazes, reportagens, etc. No entanto, é na própria narrativa que nós podemos encontrar as especificidades de cada estrutura comunicativa e, neste caso, é na existência palpável de uma estrutura narrativa documentária que a relação de objetividade se faz manifesta.

Os apontamentos de Lessa devem ser observados a partir dos debates e transformações que tomaram força no cinema documentário principalmente a partir da década de 1960 e possuem vinculações com modificações profundas da sociedade. Como argumenta o sociólogo, e observaremos em diversos momentos nessa tese, em torno das questões abertas pelo "cinema direto" e desenvolvidas pelo "cinema verdade" a partir dos anos sessenta, consolida-se a ideia de que ao cinema cabe apenas a "verdade do filme" ou a "verdade do seu realizador", tendo como resultado a negação da existência de uma relação de "objetividade" num "filme de arte". Essa construção se faz em um âmbito teórico, mas também fortaleceria estilos de documentário menos preocupados com critérios de seleção e a apresentação de informações ou "fatos da realidade objetiva" (LESSA In: CÂMARA; LESSA, 2013, p.70).

Como observarei a frente, a partir do cinema direto/verdade, recursos "reflexivos" no interior dos próprios filmes que visem "denunciar" que o cinema é uma construção material e discursiva - e não é uma "janela para o real" -, passam a ser centrais para a aceitação de tais filmes. Essas questões possuem forte reverberação na teoria contemporânea do cinema, na qual para Lessa seria predominante um "subjetivismo documental" o qual se debruça para definir o documentário a partir da relação entre o cineasta e o público. Nesse sentido, o sociólogo chama atenção para a visão "predominante", e que julga "equivocada", de que todo tema trabalhado como conhecimento passa por uma "função hegemônica da subjetividade" do espectador, afirmando:

> Se há estímulos a partir do filme documentário, há também, com certeza, algo na visão de mundo do cineasta que foi transmitido para a obra e que alcançou o espectador. Mas, na base desta interlocução, há uma narrativa que articula um olhar, uma representação sobre a realidade objetiva a partir do mundo histórico, no qual está em curso uma situação efetiva capaz de fazer o espectador se remeter a ela, tirando de todo o complexo articulado do texto

> fílmico um conjunto de reflexões sobre as passagens da realidade discutidas na obra (LESSA In: CÂMARA; LESSA, 2013, p.83).

Observaremos esses debates, em especial, no capítulo quatro dessa tese, momento no qual a "realidade objetiva" é debatida contraposta a força das escolhas "subjetivas" dos diretores em suas escolhas de montagem – desenvolvimentos dos debates sobre a reflexividade –, sendo possível observar ainda a emersão de uma guinada "subjetiva" descrita no campo da crítica cultura e acadêmica de diferentes formas tais como "cinema do umbigo" [47], "filmes de busca" [48], "modo performático" (NICHOLS, 2010, p.170), "documentário subjetivo" (RENOV, 2004) e "ética modesta" (RAMOS, 2008, p.38).

Nesse sentido, assim como Viana (2009), atento para a importância de compreender o cinema em suas "múltiplas determinações" e que "forma" e "conteúdo" são partes constitutivas de uma totalidade a ser analisada, ainda que seja discutível a forma de encarar esse problema sob a perspectiva da "primazia do conteúdo". Além disso, os apontamentos de Lessa são valiosos, em especial para quando visitarei a crítica ao "modelo sociológico" proposta por Jean-Claude Bernardet e sua caracterização sobre os filmes documentários de "tese" da década de 1960 no Brasil.

Como veremos a frente, diversas críticas são passíveis às representações e a forma de relação com o "popular" nessas produções, entretanto, atento para como o "modelo sociológico" de Bernardet carrega consigo uma cisão entre a "ciência" e a "arte" e acaba por configurar uma chave interpretativa que desvaloriza e coloca como ingênuos os filmes que generalizem questões sociais ou falem em compromisso com a "objetividade". Além disso, é de interesse os apontamentos de Lessa sobre a predominância no campo das ciências humanas e nos estudos do cinema da ideia de uma "função hegemônica da subjetividade" mediando o conhecimento, que em muitos casos desliza para a desconsideração da "situação efetiva" a qual o espectador se remete quando assiste a um documentário.

Expostas questões teórico-metodológicas nas trilhas do "marxismo cultural", nos próximos capítulos buscarei através da observação de filmes e de críticas acadêmicas e culturais, observar como sentidos e sentimentos políticos e artísticos são vividos junto

---

[47] WERNECK, Alexandre. Tão perto, tão longe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 mar. 2004. Caderno B.

[48] BERNARDET, Jean-Claude. Novos rumos do documentário brasileiro. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2003* - VII Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003. p.24-27.

a “limites e pressões” e conformam diferentes “estruturas de sentimento” em três momentos históricos distintos.

2. ROMANTISMO REVOLUCIONÁRIO E O DOCUMENTÁRIO MODERNO NO BRASIL

2.1 PRIMÓRDIOS E DEBATES EM TORNO DO NACIONAL E DO POPULAR NO CINEMA

Demonstrarei nesse capítulo, a partir da análise do debate nos jornais e da análise de filmes, como partes dos jovens cineastas e da crítica cinematográfica compartilharam a emergência da "estrutura de sentimento romântico-revolucionária" própria a determinados setores de esquerda na década de 1960. Romântico, pois observavam a carência de certos valores humanos essenciais perdidos com o advento da nova ordem economia e social capitalista. Revolucionário, pois ansiavam por um "novo futuro" construído junto a afirmação das raízes populares e nacionais do passado. Em suma, buscavam "recuperar o passado na contramão da modernidade" (RIDENTI, 2010, p.87).

Nesse sentido, falar sobre e se indignar com a "realidade nacional" no moderno cinema brasileiro[49] era levar as telas o "povo" a partir das mulheres e homens do sertão, dos trabalhadores rurais, das pessoas simples das feiras populares, de operários fabris e da construção civil, observando seus modos de vida e trabalho. Também se buscava desnudar "ciclos viciosos" econômicos e estruturas de poder responsáveis pela manutenção da miséria e da pobreza. Nesse sentido, analiso artigos na imprensa de jovens cineastas e críticos de importância na constituição do Cinema Novo, observando como concebem a modernização do cinema e o engajamento político e estético nas questões de seu tempo. Tais temas são debatidos a partir da necessidade do "povo" estar nas telas, bem como do compromisso com o "realismo" e a busca de cientificidade através da antropologia e da sociologia da época.

Além disso, cabe ter em vista que esses cineastas eram majoritariamente jovens de classe média e da pequena burguesia que abandonavam carreiras tradicionais rumo a empregos autônomos, como no jornalismo e na crítica cultural, assim como partiam de uma forte cultura literária para a produção de seus primeiros filmes. Como veremos, parte desses reivindicam o nascimento de uma "geração", enquanto outros apontam diferenças

[49] Ridenti (2014) aponta como parte da "estrutura de sentimento romântico-revolucionário" a trilogia clássica da primeira fase do cinema novo - *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) -, a dramaturgia do Teatro de Arena, as canções de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, a produção – fonográfica, cinematográfica e editorial - agitprop dos Centros Populares de Cultura da UNE, entre outras produções da época.

internas ao Cinema Novo, e cabe lembrar que nenhum manifesto chegou a ser finalizado por esses jovens. Entretanto, como argumentarei, esses cineastas não deixaram de compartilhar sentimentos "romântico revolucionários", se movimentando no interior dessa "estrutura de sentimento" diferenças políticas e experimentações estéticas.

Visito nesse capítulo também como o "romantismo revolucionário" faz-se presente no cinema a partir de três documentários que buscam "revelar" o Brasil. Entre eles *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha e *Arraial do Cabo* (1960) de Paulo Saraceni, os quais observam modos de vida e de trabalho, respectivamente, no interior do sertão da Paraíba e em uma comunidade caiçara tocada pela modernização capitalista. Tais filmes são fortemente influenciados pelo "neorrealismo" italiano e tributários da estilística do "documentário clássico". Quando falo sobre esse, refiro-me as estratégias e recursos que foram desenvolvidas nos anos de 1920 e 1930, em especial pelas produções de Robert Flaherty[50], John Grierson[51] e Dziga Vertov, quando o gênero documentário se afirma em relação ao "cinema de atrações", ao "filme científico" e a "ficção". Nesse momento, o "documentário clássico" desenvolve como característica a presença da voz over ou da locução[52], o uso de encenações com atores não profissionais, assim como se encontram ausentes entrevistas e depoimentos.

Já *Maioria Absoluta* (1965) de Leon Hirszman é o terceiro filme a ser visitado nesse capítulo, sendo que nele observamos a influência da nova estilística do cinema direto/verdade no Brasil. O "cinema direto" e o "cinema verdade" dizem respeito a experimentações das décadas de 1950 e 1960 com câmeras de maior agilidade e o uso do

---

[50] Robert Flaherty (1884-1951), cineasta norte-americano, é considerado um dos precursores do cinema documentário. *Nanook of the North* (1922) é considerado um marco do gênero, filme no qual o cineasta observa a vida do esquimó Allakariallak e sua suposta família. Esse documentário apresenta um "estilo cinematográfico" diverso tanto dos planos ligeiros e únicos das primeiras experiências do cinematógrafo, como da "curiosidade" do "cinema de atrações" e, ainda, dos compromissos e usos do filme "científico" (LABAKI, 2006, p.21).

[51] Fundador da "escola inglesa", John Grierson (1898-1972) foi o primeiro produtor a consolidar uma ampla rede institucional para a feitura de documentários através das instituições britânicas Empire Marketing Board e General Post Office, e a frente, na canadense National Film Board. Marcado pelos compromissos institucionais com o governo britânico e as possibilidades educativas do cinema, Grierson define o documentário como "tratamento criativo da realidade", sendo a produção cinematográfica vista para além da "reprodução" – ou documentação - do real, como aponta: "a ideia de um espelho voltado para a natureza não é tão importante numa sociedade dinâmica e mutante quanto a de um martelo que a forja [...] É como um martelo e não como um espelho que eu tenho procurado usar o meio que caiu em minhas mãos" (GRIERSON apud LABAKI, 2006, p. 38). Com clareza sobre seus propósitos didáticos, a "tradição griersoniana" apresenta como características a "asserção over", fora de campo, que denota proposições e questões junto às imagens, sendo parte constituinte de uma "estilística clássica do documentário".

[52] Voz over diz respeito a uma "narrativa" feita por alguém que está fora do enquadramento da câmera. Alguns autores a diferenciam da "voz off" que seria uma voz fora de quadro, mas passível de identificação. Já o termo locução aparece em alguns autores como sinônimo de voz over e off. Utilizo nessa tese todos esses termos como sinônimos de "voz fora de campo".

som direto e sincrônico, marcando-se também pela presença de depoimentos e entrevistas. São de importância nessa produção os filmes de Jean Rouch e Edgar Morin na França, assim como os de Robert Drew e os dos irmãos Albert e David Maysles nos Estados Unidos, sendo que aprofundaremos o debate sobre o cinema direto/verdade à frente.

Envolto no "romantismo revolucionários", esse cinema acaba por marcar-se tanto pela abertura à diversidade de vozes e a "fala popular" *in loco*, como pelo sentido de denúncia e mobilização do espectador. Por fim, como parte do debate historiográfico que permeia essa tese, visito nesse capítulo algumas das primeiras leituras críticas sobre o Cinema Novo e as produções culturais sessentistas escritas após 1964 sob o impacto do golpe empresarial-militar e da crítica ao "populismo", em um momento marcado pela "inversão de expectativas" e de "crise das totalizações históricas" no cinema (XAVIER, 2001, p.71).

Primeiramente, para se compreender as questões e os dilemas "pensados" e "vividos" pelos cineastas aqui estudados, assim como pela crítica cultural e política de forma mais ampla, é preciso atentar-se para a conformação do cinema moderno no Brasil, assim como para a "modernização das artes", no qual essa experiência se insere. O sentimento de "descoberta" do país estava presente na literatura brasileira desde o início do século XX, como aponta Antônio Candido (1984). Para esse autor, esse processo decorre em parte pelo atraso na formação de um espírito científico e na divisão do trabalho intelectual, sendo marcante nas décadas de 1920 e 1930 a convivência profícua entre literatura e estudos sociais. Nesse sentido, teria contribuído a primeira na formação de uma "consciência nacional", assim como para a "descoberta" e a "pesquisa" dos "problemas nacionais'. Apontando para essa "descoberta", o "movimento modernista" no Brasil a partir do final da década de 1910, debateu, sob diferentes propostas, matizes, manifestos e revistas, a nacionalização dos temas e da linguagem nas artes, em diálogo com os debates das vanguardas internacionais.

Pode-se dizer, a partir de Fernão Ramos, que tal problemática também atravessa o cinema brasileiro, sendo que a representação claramente negativa e a ser "escondida" das classes trabalhadoras e do "popular", marcada por condições de vida "feias e sujas", predominou no "quadro ideológico" entre a década de 1920 e o início do cinema sonoro, apontando o pesquisador do cinema:

> Favelas e cortiços, tradições populares, como o samba ou o candomblé, estão por completo distantes do universo do progresso e, como tal, o contradizem e devem ser evitadas. A fisionomia do povo brasileiro é considerada "não fotogênica", a partir dos padrões defendidos pelos articulistas de *Cinearte*, por exemplo. Nas críticas de Adhemar Gonzaga é proposto explicitamente que se deixe de lado "esta mania de filmar índios e negros". [...] À abertura do documentário para o acaso e a improvisação, contrapõe-se o estabelecimento de ambientes "higiênicos", construídos de modo a estampar a urbanidade. O Brasil negro e popular é o Brasil feio e sujo que deve ser evitado. (RAMOS In: Socine I e II, 2000, p.49).

A aproximação com o "popular" e a questões acerca da "brasilidade" fazem-se de diferentes maneiras no desenvolvimento do cinema brasileiro nas próximas décadas, entre "chanchadas", "melodramas", tentativas "industrializantes", mas também em produções vinculadas ao Estado. Nesse período, a produção de filmes documentários no Brasil viveu uma aproximação com o Estado a partir da ativação da produção de filmes educativos a cargo do Instituto Nacional do Cinema Educativo[53] na década de 1930, e a frente, através dos "cinejornais" do Departamento de Informação e Propaganda.

Em uma primeira fase do INCE (1937-46) predominou em suas produções "temas científicos", assim como incursões pela cultura popular, pelo folclore e pelos perfis de figuras históricas, com a harmonização de conflitos contados através de heróis detentores de um bem comum (BARRENHA In: FERNÃO; SCHVARZMAN, 2018, p. 496-7). Com o fim do Estado Novo, o INCE perdeu prestígio e a obra de Humberto Mauro marca-se então, entre 1947 e 1966, por uma visão rural, interiorana e de um retorno a um tempo perdido.

Retomando um sentido geral das artes, apoiando-se no trabalho de Ridenti (2010), pode-se dizer que a partir da década de 1950, novas representações da "brasilidade" e do "popular" tencionam e emergem na literatura, na música, no cinema e no teatro brasileiro. Aos poucos, diversas obras artísticas passam a representar os trabalhadores e distanciam-se do "povo" "folclórico", "cordial", "amistoso" ou "resignado", como as representações encontradas em autores conservadores, em determinados modernistas, ou nos filmes do INCE. O "futuro" da nação – e sua emancipação política e econômica - passa aos poucos, não sem contradições, a se atrelar a ação efetiva do "povo" (RIDENTI, 2010, p.93)

[53] O INCE produziria dezenas de filmes escolares mudos e sonoros em 16 mm destinados a circulação em escolas e institutos de cultura. Também produziu filmes populares sonoros em 35 mm para as casas de exibição no geral, além de editar uma revista, constituir uma biblioteca especializada e sistematizar informações nacionais e internacionais sobre o filme educativo. Humberto Mauro, figura central na história do cinema brasileiro e referência para os cinemanovistas, apesar de não ter experiência no cinema educativo assumiu a direção artística no nascente INCE a convite de Roquette-Pinto.

Nesse desenvolvimento, junto as transformações da "modernização capitalista" no Brasil e seu impacto no desenvolvimento nos modos de vida e sociabilidade, conformava-se projetos políticos e culturais com pretensões de modificação profunda da realidade social brasileira e de suas estruturas, em diversas orientações. No campo progressista e da esquerda, o "nacional-desenvolvimentismo", o programa etapista do PCB, nacionalismos radicais, entre outros programas e compromissos, colocavam a centralidade "totalizante" e "unificadora" de um "projeto nacional" em contraposição ao imperialismo norte-americano. Dialogando com essas questões, o Cinema Novo e os documentários desse período aqui visitados, mostram-se marcados pela necessidade de aproximação e conhecimento das "questões nacionais", em especial, das condições econômicas e de vida da população mais pobre, mas também de seus aspectos culturais e ideológicos.

É importante atentar para como a utilização do termo "povo" possui diferentes matizes e significações nos escritos de intelectuais e artistas da época, assim como nos usos políticos da época. No entanto, como argumenta Souza (2007, p.42) podemos tomar as elaborações de Nelson Werneck Sodré como referência, cujas ideias possuíam capilaridade nos meios artísticos e intelectuais da época, provavelmente devido a sua vasta obra circulante na época, o caráter didático da coleção *Cadernos do povo brasileiro*[54] e a visibilidade da editora *Civilização Brasileira* na esquerda. Para Sodré, "povo é o conjunto de classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive" (SODRÉ, 1962; apud SOUZA, 2007, p.41). Dessa forma, para Sodré o "povo" seria o conjunto dos grupos, camadas e classes sociais compromissadas com as lutas de libertação do país do atraso econômico e das estruturas políticas arcaicas, que seriam o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia, assim como a alta e média burguesia com interesses de "desenvolvimento nacional". Com variações, essa compreensão de "povo" pode ser encontrada nas ideias, teses, conceitos e programas de organizações da esquerda católica (Ação Popular e organizações de juventude católicas), do PCB e das alas reformistas do PTB.

[54] *Cadernos do povo brasileiro* (Editora Civilização Brasileira/CPC) foi uma coleção que tratou de temas políticos em pequenos livros que visavam dissertar didaticamente sobre assuntos como: *Quem é o povo no Brasil?* (Nelson Werneck Sodré, 1962), *Que são as Ligas Camponesas?* (Francisco Julião, 1962), *Por que os ricos não fazem greve?* (Álvaro Vieira Pinto, 1962), *Quem dará o golpe no Brasil?* (Wanderley Guilherme, 1962), *Quais são os inimigos do povo?* (Theotônio Júnior, 1962), entre outros temas.

Retomando o cinema, como demonstrarei, atento que encontramos nas obras e perspectivas de Nelson Pereira dos Santos um sentimento de "descoberta" do país, no qual sentimos uma busca romântica do passado na "grande literatura" e "grandes episódios" históricos, mas ainda sem a crítica radical das "estruturas" própria ao Cinema Novo. Paulista do Bixiga e filho de italianos, ao final da década de 1940 Santos teve alguma experiência teatral com o grupo *Os Artistas Amadores*, trabalhou na imprensa no *Diário da Noite* de São Paulo e se formou em direito. Nestes anos também dirigiu seu primeiro filme, *Juventude* (1950), produzido para um encontro da Juventude Comunista em Berlim Oriental, e participou como assistente de direção de algumas produções cinematográficas. Após mudar-se para o Rio de Janeiro continuou a trabalhar como cineastas e também na imprensa nos jornais *Diário Carioca* (1956-1958) e *Jornal do Brasil* (1958-1969). O cineasta, que se aproximou da Juventude Comunista ainda no colégio, manteve nessas décadas relações e participou de atividades junto ao PCB.[55]

Em 1952 no *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro*, Santos apresenta o artigo *O Problema do Conteúdo no Cinema Brasileiro*[56] no qual faz a defesa da consolidação de uma indústria cinematográfica nacional, relacionando tal desafio com o "conteúdo" dos filmes à época. Nesse escrito, ao mesmo tempo em que advoga um cinema brasileiro livre e independente para a "superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira", aponta que "O conteúdo de um filme é fator preponderante para a sua aceitação pública." (SANTOS, 1952, p.2). A partir daí argumenta o gosto do brasileiro em se ver representado nas telas e atenta a um patriotismo "inerente" ao povo brasileiro:

> Ver e sentir coisas da própria vida é o anseio comum de todos os povos. Mas ao povo brasileiro este sentimento é reforçado pela enorme dose de patriotismo que lhe é inerente. Entre os povos que possuem imenso amor e orgulho das coisas de seus países, entre eles se encontra certamente o povo brasileiro. Por isso, afirmamos, o conteúdo tornar-se-á fator decisivo para a aceitação pública de nossos filmes se for um conteúdo de características nacionais. (SANTOS, 1952, p.3).

Santos argumenta então a consistência e os "temas nacionais" a serem explorados: "A fonte para isso é inesgotável. Basta lembrar que contamos com uma

[55] Cf. SANTOS, Nelson Pereira dos. (depoimento, 2013). Rio de Janeiro, CPDOC, 2013. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/nelson-pereira-santos>. Acesso em: 04 abr. 2021.

[56] As teses apresentadas ao *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro* podem ser acessadas através do acervo de Alex Viany, depositado na Cinemateca do *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, o qual se encontra parcialmente digitalizado para consulta em: www.alexviany.com.br. A paginação da tese *O problema do conteúdo no cinema brasileiro* refere-se à cópia datilografada depositada nesse arquivo.

literatura riquíssima, um folclore com três fabulosos ramos - português, indígenas e africano - e, uma História empolgante cheia de pequenos e de grandes acontecimentos" (SANTOS, 1952, p.3). O nacionalismo de caráter passional e pautado no mito da "democracia racial"[57] é evidente, assim como a certeza do cinema como ferramenta de desenvolvimento "moral e social" e a confiança no "futuro", no "progresso" e no "humanismo":

> Representando a cultura brasileira, nosso cinema estará, no mesmo tempo, desenvolvendo-se materialmente e atuando profundamente na vida moral e social do Brasil. Merecerá o apoio incondicional e patriótico de nosso povo e adquirirá os traços peculiares do pensamento brasileiro: amor ao homem e confiança no futuro. Assim, poderá contribuir dignamente para que a humanidade encontre a fórmula de paz e da felicidade, que é, sem dúvida, o humanismo e o desejo de progresso. (SANTOS, 1952, p.4).

Dessa forma, argumentando a vontade do povo de "ver na tela assuntos ligados a nossa terra", o "conteúdo nacional" como fator de conquista do mercado, bem como existir uma reserva imensa de histórias a serem apropriadas na literatura, na "História Pátria" e no folclore brasileiro, Santos fazia recomendações ao *I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro:* orientar aos "produtores e escritores" que aproveitem temas brasileiros; "transpor" a literatura nacional - Machado de Assis, Aluízio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado -, episódios históricos - Canudos, Abolição da escravatura, Inconfidência Mineira, Bandeirantes - e histórias baseadas em "lendas e fatos da tradição popular"; ter sempre em mente que os temas nacionais são "a um só tempo" fator decisivo para o progresso material do cinema brasileiro e a valorização e difusão da cultura nacional, "ameaçada pelo mau cinema".

Assim, de forma romântica, Santos afirmava a necessidade de ver as "lendas e fatos da tradição popular" nas telas, um resgate do panteão da "grande literatura" e de "episódios históricos" passados, e ao mesmo tempo falava em termos de "futuro", "progresso" e "humanismo". Tais questões faziam-se em termos de um nacionalismo passional e de tons humanistas, marcado pelo mito da democracia racial e, ainda que a "situação de dependência da economia brasileira" apareça, era pouco aprofundada em termos de análise e argumentação. Uma compreensão mais articulada e profunda entre

[57] Apresentada ao mesmo congresso, Lapera argumenta também estar presente o sentido de "integração" na tese "Folclore e Cinema" de Solano Trindade. Cf. LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos. *Significa*ção: Revista De Cultura Audiovisual, v.42, n.43, p.57-73. 2015.

estética e a situação cultural e econômica "colonial" do cinema viria com Paulo Emílio Sales Gomes, após uma aproximação crítica - e nem sempre elogiosa - ao cinema brasileiro, bem como o acompanhamento de debates e estudos sobre o tema em seu tempo.

Paulistano, envolvido com a Juventude Comunista, Gomes foi preso após a Intentona Comunista (1937) e fugiu da prisão se exilando em Paris. Já bastante interessado em literatura e teatro, na Europa aprofundou seus conhecimentos cinematográficos através de Plínio Sussekind, um dos fundadores do *Chaplin Club*[58] no Brasil. Nessa época, com o impacto dos Processos de Moscou se afastou do PCB. De volta ao Brasil em 1940, se matriculou na USP e entrou em contato com a intelectualidade universitária, além de mobilizar o *Clube de Cinema de São Paulo.* Participou nesse período ainda do Grupo Radical de Ação Popular e do jornal Frente de Resistência Popular. O crítico viveu uma segunda estadia em Paris entre 1946 e 1954, como bolsista do governo francês, onde frequentou a *Cinemateca Francesa* travando contato com Henri Langlois, Marie Merson e André Bazin, tendo ainda publicado na França um estudo sobre Jean Vigo nessa época. De volta ao Brasil, passou a contribuir em especial com o *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*. A partir do *Segundo Clube de Cinema de São Paulo* e do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* foi criada em 1949 a *Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo,* da qual Gomes tornou-se conservador-chefe em 1954 e de onde surgiu a *Cinemateca Brasileira* em 1956. Assim, Gomes seguiu sua atuação nas décadas de 1950 e 1960, em intensa atividade política e cultural, articulando e atuando em congressos cinematográficos e debates públicos sobre a legislação para o cinema e para instituições culturais. O crítico fez parte ainda – junto a Jean-Claude Bernardet, Lucília Bernardet, Pereira dos Santos e outros – do grupo que em 1962 criou na UNB (Brasília) o primeiro curso de cinema em uma universidade brasileira. Seria figura central ainda na *I Semana do Cinema Brasileiro* – que se tornaria o Festival de Brasília – e na implementação do curso de cinema da Escola de Comunicações Culturais na USP em 1966 (futura Escola de Comunicação e Artes), onde lecionou "história do cinema" até o fim de sua vida.

Distante de um nacionalismo "passional" ou do romantismo que busca os "grandes temas" da história e do "folclore" como observado em Santos, pode-se dizer que Gomes não deixou de pensar a necessidade de "consolidação do cinema brasileiro"

[58] *Chaplin Club* foi o primeiro cineclube regular brasileiro. Fundado no Rio de Janeiro por Plínio Sussekind e Octavio de Faria, desenvolveu suas atividades de 1928 a 1931.

buscando aprofundar o entendimento sobre o "subdesenvolvimento cultural" do Brasil, assim como articulando incentivos e políticas de exibição e conservação dos filmes e do cinema no Brasil. O percurso de crítica e estudos de Gomes assentou-se a partir de uma compreensão na qual a "cultura cinematográfica" colocava-se como um problema de "cultura geral" e a empiria era centro para compreender os problemas de produção, distribuição e projeção do cinema brasileiro.

Nesse sentido, em artigo em 1956 o crítico comentava a "esterilidade" de várias iniciativas em favor do cinema nacional, as quais sofriam pela falta de "adequação técnica" e com a "heterogeneidade de propósitos". Essa mobilização teria servido na melhor das hipóteses para agitar os problemas, e quando não perdia seu propósito, "se limitava a provocar estímulos sentimentais dentro de fórmulas gastas ou esquemas simplistas, quando não resvalava para as palavras de ordem demagógica"[59]. Em outro sentido, para Gomes era o momento de aprofundar o conhecimento empírico das questões e repensar a ação política, pois: "Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas ao imperialismo." Finalizando, Gomes comenta as transformações, a esperança em uma cinematografia vindoura de "qualidade" e certo tipo de "patriotismo" no debate sobre o cinema brasileiro:

> O que está sendo feito em São Paulo pelo cinema brasileiro e pela cultura cinematográfica no Brasil merece o mais caloroso apoio. Resta esperar que a qualidade dos filmes realizados permitam dentro em breve uma apreciação sem apelos para circunstancias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade (GOMES, 2016, p.36).

Nesse contexto e como parte dessa efervescência fazia-se a atuação de Gomes na vida política e cultural do cinema brasileiro, em uma longa batalha para consolidar o maior patrimônio cultural relativo à conservação e a promoção da memória do cinema nacional, a *Cinemateca Brasileira*. Tal propósito carregava claramente não apenas uma certeza na importância da guarda e da manutenção de tais imagens para as gerações futuras, mas também do poder educativo e cultural que deveria ser um compromisso de instituições como a Cinemateca. Em 1958, discutindo o primeiro curso de dirigentes de cineclube promovidos pela instituição escrevia:

> O programa foi estabelecido levando em conta a experiência de outros países e procurando evitar um perigo que se manifestou particularmente no

[59] GOMES, Paulo Emílio Sales. Novos Horizontes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 dez. 1956. Suplemento Literário. In: GOMES, 2016, p.34.

> cineclubismo francês e italiano – a tendência em levar a formação cinematográfica a constituir uma espécie de gueto cultural. Esse desvio é encorajado por um tipo humano moderno muito característico, que reduz sua vida ao interesse exclusivo pelo cinema. É sempre bom relembrar que, por maior que seja a massa de noções e informações armazenada por este tipo de cineclubista, não caberia a seu propósito falar de cultura cinematográfica, pois essa ideia é inseparável da de cultura simplesmente. [60]

Dessa forma, os problemas de "cultura cinematográfica" não se encontrariam afastados da sociedade, mas antes o problema do "cinema brasileiro" seria um problema de "cultura geral". Essas questões são observadas em outros artigos, como em *O Ópio do Povo*[61], no qual comenta a "notável" análise econômica do cinema brasileiro que assistiu na palestra de Abílio Pereira de Almeida, o qual demonstrava como o "mecanismo cambial" autorizava companhias estrangeiras a exportarem 70% dos lucros obtidos na exploração do filme no Brasil. Para Gomes, as "atribuições crônicas" do cinema nacional se faziam mais claras naquele dia demonstrando-se um "verdadeiro financiamento" da produção estrangeira, contra o qual as medidas protetivas eram irrisórias, concluindo que: "Sendo o Brasil um país ainda economicamente subdesenvolvido, parte de sua legislação exprime essa realidade e tende a perpetuá-la" (GOMES, 2016, p.39). Assim, a compreensão das dificuldades do cinema nacional deixava o campo da especulação dos "talentos" dos produtores nacionais ou da "denúncia vaga ao imperialista", para caminhar junto a pesquisas e artigos com base empírica e uma crítica que enquadrava o cinema brasileiro na perspectiva da economia mundial.

A comunicação *Uma Situação Colonial?*, importante referência para a geração cinemanovista, lançou bases para uma crítica ao cinema brasileiro sob essa perspectiva, tendo sido apresentada a *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica* e publicada no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* no ano de 1960[62]. Nesse texto, Gomes afirma que a "análise de mercado" não deve se desvincular do "estudo de ideologias estéticas", não bastando, para explicar a dominação do filme estrangeiro ou as debilidades dos filmes nacionais, critérios estritamente "técnicos" ou internos a feitura do filme, sendo preciso compreender a lógica industrial e mundial da produção e comercialização do cinema. Assim sendo, a produção cinematográfica externa se imporia de forma econômica e ideológica, conformando as relações de produção e o entendimento

---

[60] GOMES, Paulo Emílio Sales. A volta aos filmes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 1958. Suplemento Literário. In: GOMES, 2016, p.447.
[61] GOMES, Paulo Emílio Sales. O ópio do povo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 jun. 1957. Suplemento Literário. In: GOMES, 2016, p.37.
[62] GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? *O Estado de São Paulo*, 19 nov. 1960. Suplemento Literário.

do que os filmes significam e poderiam ser. Nesse processo, a comparação impulsionaria um complexo de inferioridade sobre os filmes nacionais e o combinado entre público e produção de que "cinema mesmo é o de fora".

Mantendo essa lógica, a busca por legislações de amparo não seria capaz de por "em pé de igualdade" filmes nacionais e estrangeiros, mas apenas ampliaria e prolongaria essas atividades habituais. Além disso, para Gomes a falta de perspectivas de profissionalização acabaria empurrando a busca de outras profissões, em especial, aos jovens. E embora os problemas do cinema já fossem de conhecimento no meio após diversos estudos, para o crítico compreendia-se ainda o insucesso a partir de um reflexo comum de individualização e culpabilização dos envolvidos ou da crítica jornalística, não observando o real impacto e a profundidade da dominação econômica de Hollywood. Ademais, como parte da situação, as pessoas empenhadas nos ramos das atividades culturais e difusão, como as cinematecas, precisariam antes lidar com a batalha constante com os poderes públicos para criar condições de trabalho ao invés de se dedicar as tarefas educativas e culturais. Gomes aponta ainda os limites da difusão dessas instituições, contraposto ao potencial educativo, democrático e popular do cinema:

> Esses grandes festivais foram reservados para setores privilegiados do Rio e de São Paulo, ao passo que a verdadeira tarefa educativa impõe a sua extensão, horizontal e vertical, a toda a comunidade brasileira, através de escolas, bibliotecas, museus, sindicatos e órgãos espontâneos de cultura como os clubes de cinema. O cinema é, no nosso tempo, a única arte democrática e popular; é escandaloso que as oportunidades de elevar o nível de apreciação estejam exclusivamente reservadas a uma minoria geográfica e social da comunidade brasileira. (GOMES, 2016, p.52).

A "situação colonial" far-se-ia ainda na própria atuação do crítico cinematográfico, "alienado" de seus objetos e do próprio ato crítico, que na melhor das hipóteses poderia influir na distribuição ou censura dos filmes brasileiros. Dessa forma, construíam ainda um falso diálogo com as obras importadas, orientando seu "espírito" para as "coletividades" de outros países (GOMES, 2016, p.53). Dessa forma, após um longo período de debates, estudos e articulações políticas e culturais, os quais perpassaram não apenas o crítico, mas os cineastas e intelectuais que pensavam o cinema brasileiro, Gomes afasta-se de explicações redutivas, morais ou individualizantes da questão buscando a conexão entre público, crítica, recepção, produção e exibição, relacionando toda a cadeia e seu funcionamento com a "situação colonial" do Brasil no

mercado mundial, uma tese central e de impacto na intelectualidade e para os jovens cineastas em questão. Conclui-a nesse sentido:

> Esse panorama sucinto de diversas categorias da cinematografia brasileira sugere claramente que a mediocridade reinante não emana das pessoas empenhadas nas diferentes tarefas, mas é o resultado direto de uma conjuntura muito precisa. Através do exame de condição dos distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial. Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas co-produções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidades, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objeto manufaturados. (GOMES, 2016, p.54).

Dessa forma, Gomes elaborava como "situação colonial" - substituída a frente por "subdesenvolvimento" – uma caracterização que tem em conta o lugar do Brasil no mercado mundial, e observa sua consequência no campo estético e cultural geral. Em seu trabalho, o crítico construiu uma crítica assentada tanto na discussão da linguagem e das narrativas apresentadas pelo cinema, mas também colocava em questão o processo cultural mais amplo que envolvia o cinema e as instituições culturais em um sentido "educativo", "democrático" e "popular", o qual deveria envolver o diálogo entre produtores, público e crítica.

A caracterização da "situação colonial" liga-se a sua luta pela vida cultural como um "diálogo sem hierarquias", como definiu Xavier (In: GOMES, 2016, p.17), entre filmes, textos, saberes, público, crítica e artistas, no qual Gomes privilegia a noção de "processo" em sua luta pela interação cada vez mais democrática entre filme e sociedade. E assim, ainda que mais "realista" do que Santos, no sentido de preocupar-se menos com "sentimentos patrióticos de responsabilidade" e buscar mais compreensões empíricas e históricas para a dominação imperialista do cinema e da cultura brasileira, Gomes não deixava de pensar um projeto de cinema "popular", educativo e democrático que para se desenvolver colocava em questão a condição estruturante do Brasil no mercado mundial, observada em sua elaboração como sua "situação colonial".

2.2 DOCUMENTÁRIO E CINEMA NOVO

Nesse contexto de debates sobre o "nacional" e a "consolidação do cinema brasileiro", ao final da década de 1950, uma série de cineastas e intelectuais passam a se reunir no Rio de Janeiro conformando o núcleo carioca do que seria o Cinema Novo. A

figura central de Paulo César Saraceni - que inauguraria a produção de curtas desse grupo com *Caminhos* (1957) -, se soma Joaquim Pedro de Andrade dirigindo *O Mestre de Apipucos e o Poeta do Castelo* (1959). Outro núcleo se forma em torno de Cacá Diegues – junto com seu pessoal do jornal *O Metropolitano*[63]-, de Leon Hirszman e do grupo do CPC/UNE que contava com Miguel Borges, Marcos Farias, Eduardo Coutinho, entre outros. O diretor baiano Glauber Rocha também é uma figura central no moderno cinema brasileiro, tanto pelas suas obras, como pela sua ação cultural entusiasmada na afirmação de um Cinema Novo no Brasil.

Nascido em Vitória da Conquista, Rocha estudou no ensino médio em Salvador, onde travou contato com o cinema frequentando o Clube de Cinema da Bahia dirigido por Walter da Silveira, assim como participou de um programa de rádio e de grupos amadores de teatro e cinema. Além disso, ingressou jovem na faculdade de direito, mas sempre se manteve ativo artisticamente e colaborou com críticas cinematográficas em jornais. Aos vinte anos filmou *Pátio* (1959), seu primeiro curta, de caráter experimental, e deixou inacabado *Cruz na Praça* (1959). Já crítico e entusiasta reconhecido do Cinema Novo, lançou *Barravento* (1961) - filme de repercussão internacional projetado apenas em 1967 no Brasil - e em 1963 aos vinte e quatro anos expõe sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

Em 1960 o diretor baiano escrevia com entusiasmo no *Jornal do Brasil* sobre o nascimento de uma "bossa nova" após a falência das empresas do surto industrial cinematográfico paulista. [64] Na ponta de uma "nova consciência" se encontraria Nelson Pereira, Khury, Galileu Garcia, Roberto Santos, Carlos Alberto de S. B, Cesar Mêmolo e Trigueirinho Neto, envoltos na formação lenta de filmes capazes de "resistir e realizar, internacionalmente, as exigências de cultura, indústria e estética do cinema." As velhas tradições, pensando apenas em termos de individualismo, não haveriam deixado a esses cineastas uma "fonte de tradição" de onde partir. Os filmes do "cinema sério", ou "cinema novo", nasciam "do zero", da "descoberta esporádica", realizada "arrancando os cabelos da própria pele". A identidade entre esses produtores para Rocha se daria pelas condições

[63] *O metropolitano* foi o jornal estudantil da União Metropolitana dos Estudantes, tendo Aldo Arantes (presidente do DCE da PUC na época) como redator-chefe e a participação de Arnaldo Jabor e outras pessoas próximas a JUC. Cacá Diegues, cursando direito no final da década de 1950 na PUC do Rio, era presidente do Centro Acadêmico Eduardo Lustosa e próximo a JUC. *O Metropolitano* era utilizado pelos jovens do CPC para debater suas ideias, também contribuindo com o jornal nomes como Glauber Rocha, Davi Neves, Paulo Perdigão e Nelson Pompéia.

[64] ROCHA, Glauber. Bossa Nova no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, 12 mar. 1960. Suplemento Dominical, p.5.

mínimas, pelo baixo orçamento e pela pobreza técnica de suas produções, assim como pela "consciência da necessidade de uma temática nacional". Aponta o diretor que se a geração "bossa nova" já expressava esses pontos, a "bossa novíssima" iniciava-se no curta com Joaquim P. Andrade, P. Saraceni, Luís Paulino dos Santos, entre outros que esperavam a oportunidade, como Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman e Carlos Perez. Trigueirinho e Nelson Pereira davam força produzindo junto aos "novíssimos", Alex Viany era o único "bossa nova" dos veteranos e Lima Barreto e Jorge Ileli os únicos desses "com perspectivas". Rocha apontava o caminho para o processo:

> Não será pois, de indústrias espetacularmente montadas, como a Vera Cruz, que nosso filme vai nascer. Acreditamos neste processo orgânico de produtores independentes em intercolaboração, nesta produção pequena mas continua de filmes cada vez melhores, na consciência de precisarmos de cinema brasileiro, custe o que custar. A solução industrial seria o suicídio. [65]

As coproduções com empresas estrangeiras também são atacadas pelo cineasta - o "vergonhoso e desonesto servilismo" de Marcel Camus e as produções *Orfeu* e *Os Bandeirantes* -, sendo que o cinema brasileiro começava a cumprir sua promessa com *A Garganta do Diabo, Bahia de Todos os Santos* e *Vidas Secas*, "muito melhor que a 'nouvelle-vague".

Na expectativa de um cinema por vir, Rocha escreveria alguns meses depois no ensejo do lançamento de *Arraial do Cabo* e *Aruanda* que "O documentário brasileiro também não existe"[66], havendo no Brasil apenas "filmes amadores", "reportagens sobre índios", filmes de "fotógrafos acadêmicos da escola Figueroa" ou "pseudo-filmes" de Jean Manzon. Aponta ainda: "O mal foi sempre o da pobreza imaginativa, o da pretensão exagerada e da burrice excessiva. Isto, aliado ao descenso dos órgãos culturais que nunca deram apoio ao filme curto, contribuiu para que nossa tradição fosse praticamente nula."[67] A salvo, apenas Humberto Mauro e alguns filmes de Lima Barreto na Vera Cruz. Se com ínfimas exceções, o documentário no Brasil inexistia, para Rocha com *Arraial do Cabo* e *Aruanda*: "ele nasce". Arraial seria bom ainda, pois, traria ruptura e compromisso com o "nacional":

> A modernidade de Arraial do Cabo está na inventiva em progresso, na autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres [...] E é desta

[65] Ibidem.
[66] ROCHA, Glauber. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. Jornal do Brasil, 6 ago. 1960. Suplemento Dominical, p.4.
[67] Ibidem.

> independência cultural que nasce o filme brasileiro. Não porque tem temas nacionais, conforme ditam teóricos do nacionalismo, repetindo as fórmulas que vem desde o passado indianismo de Gonçalves Dias. A estes reformadores, que desconhecem a revisão histórica da cultura brasileira, gostaríamos de lembrar que hoje José de Alencar escreveria sobre favela, se em seu tempo escreveu sobre Iracema. E que favela não é bossa nova. Para isto, basta se ler Lima Barreto e Aluísio Azevedo. A arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua linguagem, de sua forma, de sua expressão, porque os temas nacionais são logicamente os temas que envolvem o artista. É preciso ainda saber fazer um bom take, um bom verso, uma boa prosa para criar coisas novas e nacionais.[68]

Assim, ao mesmo tempo em que elogia um filme que "resgata" o homem do sertão e "descobre" o Brasil interior, Rocha advoga a nacionalização dos temas, da forma e da expressão artística, demonstrando a aproximação entre o que era entendido por "nacional" e por "popular". Cabe apontar ainda que o jovem rejeita uma simples retomada da literatura nacional consolidada, mas antes fala em locomover o nacional junto a uma "revisão histórica da cultura brasileira", com "independência cultural" e aberta a "inventividade em progresso" desse novo cinema que mobiliza as esperanças do diretor.

Outro jovem à época, Gustavo Dahl, desde o colégio escrevia entusiasmado sobre cinema, onde fez sua carreira, distante do curso de direito que frequentou na *Universidade Presbiteriana Mackenzie*. Dahl foi ativo no cineclubismo através do *Centro Nacional de Cineclubes* e como presidente do *Cineclube do Centro Dom Vital*, além de frequentar a *Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo* onde travou contato com diversos diretores "bossa nova" e Paulo E. S. Gomes. Esse, o convidaria para colaborar no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* e a trabalhar na *Cinemateca Brasileira*, onde foi assistente de Rudá Andrade. Aos vinte e quatro anos de idade, em 1960, Dahl foi a Roma estudar no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, onde Paulo Saraceni também estudaria. No início de 1961, em "Coisas nossas", o jovem refletia sobre o percurso do "cinema brasileiro" de forma entusiasmada:

> Na Garganta do Diabo, Bahia de Todos os Santos, Arraial do Cabo, "Delírio", Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, "Introdução ao Cinema Brasileiro", tudo é 1960. E Mar del Plata, Santa Margheria Ligure e Bilbao, prêmios para Khouri, Roberto Santos, Paulo Saraceni & Mario Carneiro. Santa Margherita, nossos diretores na imprensa cinematográfica europeia, Galileu Garcia e Walter Hugo Khoury (sic) nos "Cahiers". "Dez anos de Cinema Paulista", dez anos de cinema paulista, Caiçara, Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tempos idos. Vida, paixão, morte e ressurreição

[68] Ibidem.

> capenga do cinema brasileiro. E mais, muito mais, tudo em dez anos. As dezenas convidam a meditação... [69]

Nesse artigo, Dahl discute ainda não ser possível no Brasil realizar-se, como Sadoul demonstraria ter ocorrido em outros países, a consolidação de um cinema nacional a partir de um cineasta ou empreendimento individual, argumentando:

> Os resultados podem ser os mesmos, um grande criador pode impor o cinema em que vive ao resto do mundo, o mesmo, em nosso caso, destruir a equação "filme brasileiro = frustração artística", acima referida. Mas será sempre um "ersatz", um substitutivo, algo que faz "as vezes de" um cinema nacional. E será sempre uma e uma única experiência individual, impossível de ajustar-se à noção de nação, não apenas porque esta noção é supra-individual, mas principalmente porque ela implica na existência de um conjunto de individualidades, diversificadas entre si. As circunstancias não permitiram que surgisse aquele que as venceria, como as venceram alhures. Se por um lado isto redime os diretores presentes e passados do cinema brasileiro, por outro diz que esta etapa em que consciente ou inconsciente estávamos todos, da expectativa do milagre, foi esgotada, irremediavelmente esgotada. Não há que esperar mais ou tentar mais. Um cinema nacional, o nosso cinema nacional, só poderá ser uma "escola".[70]

Na sequência, advoga o cineasta que os grandes passos do cinema só foram dados por "escolas" e o cinema brasileiro, em sua fase de nascimento, não haveria de escapar aos termos da dialética e a jovialidade: "Não há alternativa, um cinema que ainda não existe terá que ser forçosamente um cinema antitético, revolucionário e moderno."; "A única solução a salvação para o cinema brasileiro é a juventude. Logo, a 'bossa nova' é a nova religião e Glauber Rocha o seu profeta [...]".[71] Assim, Dahl se entusiasmava tanto com as produções dos filmes e suas premiações, como pelo crescimento dos espaços, publicações e encontros que envolviam a "cultura cinematográfica" - "tudo é 1960" - envolto ainda no sentido de batalha cultural e política - antitética, revolucionária e moderna – a cargo de uma "geração".

Assim, se percebe em Rocha e Dahl, assim como para outros jovens cineastas que visitaremos a frente, a vontade e teorização sobre a criação e consolidação de um "autêntico" cinema brasileiro, sendo que situam seus trabalhos como parte de uma renovação recente e com poucos "antecessores". Sob o impacto do fim da *Companhia Vera Cruz* e as dificuldades vividas pelo modelo empresarial paulista, esses produtores contrapunham a necessidade de um cinema "independente", o qual seria capaz de

[69] DAHL, Gustavo. Coisas nossas. *O Estado de São Paulo*, 14 jan. 1961. p.43.
[70] Ibidem.
[71] Ibidem.

desenvolver novos “temas” e uma “linguagem cinematográfica” inovadora para além dos modelos comerciais consolidados, assim como as co-produções ao estilo de *Camus.*

Percebe-se nos apontamentos de Glauber e Dahl o compartilhamento de um sentido de “grupo” em ação, empenhado na “criação” e “revolução” de um cinema nacional, em conformidade com experiências internacionais do cinema moderno, mas afastando-se de modelos “industriais”, e compartilhando, não apenas o “baixo orçamento e a pobreza técnica”, mas a “consciência da necessidade de uma temática nacional” que se conformava no cinema como o “resgate” dos modos de vida e trabalho do “povo”.

Visitaremos agora dois importantes documentários de impacto no cinema moderno brasileiro, *Aruanda* (1960, Noronha) e *Arraial do Cabo* (1960, Saraceni; Carneiro). Nesses, observamos a busca em revelar a realidade social a partir do arcabouço das ciências humanas da época, assim como a necessidade de denunciar a situação política e social, em especial, no interior do Brasil. Filmados nas antigas câmeras do INCE, e montados em suas moviolas, sente-se nas imagens de *Arraial do cabo* e *Aruanda* tanto a influência do padrão do documentário clássico, como do realismo pós-segunda guerra. Sentimos nesses documentários tanto a força do “neorrealista” de *Rio, 40 graus* (1955, Nelson P. dos Santos), assim como ecos flahertianos na observação da família e de seus costumes em *Aruanda* (RAMOS, 2008, p.326). Entretanto, esses filmes podem ser vistos como porta de entrada de uma nova estética em desenvolvimento – a do Cinema Novo -, pois se afastam das representações folclorizantes e “amenas” do INCE e dos filmes educativos da década de 1940 e 1950, como comenta Ramos: “a imagem do povo, retratada sempre em alteridade radical, mas em patamar menos elevado, menos idealizado, menos folclorizado, que a representação do popular encontrada até então.” (RAMOS, 2008, p.326).

Paulo César Saraceni, diretor de *Arraial do Cabo,* era carioca, filho de famílias paulistas e mineiras tradicionais, sendo que desde jovem escreveu críticas de cinema e travou contato com o teatro. Frequentador do cineclube da *Faculdade Nacional de Filosofia*, onde conviveu com Joaquim Pedro de Andrade, frequentou, mas não concluiu o curso nessa escola. No ano de 1959, antes de viajar a Roma com uma bolsa para estudar no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, Paulo Saraceni deixava incompleto *Arraial*

do Cabo[72] para Mario Carneiro, seu fotógrafo e co-realizador, finalizar.[73] Esse filme apresenta-se sintonizado com o compromisso social do nascente Cinema Novo, e apresenta a "descoberta do Brasil" feita em imagens do trabalho e dos modos de vida "caiçara" filmados na cidade de Arraial do Cabo no litoral do Rio de Janeiro.

Seus créditos iniciais sobre as Gravuras de Oswaldo Goeldi à moda de xilogravuras identificam que se trata de "Um filme baseado em pesquisas do Museu Nacional e dedicado a D. Heloisa Alberto Torres", ficando clara a aproximação dos cineastas com instituições de pesquisas do campo das ciências humanas. Aqui se observa em processo a autonomização do cinema documentário em relação ao cinema educacional e científico e, ao mesmo tempo, a preocupação dos cineastas em estarem respaldados em relação a suas afirmações sobre como observam a sociedade.

O filme marca-se ainda pela centralidade dramática da trilha sonora criada a partir do "modernismo brasileiro" na utilização dos "Estudos e Prelúdios para violão" de Villa-Lobos, sendo diversas as obras desse maestro nos filmes dessa geração. [74] A película se constrói apresentando um dia na vida da vila de pescadores em Arraial do Cabo, sendo que as imagens e a banda sonora indicam uma cisão entre dois locais: de um lado, a vila com seu ritmo compassado pela peça musical e uma sociabilidade harmoniosa que abarca inclusive o trabalho (Imagem 1 e 2); de outro a fábrica Álcalis que se instalou em Arraial, na qual os homens trabalham sérios e de uniforme, em meio ao barulho estridente das máquinas e uma marcação ritmada (Imagem 3).

---

[72] *Arraial do Cabo* foi produzido pela Saga Filmes, constando como "realização" em seus créditos os nomes de Paulo Saraceni e Mario Carneiro nos quais se indica também como produtores associados Sérgio Montagna, Joaquim Pedro de Andrade e Geraldo Markan. Já o "texto" é de Claudio Mello e Sousa e "dito por" Italo Rossi. A fotografia, a montagem, a mixagem, assim como a escolha das músicas é reconhecidamente de Mário Carneiro, a quem a crítica refere-se como codiretor.

[73] Sobre a biografia de Saraceni, conferir: SARACENI, P. C. *Por dentro do cinema novo:* minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

[74] Villa-Lobos foi responsável pelas trilhas originais dos filmes *O descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1940) de Humberto Mauro, diretor que também utilizou uma peça do maestro em *O canto da saudade* (1952). A música de Villa-Lobos também faz-se presente nos documentários *O poeta do Castelo e O mestre de Apicucos* (Joaquim Pedro de Andrade, 1959), assim como em obras de outros cinemanovistas como *Deus e o diabo na terra do Sol* e *Terra em Transe* (ambos Glauber Rocha, 1964 e 1967), *O desafio* e *Capitu* (ambos Paulo C. Saraceni, 1965 e 1968), *A grande cidade* e *Os herdeiros* (ambos Carlos Diegues, 1966 e 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Menino de engenho* e *Brasil ano 2000* (ambos Walter Lima Júnior, 1965 e 1969). Cf. ALVIM, Luiza B. A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha nos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, v.42, n.44, 2015.

Imagem 1 - 1min27seg

Imagem 2 - 6min00seg

Imagem 3 - 5min30seg

Imagem 4 - 17min03seg

Já o trabalho no mar, mesmo quando se agita junto com a trilha sonora e a montagem, faz-se mostrando o trabalho compassado da ação coletiva que envolve trabalho-praia-mar. Já a voz over ao longo de *Arraial do Cabo*, ocorre em três momentos breves do filme e apresentam a ligação entre os modos de vida e a economia, bem como a cisão dos polos "indústria" e "vila".[75] A última sequência do documentário entrecruza novamente a vida de pescadores e operários que se encontram em um bar, enquanto um homem na praça da cidade discursa com a mão no peito e se ouve algo como: "se eu fosse presidente da república". Nesse momento, uma série de olhares e reações de aprovação e desconfiança se desenvolvem no bar enquanto o ônibus da fábrica Álcalis passa ao fundo e lê-se "fim" (Imagem 4).

O "romantismo revolucionário" faz-se presente nesse documentário uma vez que apresenta e valoriza as raízes da vida e do trabalho caiçaras, se remetendo a certa

[75] Transcrição das asserções "over": "No Arraial do Cabo, ausentes da civilização, os pescadores vivem primitivamente subordinado a leis que eles próprios criaram. Acompanhe. Nove pescadores que se revezam diariamente em seu diálogo constante e feroz com o peixe e com o mar. Sete deles no barco atentos ao vigia, que juntamente com a rapina dos pássaros esperam os peixes e o cabeiro na praia controlando a rede do arrastão"; "Hoje a cidade se transforma, a fábrica de Álcalis determina um processo de industrialização que entra em choque com a economia tradicional dessa cidade, a pesca. Essa fábrica, e o próximo aparecimento de uma outra, destinada ao aproveitamento da baleia, constroem no Arraial do Cabo um tempo novo que os pescadores recusam, incapazes de aceitarem o trabalho com as máquinas. Pouco a pouco se afastam para as praias mais distantes, carregando com eles a memória do Arraial".

“harmonia” em transformação. Entretanto, a articulação entre o arcaico e o moderno no filme ocorre como constatação dada, em especial, na sua cena final. A preocupação em revelar a realidade social de forma científica também é evidente, aqui, a partir da tradição do “documentário clássico” com a apresentação de legendas e da voz over que argumenta sobre os aspectos econômicos e sociais que conformam a vida em *Arraial.* Cabe lembrar também, que apesar da menção explicita a localidade onde ocorre o filme e da existência de closes e certa demora em determinadas pessoas, não há carga dramática para construção de “personagens” e dilemas “individuais”.

Outra obra que impactaria a crítica e os cineastas em 1960 seria o documentário *Aruanda* do pernambucano Linduarte Noronha que, aos vinte e nove anos na época, era formado em Direito, mas trabalhava como jornalista desde jovem. Esse documentário conta a história da formação de um quilombo em Serra Talhado no sertão da Paraíba em meados do século XIX e a história de Zé Bento, um dos seus iniciadores. As imagens buscam mostrar as precárias e rusticas condições de trabalho em uma parte do Brasil distante da acelerada industrialização e urbanização dos centros.

O filme inicia-se anunciando seus apoiadores - nos quais vemos o *Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* e o INCE - e sua trilha sonora como “música folclórica” e “gravação original”[76], ficando clara a necessidade de expor a natureza e validade de seus registros. No início do filme também vemos sua única legenda, a qual situa historicamente o “ciclo econômico trágico e sem perspectivas” daquela população. [77] Após essa introdução que recorta a situação socioeconômica da região, as afirmações “over” serão mais descritivas e narrativas[78], excetuando-se a voz final que retoma o tom da primeira legenda reafirmando o “ciclo vicioso”.

---

[76] Transcrição da legenda: “Músicas folclóricas: ‘Oh mana deixa eu ir!’ côco paraibano; ‘Piauí’, dos cerimoniais da Festa do Rosário, de Santa Luzia do Sabugí, realizado pela Confraria dos Negros. Canto: Othamar Ribeiro, Violão: Naldo Tobias, Pífano: Manuel Pombal; (Gravação Original)”.

[77] Transcrição da legenda: “Os quilombos marcaram época na história econômica do nordeste canavieiro. A luta entre escravos e negros e colonizadores terminaram, às vezes, em episódios épicos, como Palmares. Olho Dágua da Serra do Talhado, em Santa do Sabugí, Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, surgiu em meados do século passado, quando o ex-escravo madeireiro Zé Bento partiu, com a família, a procura da terra de ninguém. Com o tempo, Talhado transformou-se num quilombo pacífico, isolado das instituições do país, perdido nas lombadas do Chapadão Nordestino, com uma pequena população num ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio de algodão à cerâmica primitiva”.

[78] Os trechos em “over” são: “Naquele dia, em meados do século passado, Zé Bento resolveu partir com a família a procura da terra onde pudesse viver. Fugia da servidão, da antiga escravatura”; “A jornada era árdua e sem descanso. Após as noites frias, os dias ensolarados”; “As andanças de Zé Bento, por fim, terminaram com o encontro da água. Na chapada desértica e sem vida fixou-se com a família”; “A morte pela estiagem espalhasse pelo campo fecundado de algodão, mas Talhado resistiu ao isolamento, a seca.”; “Depois da libertação, os antigos escravos tinham conhecimento da existência do sítio de Zé Bento, na Serra do Talhado. Muitos tomaram a direção daquelas terras, apoderando-se das áreas devolutas. Surgindo as pequenas propriedades até os dias de hoje.”; “[inaudível] o plantio do algodão, Talhado procura na argila

O que vemos ao longo do documentário é a caminhada de Zé Bento e sua família em panorâmicas amplas de paisagem, que confundem o horizonte entre a terra seca e o céu (Imagem 5), sendo que a paisagem e a vegetação retorcida adquire força dramática junta a música "Oh mana deixa eu ir" cantada de forma lamentosa. A precariedade de produção vira elemento estético – a aspereza da vida é também a da fotografia - questão que permeava o cinemanovismo nascente e ganha acabamento com o manifesto *Uma Estética da Fome*[79] (1965) de Glauber Rocha. Observamos no filme a contraposição entre as imagens do vagar/lamento no sertão, no qual se confunde família/horizonte/paisagem, com as sequências de trabalho, na qual um pífano imprime ritmo, tanto na preparação da casa - com o bate estaca, o pé no barro, a construção de pau a pique em "plano" e "contraplano" -, como no plantio do algodão que ocorre enquanto as crianças se alimentam.

Imagem 5 – 6min

Imagem 6 - 8min25seg

Imagem 7 - 19min48seg

Imagem 8 – 13min50seg

o único meio de subsistência, na indústria primitiva do fabrico de objetos domésticos, onde a mulher é a única operária"; "Terminado o trabalho semanal, resta um dia de caminhada para alcançar a feita mais próxima, a de Santa Luzia do Sabugi. Uma semana de serviço rende para cada família do telhado de 300 a 400 cruzeiros".

[79] O manifesto *Uma estética da Fome* foi apresentado em 1965 no Congresso de Genova sobre "Terceiro Mundo e a Comunidade Mundial" e publicado no mesmo ano na *Revista Civilização Brasileira* (ano 1, n. 3, jul. 1965).

Essa dinâmica varia em planos abertos e closes, com a câmera buscando a particularidade: a cuia de comida (Imagem 6), o pé que planta e amassa o barro, a mão que prepara a massa e modela o vaso. Nessa busca em registrar e trazer a público as formas de vida e de trabalho do povo, caminha ainda a sequência final da feira, com "planos detalhes" do corte do fumo (Imagem 7), do trabalho do açougueiro, dos utensílios de barro à venda. Nesse mesmo sentido caminha a cena mais longa do filme, na qual vemos o processo de fabricação da cerâmica, desde a coleta da terra e da água até a queima do barro. Ao longo da feitura dos utensílios a câmera procura ângulos cada vez mais altos e próximos a fim de mostrar o trabalho das mãos dando forma aos vasos. O trabalho lento e longo é "recortado" imprimindo uma montagem acelerada que permite observarmos todo o processo e técnica envolvidos (Imagem 8).

Assim, envolto no "romantismo revolucionário", *Aruanda* busca denunciar um "ciclo econômico trágico e sem perspectiva", que renegaria ao sertanejo o vagar entre a seca e alguma possibilidade comercial precária junto a pequena vila, sendo que a voz over busca desvendar um sentido explicativo sociológico e histórico para a situação. Já as raízes – traço romântico – são observadas a partir dos modos de vida e trabalho, apresentados de forma interessada, ritmada e minuciosa.

2.3 REALISMOS, CIÊNCIA, SOCIOLOGIA, OBJETIVIDADE.

Pode-se dizer que o caráter sociológico e antropológico desses dois documentários - e de outros como *Garrincha, alegria do povo (*Pedro de Andrade, 1962), *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno), *Maioria Absoluta*, *Subterrâneos do Futebol* (1965, Maurice Capovilla) - deve ser entendido como parte de uma busca e compromisso em desnudar as estruturas sociais por parte dos cineastas. Essa busca "científica" e "realista" diante do mundo e do cinema, deve ser entendida como face do "romantismo revolucionário", uma vez que um outro futuro viria da ação concreta e eficaz do povo e dos intelectuais engajados diante da realidade. Assim, discutia-se a "revolução brasileira", no campo político e estético, a partir da necessidade de evidenciar "objetivamente" e de forma "realista" as estruturas sociais e econômicas responsáveis pela situação do "povo".

Essa busca compartilhada pode ser observada nos filmes, mas também nas declarações desses jovens e nas avaliações da crítica, como veremos. O diretor de *Aruanda*, Linduarte Noronha, em entrevista na época do lançamento do documentário

contava que a ideia de filmá-lo surgiu após fazer uma reportagem para *O Estado de São Paulo* em 1957 e perceber a necessidade do cinema documentário nas pesquisas ”sociológicas, antropológicas e ecológicas na região”. Comentava então o cineasta sobre o gênero e suas possibilidades:

> Como encara o gênero documentário? Considero o gênero mais importante do cinema para o estudo dos povos através de suas manifestações econômico-sociais. Deve ser o reflexo exato do complexo cultural de cada grupo, em trabalho de investigação que exige honestidade absoluta e o critério de um cientista. O documentarista deve ser capaz de narrar com a estética e a poesia, sem deturpar o conteúdo. O Brasil, para o documentarista, apresenta vantagens inigualáveis por sua riqueza de motivos. Creio indispensável, porém, a formação regionalista do realizador. Isto é: deve ser um indivíduo vinculado a terra, a etiologia histórica e social, folclórica e econômica do meio, além de compreender e pesquisar as relações fisio-antropológicas do que se chama “região natural”. Sem esses atributos, ele será sempre um estranho e, como tal, um mistificador. Falo, é claro, do documentário desenvolvido em bases analíticas no complexo cultural de cada grupo humano. A exploração turística não exige tanto e escapa ao que dissemos. [80]

Assim, nas palavras de Noronha, o documentário se apresenta em uma enorme força científica e de compromisso com o “reflexo” e o “conteúdo” sentido ainda nos termos da antropologia e sociologia da época e na diferenciação da “exploração turística”. Um gênero indubitavelmente dotado de tais características, ainda que se trate de “narrar com a estética e a poesia”. O debate sobre o “nacional” aparece aqui sob a forma da necessidade de uma “formação regionalista” e de um “vínculo a terra”, aspectos que seriam fundamentais para o conhecimento sobre a realidade cultural e material por parte dos cineastas.

Sendo assim, o cinema se configuraria como um instrumento capaz de contribuir para o entendimento dos “problemas humanos” e da “evolução das espécies” em compromisso com a “filosofia popular”, terminologias e formas de exposição que não escapam a um sentido hierárquico e evolucionista de cultura, como se observa:

> Precisamos do campo internacional. O cinema é um grande meio de intercâmbio cultural, não uma troca de chantagem que chamam de “diversão”. Não acredito no cinema agindo somente sob este aspecto. Até nas criações folclóricas, na chama “filosofia popular”, há conteúdo, há qualquer coisa que se sente, interpreta e discute. O homem por menos que seja seu grau de cultura, não é um conjunto de nulidade. Ele sempre indaga. Daí o extraordinário meio de pesquisa no folclore. Dai a obra de Luiz da Câmara Cascudo. Se todas as artes, como meio de expressão, obrigam o homem a discuti-las, mesmo em um âmbito restrito, por que se deve eliminar o cinema no entender de certos “cineastas brasileiros”. Por que deve ele permanecer limitado a simples meio de diversão, raso, raquítico, alheio aos grandes problemas humanos, enquanto

[80] DAHL, Gustavo. Coisas nossas. *O Estado de São Paulo,* 14 jan. 1961. p.43.

> em outras nações, dia a dia, adquiri novas proposições e um lugar especial na evolução da espécie? Que temos, finalmente, para apresentar a outros povos? Pornografia? Boçalidade? O vazio? O que foi feito nesse meio século de cinema brasileiro? Acredito nas boas intenções dos jovens de hoje. [81]

Em um sentido similar de busca da "objetividade" do cinema, em carta a Maurice Capovilla[82], Noronha comenta a "estilização" da música "Oh manda deixa eu ir". Em seu escrito é possível observar sua preocupação entre as necessidades de composição e intensão do filme e a manutenção da "pureza", da "argamassa do canto e da melodia", que era argumentada junto aos intérpretes conhecedores do gênero e "dos costumes":

> Realmente, aquele coco inserido no documentário, "Oh mana deixa eu ir", está estilizado, num ritmo lento, coadunado mais com a poesia que exploramos na história do negro Zé Bento em suas andanças no planalto. No original, ele é mais vibrante, mais ágil, e, na coreografia regional, é dançado por grupos que o acompanham com os pés, gingando o corpo e batendo palmas, ao som do zabumba, do próprio canto e da viola. A motivação do comentário, no entanto, exigia lentidão, acordes, lembrete, atavismo da música africana, de maneira que a usamos estilizada, mas absolutamente pura, interpretada por um folclorista paraibano e profundo conhecedor do gênero, Othamar Ribeiro. O violão, por sua vez, é de outro nordestino, da zona do côco, conhecedor dos costumes. Não houve modificação na argamassa do canto e da melodia, apenas suavização.[83]

É possível perceber nesse trecho a preocupação com o registro e a representação "objetiva" dos "costumes". Nas palavras de Noronha a respeito da música, fica claro o debate em torno do quanto seria razoável modificar/estilizar um registro e a necessidade de justificativa para tal procedimento.

Em um tom "científico" menos elevado, encontramos os comentários de Bernardet e Saraceni sobre *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, os quais refletem o valor dos filmes a partir do que seria uma representação realista adequada. Nesse sentido, Bernardet, no jornal O *Estado de São Paulo,* apresenta a *VI Bienal de São Paulo*[84] (1961) na qual esses documentários estavam presentes na programação, atentando para o fato de que, com exceção do experimental *Desenho Abstrato,* todos os filmes do evento "tratam de coisas brasileiras". Bernardet argumentava também: "Ainda que a maneira de encarar os fenômenos e as pessoas, bem como as atitudes adotadas, seja diversa, talvez já se possa

---

[81] Ibidem.
[82] Fragmento da carta publicada junto aos artigos sobre a VI Bienal de São Paulo, na qual *Aruanda* e *Arraial do Cabo* foram exibidos. Ver: VI Bienal: Homenagem ao cinema brasileiro. *Estado de São Paulo,* São Paulo, 14 out. 1961. Suplemento Literário, p. 5.
[83] Ibidem
[84] BERNARDET, Jean-Claude. VI Bienal: Homenagem ao cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 14 out. 1961. Suplemento Literário, p.5.

falar em movimento. E se fala.” O porta voz seria Glauber Rocha, com sua expressão cinema novo e o slogan: “Uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”. O crítico argumenta ainda que, mesmo sem redigir manifesto, o movimento ocorria em diversos estados, talvez havendo iniciativas desconhecidas, sendo que os jovens apoiar-se-iam, em especial, em Gomes e sua tese “Uma situação colonial?”, “para muitos a verdade sobre a nossa situação”. Esse movimento se daria em oposição às manifestações “típicos de um estado cultural de subdesenvolvimento”: “pseudo-estrelismo”, “pseudofilmes-sérios”, "pseudofilmes-de-assunto-brasileiro”, no qual se vê a vida nacional resultando em um “folclore de cartão-postal” ou em resíduos de uma “cultura burguesa importada”.

Na apresentação de Bernardet, vemos então entrecruzar-se a análise do cinema e certo horizonte de interesse, valendo a longa transcrição:

> Toda fita que não situar personagens e enredo dentro de um contexto social efetivo será mentirosa. Toda pesquisa formalista de ritmo, alegoria, simbolismo, plástica, toda pesquisa tendo por fim aprimorar a linguagem, tornando-a mais agradável e não mais expressiva da realidade social, é fuga. Também será evitado o regionalismo e o particularismo, que levam ao pitoresco e impedem uma visão em profundidade das estruturas; por este último motivo. Também será rejeitado o naturalismo, que não situa os fatos dentro de uma hierarquia de valores e desemboca numa poesia estática do mórbido. Ao contrário, devem-se entender as situações através de um esquema abstrato (o que não implica frieza: só se pode entender realmente situações vividas de um modo ou de outro). Colocando o fato diante dos fatores econômicos, políticos e culturais encontraremos a sua origem (o que quer dizer que o interpretaremos na sua complexidade, distinguindo os elementos essenciais dos secundários, conseguiremos localizá-lo no movimento da luta de classes. Não se deve pensar, contudo, em propor soluções, o que seria pueril. Fazer perguntas ao espectador, já é muito. Mais ainda, o simples fato de pôr claramente a descoberto as estruturas sociais, já é um passo para frente. Quanto às fitas, permanecerão em aberto. Mas o movimento a bem dizer ainda não existe.[85]

Restaria assim precisar ideias, superar complexos, não dispersar, adquirir maturidade e uma cultura sociologicamente mais fundada, assim como produzir mais e melhores filmes, que por hora não eram “perfeitos”, mas “tentativas inteligentes”. Dessa forma, percebe-se no artigo de Bernardet a valorização das “coisas brasileiras” no cinema, assim como o sentido de engajamento na superação do “subdesenvolvimento” e da “cultura burguesa importada”. Nesse sentido ainda, o desenvolvimento da linguagem só se sustentaria junto a procura de maior expressão da realidade social, sendo essa busca mediada por categorias e questões presentes no marxismo, tais como as “determinações

[85] Ibidem.

econômico, políticas e culturais" ou a distinção entre "elementos essenciais" e "secundários" e a "luta de classes".

O sentido de busca formal e narrativa em compromisso com uma observação realista e que deixe claro as "determinações" pode ser observado também no artigo "Dois documentários"[86] de Bernardet, no qual argumenta que *Arraial do Cabo* expõem um problema mas sem uma "visão orientada coerente". O documentário não carregaria uma "posição atual", mas sim "romântica" e "tradicional", sendo que nele conformar-se-ia uma "visão rousseauniana de citadino" a partir de um paralelo no qual: "O homem da fábrica é infeliz. Então, defendemos a felicidade do primeiro". Além disso, para Bernardet o filme luta contra a industrialização, conformando uma atitude reacionária devido a nostalgia e por não mostrar a situação na qual a fábrica colocou os pescadores. Aponta o crítico:

> Talvez tudo o que está na fita seja verdade, mas o naturalismo não basta. Não adianta mostrar as coisas como são sem se atingir o que há de problemático nelas. Mas "Arraial do Cabo" nem chega a ser naturalista: esta demasiadamente comprometido com o esteticismo. A descrição da vida da cidade emprega uma montagem que, queira-se ou não, resulta metafórica: a roda das meninas, repetida após o plano da mulher passando roupa e após o da mulher costurando, traduz a alegria do trabalho destas mulheres. Que este tipo de montagem, que teve sua época, não seja mais interessante, hoje em dia, talvez não seja a opinião dos autores; mas a repetição do plano dá aos espetadores uma impressão de cerebralidade [sic], de composição procurada, que não combina com o desejo de mostrar a realidade tal como é: a realidade aparece manipulada, forçada e a fita perde o vigor. O fato de a realidade dar a impressão de ser manipulada não é mal, mas a manipulação deve ser feita em função desta mesma realidade e não em função de um ideal estético que lhe é exterior. [87]

Isso se daria na apresentação da fábrica, tratada de maneira plásticas nos planos do elevador, nas vigas em contraluz e no homem petrificado, sendo que: "Este tratamento confere-lhe um valor simbólico que por si só, a abstrai, de qualquer visão social". Assim, a montagem contraposta entre a fábrica e os pescadores conformaria uma "realidade contrafeita", uma "naturalidade falsa" e um "clichê" que esvazia o problema social, argumentando Bernardet:

> Não somente esta montagem provoca a mesma impressão de realidade contrafeita mas reduz o problema social a um "clichê", por explorar algo, que, válido quando o cinema estava num período de procura expressiva, tornou-se uma receita fácil: o contraste. Os contrastes entre a cidade e o campo, a pobreza

[86] BERNARDET, Jean-Claude. Dois documentários. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 12 ago. 1961. Suplemento Literário, p.43.
[87] Ibidem.

> e a riqueza, etc., foram tão empregados que deixaram de ser significativos para o público (além de este tipo de contraste não atingir o problema social). [...] Pouquíssima coisa dá a impressão de ter sido apanhada ao vivo; a naturalidade é falsa. Estas preocupações estéticas, juntamente com a beleza de certas fotografias, criam uma barreira que não só impede tanto aos realizadores quanto ao público de entender a realidade, mas também de preocupar-se com ela. Neste caso o mais longe que se pode ir é demonstrar um interesse piedoso pelos pescadores. [88]

Conclui assim ser regra no filme a "complacência muito desagradável". Atente-se que a crítica de Bernardet é a forma como o filme trabalha seu material fílmico e as imagens, reconhecendo que "Talvez tudo o que está na fita seja verdade". De acordo com a sua visão, a conformação "esteticista" e a "receita fácil" do contraste e da montagem em paralelo, esvaziaria o problema social e geraria um sentido de "piedade" no espectador.

Dessa maneira, de forma explicitas e implícitas, Bernardet aponta a necessidade de manipular o material e conformá-lo de forma a "atingir o que há de problemático" na realidade social. Isso seria possível, de acordo com a sua visão, ultrapassando um "ideal estético que lhe é exterior" – a estetização – assim como o simples "olhar" para a realidade – o naturalismo. Além disso, o filme deveria atuar tanto para quebrar as barreiras de entendimento, como para gerar nos espectadores empatia – "preocupação" –, e não "piedade" com os pescadores. A preocupação e os termos são claros e caros a essa geração: a necessidade de "preocupar" o espectador com o tema dos filmes, assim como desvelar a realidade e a complexidade dos problemas sociais da forma mais adequada e em compromisso com a "realidade". Bernardet, ao argumentar uma realidade que precisa ser pensada e representada para além de "contrastes" e "paralelos", adiantava questões que tencionariam o cinema documentário moderno, assim como as ciências humanas nas próximas décadas, campos nos quais emerge a partir da década de 1960 profundos debates sobre a necessidade de "reflexividade" em seu fazer-se, como veremos.

Retomando, no mesmo jornal do artigo de Bernardet visitado aqui, o diretor de *Arraial do Cabo* responde as indagações do crítico em um fragmento de carta[89], rebatendo Saraceni: "Você me acusa de romântico e contra a industrialização – é triste porque quando fiz "Arraial" a minha única preocupação era fazer a revolução. O triste do seu artigo é a total incomunicabilidade da fita consigo". O cineasta segue contando como teve

---

[88] Ibidem.

[89] SARACENI, P. C. Fragmento da carta mandada por Paulo Cezar Saraceni a J. C. Bernardet, a respeito do artigo "Dois documentários". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1961. Suplemento Literário, p.5.

a ideia de *Arraial do Cabo* através de um antropólogo e como gostaria de ter feito-o em uma hora, apontando o porquê das "ausências". Contrapõem ainda Bernardet afirmando que: não havia dirigido ninguém nas filmagens; a fábrica de fato seria nociva ao local; o sorriso do homem no bar é a compreensão de um mundo que se acaba; não tem porque se culpar pela genialidade da fotografia de Mário Carneiro; a contrariedade não seria a industrialização, mas como se ela dá ali, por isso as poucas cenas da fábrica e sua forma de representação. Saraceni aponta ainda que em *Arraial do Cabo* ninguém é preparado para o "progresso", sendo que ao menos os filhos dos trabalhadores deveriam sê-lo, como em Brasília, para onde os intelectuais são chamados para trabalhar e contribuir.

Dessa forma, o diretor faz um contraponto à denúncia do "romantismo" reivindicando sua representação como "realista" e fiel à situação e as transformações observadas na vila de pescadores. Percebe-se também o debate sobre a "modernização" do Brasil, compreendendo a industrialização como parte desse processo, mas questionando seu impacto na vila onde os "pescadores vivem primitivamente subordinados a leis que eles próprios criaram", como a voz over indica no filme de Saraceni. O debate sobre o desenvolvimento e a "modernidade" também se faz presente na obra a partir da referência à Brasília pelo cineasta, projeto que movimentou paixões e esperanças de amplos setores de esquerda e progressista naquele período.

Por fim, atento como Saraceni afirma em sua resposta um compromisso com o "realismo" e a situação dos pescadores de Arraial do Cabo:

> Meu filme não tem nada de naturalismo, eu detesto o naturalismo, eu sou um realista. O esteticismo que tem foi feito com a câmara na mão sim: Mario, filma aqui – corta – não tenho culpa do Mario ser genial. Mas, não houve nenhuma preocupação com a estética. Precisa não ter entendido nada para dizer que o meu amor, o nosso amor pelos pescadores foi só uma questão de demonstrar piedade por eles.

Pode-se dizer que o diretor, ao afirmar sua discordância com o naturalismo, se aproxima de uma crítica a filmes que se legitimam na ideia de "mostrar" a realidade, algo próximo ao reflexo imediato, como debatido anteriormente. Tal discordância se sustenta em sua afirmação de compromisso com o "realismo", que era entendido por ele em um sentido similar ao de Bernardet, ou seja, a aproximação da "complexidade dos problemas sociais" e da "realidade". Nesse sentido, se do ponto de vista da "eficiência" estética e cinematográfica longos debates como esse seriam travados, Saraceni compartilhava com o jovem crítico Bernardet e os cinemanovistas o compromisso com a busca dos problemas

do “povo”, assim como a necessidade da melhor forma de exprimi-los e conectá-los com os expectadores a partir de uma observação e de um compromisso “realista” da arte.

O artigo de Bernardet em discussão também traçaria uma crítica a *Aruanda*, na qual o crítico afirma que Linduarte Noronha não se limita a “mostrar as coisas”, mas as interpreta. A fita escaparia do “regionalismo” e do “verismo”, ultrapassando o caso particular, como comenta:

> Vemos cruamente homens viveram de elementos primários, sem alegria especial, nem tristeza; vemo-los andar, trabalhar, não chegando a existir como indivíduos. Nada de descrição: uma série de planos de conjunto e de planos de detalhes, cuja justaposição tem o sentido de uma realidade interpretada. “Aruanda” é muito valorizada pela montagem: passamos por planos diferentes sem transição, por corte simples, porque só se mostra o que interessa. [...] Ficamos chocados. Na realidade, nunca o nosso olhar passa sem transição do geral ao particular. Mas estamos no cinema vendo, não a realidade, mas uma fita sobre a realidade. “Aruanda” decompõe o seu assunto, para recompô-lo depois, mas, ai, já com o seu sentido.[90]

Dessa forma, Bernardet defende o “realismo” de *Aruanda* – superior ao de *Arraial* -, pois o primeiro não busca “observar” nem “estetizar” o belo, mas antes construir um sentido interpretativo em movimento com as imagens, levando em consideração a realidade “pobre” da produção. Sentimos aqui os caminhos nascentes compartilhados da “estética da fome” e do manifesto de Glauber Rocha que cobra uma interpretação realista que não esconda o “miserabilismo” como no “cinema digestivo” preconizado por Carlos Lacerda e o cinema industrial.

Junto a *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo* (1959) são os primeiros documentários de um Cinema Novo nascente, o qual também terá uma grande produção de filmes de não ficção ao longo dos anos 1960. Esses seriam realizados a partir de diferentes núcleos que conformam experiências estilísticas diversas, mas compartilham a valorização de um passado histórico-cultural e as “raízes” do povo, assim como se empenham na denúncia e transformação das estruturas sociais e políticas constitutivas da realidade social brasileira.

Também sob essa perspectiva, no ano de 1962, era apresentado *Cinco Vezes favela*, a única obra cinematográfica concluída pelo CPC da UNE[91]. Também foram

---

[90] Ibidem.

[91] No cinema, para além da obra *Cinco Vezes Favela*, o CPC da UNE produziu o filme de inspiração neorrealista *Cabra marcado para morrer* em 1964, projeto interrompido após o golpe empresarial-militar. Além disso, o CPC divulgava suas ideias através da revista *Movimento* e do jornal *O metropolitano*, além de contar com a Gráfica da UNE. O CPC também montou cerca de vinte peças, além de realizar teatro de agitação de rua. As peças foram escritas por cepecistas como Vianinha, Carlos Estevam, Augusto Boal,

lançados *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Ganga Zumba* (Diegues, 1963) e a trilogia do sertão – *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) - a qual consolidou a "primeira fase" do Cinema Novo. Se o início dessa experiência é marcado pela influência do neorrealismo do pós-segunda guerra, os documentários se inscrevem no estilo "clássico", tendo como referência diretores como Flaherty e Grierson.

Em meio a esse quadro, durante os anos de 1960 chega ao Brasil as ideias e estilísticas de renovação do "cinema direto" e do "cinema verdade". Veremos agora como essas transformações do cinema documentário e os debates estéticos e epistemológicos que as acompanham, estão em uma relação "viva e interrelacionada" com as transformações políticas e sociais do período.

2.4 CINEMA VERDADE E CINEMA DIRETO NO BRASIL

O cinema ao final da década de 1950 viveu uma renovação tecnológica sem precedentes. Câmeras portáteis com isolamento acústico dos chassis, gravadores sincrônicos autônomos e películas preparadas para diferentes intensidades luminosas permitiram uma agilidade e presença de câmera no mundo de forma nunca vista. A praticidade permitiu a saída do estúdio, a experimentação pelas ruas, a filmagem em lugares que não era possível anteriormente, assim como a captação sincrônica imagem-som "in loco".

Essas experiências se distanciavam da referência neorrealista do pós-guerra e do "realismo" da imagem baziniano, sendo que alguns documentaristas "recuam" para observar seus "objetos" e buscam "não intervir", como faz o grupo de Drew, o "free-cinema", o "candid-eye" e os canadenses Michel Brault e Gilles Groulx, sendo caracterizado por alguns autores como "cinema direto". Compartilhando questões e experiências, mas distanciando-se dessa forma "observativa", os cineastas e cientistas sociais Jean Rouch e Edgar Morrin, além de formuladores como Ruspoli, apontam a

---

Armando Costa, Arnaldo Jabor, Guarnieri, e outras produções são de autoria coletiva. O CPC produziu ainda o álbum *O povo canta*, de tiragem única de onze mil exemplares, e gravou o disco *Cantigas de eleição*. Além disso, entre diversas apresentações musicais, realizou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a I Noite de Música Popular Brasileira. O CPC também publicou cordéis e pequenos livros, como os três volumes de poesias intitulado Violão de Rua, além da coleção *Cadernos do povo brasileiro* (em conjunto com a editora *Civilização Brasileira).* Apesar de não ter sido um sucesso financeiro e funcional, o CPC criou a PRODAC, uma empresa distribuidora de seus livros e discos. Para um levantamento das produções do CPC conferir: BERLINCK, 1984, p. 30-7.

irredutível presença/determinação do cineasta diante do mundo, assim como a ilusão ideológica do "recuo". Assim sendo, para esses a intervenção deveria ser encarada em sua concretude e explicitada, constituindo-se não uma revelação do "real", mas sim a verdade de um "encontro". Sob essa lógica, o cineasta não apenas observa, mas entrevista e colhe depoimentos, assume a encenação dramática e explicita questões metodológicas e de produção. Tendo *Crônicas de uma noite de verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961) como marco, essa forma "participante" de cinema tem como característica também a valorização da "reflexividade". Essa conjunção estilística entre intervenção e reflexividade ganha força ao longo da década de 1960, num momento de intenso debate nas ciências humanas e na filosofia sobre questões epistemológicas que visam à desconstrução de saberes e de poderes tal como faz a crítica pós-estruturalista.

Sobre os termos, vale destacar que, em 1960, Edgar Morin utilizava o termo "Cinéma vérité" em seu artigo "Pour um nouveau "cinéma vérité" para designar suas proposições. No entanto, o peso de carregar "verdade" em seu nome cobra de Morin questionamentos ao longo da década de 1960, consolidando-se a expressão "cinema direct" no vocábulo francês. Esses questionamentos não aparecem no ambiente anglo-saxão, que sem a preocupação com o peso do significado linguístico de "vérité", adota a expressão como forma de diferenciar as duas linhas de cinema expostas. [92]

Enquanto isso, a renovação do cinema direto/verdade no Brasil é marcada pelo retorno de Joaquim Pedro de Andrade do estágio com os irmãos Albert e David Maysles em Nova York, no primeiro semestre de 1962. Seu filme, *Garrincha, alegria do povo (*Pedro de Andrade, 1962), pode ser considerado a primeira tentativa de atualização do documentário no Brasil a partir da influência do direto, apesar do uso pioneiro do Nagra se dar apenas na captação de ruídos ambientes, não sincrônicos, no estádio Maracanã (LABAKI, 2006, p.54). O documentário de Andrade foi apresentado, como parte de sua campanha de marketing, sob a alcunha de um "filme verdade" [93]. Ademais, o documentário seria apontado como "cinema-verdade" por Carlos Leonam[94] enquanto Assis V. Neto estabelece o documentário entre o "cinéma-vérité" e "o que os europeus

[92] Para uma reconstrução da adoção e dos embates sobre os estilos "verdade" e "direto" na Europa e nos Estados Unidos ver o capítulo "O documentário novo (1961-1965): cinema direto no Brasil" em: RAMOS, 2008, p.269-420.
[93] GARRINCHA, Alegria do povo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1963. p.14; GARRINCHA alegria do povo. Um filme-verdade. *Última hora*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1963. p.15.
[94] LEONAM, Carlos. De homem para homem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1963. Caderno B, p.4.

chamam de cinéma direct" [95]. Já para Alex Viany, *Garrincha* teria sido uma "interessante tentativa" de "cinema-verdade" ou de "cinema-inquérito", entretanto, o documentário *Integração Racial* (1964) de Paulo Saraceni seria "a primeira tentativa nativa de cinema-verdade" [96]. Apontamento similar a esse era encontrado na coluna de Ely Azeredo sobre o filme na época[97].

Outro marco da chegada das novas estilísticas no Brasil foi à realização do seminário de introdução ao documentário organizado pela UNESCO e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, realizada no Rio de Janeiro entre novembro de 1962 e fevereiro de 1963. O curso foi ministrado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, que traz consigo uma câmera Arriflex de 35 mm blimpada[98], uma mesa de montagem Steinbeck e um gravador sincrônico Nagra[99].

Segundo Ramos (2008, p.342), o Itamaraty previa na continuidade do intercambio a vinda do documentarista e teórico Mario Ruspoli ao Brasil, algo que acabou não ocorrendo. Além disso, o grupo nuclear cinemanovista ao redor de Saraceni não participou do curso, nem Hirszman e nem Diegues. Contudo, conforme aponta Labaki (2006, p.50), a articulação política e financeira para a aquisição de tais equipamentos e a vinda de Sucksdorff passou diretamente pela influência de seus círculos familiares e pessoais, com Lauro Escorel (pai), no Itamaraty, Rodrigo de Andrade (pai de Joaquim Pedro), fundador do IPHAN, Paulo Carneiro (pai de Mario Carneiro), e Manuel Diegues Júnior (pai de Cacá Diegues), diretor do *Centro Latino-americano de Pesquisa em Ciências Sociais*. Segundo esse autor, seria marco do direto/verdade no Brasil ainda o encontro entre Capovilla e Herzog com Fernando Birri da Escola Documental de Santa Fé e a exibição de *Tire Die* (Birri, 1959) em São Paulo. O contato com o cinema direto e verdade na época se dá também na *Semana do Cinema Francês*, promovida pela Unifrance em abril de 1962, no Rio de Janeiro. Dessa forma, novas possibilidades tecnológicas e de estilos se abriam com as câmeras leves e o som direto sincrônico em

---

[95] NETO, Assis Villela. Cinéma-vérité e cinema direto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1964. Caderno B, p.7.
[96] VIANY, Alex. O filme é. *Última hora*, Rio de Janeiro, 17 out. 1964. p.1.
[97] AZEREDO, Ely. Inovação no cinema brasileiro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1964. Segundo Caderno, p.2.
[98] As câmeras blimpadas possuem isolamento acústico em seus mecanismos, não emitindo ruídos no momento da captação de suas imagens.
[99] Entre outros, participaram do seminário: Arnaldo Jabour, Dib Lufti, Domingos de Oliveira, Eduardo Escorel, Alberto Salvá, Flavio Migliaccio, David Neves, Joel Barcelos, José Wilker, Leopoldo Serran, Lucila Bernardet, Nelson Xavier, Orlando Senna, Vladimir Herzog, Guará Rodrigues, Cecil Thiré. O curta *Marimbas* (Vladimir Herzog, 1963) sobre os pescadores do posto 6 de Copacabana foi o primeiro a utilizar o som sincrônico do Nagra no Brasil e foi o único realizado neste seminário.

meio a uma geração comprometida com a "modernização" do cinema e a denúncia e busca de superação do "atraso" econômico e social do Brasil.

A nova estilística emergiria junto ao tema futebol encontrado em *Garrincha, alegria do povo*, debatido no documentário como "fenômeno sociológico" e de alienação do "povo/arquibancada/nação". Também surgiria junto a temas caros ao "romantismo revolucionários" da década de 1960, tais como a seca nordestina, a religião, o samba, a "cultura popular" e a vida nas favelas, encontrados no documentário *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1965) e nas produções de Thomaz Farkas[100] reunidas em *Brasil Verdade* (1969), sendo essas: *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), *Nossa Escola de Samba* (Manuel Horácio Gimenez, 1965), *Subterrâneos de Futebol* (Maurice Capovilla, 1965) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Posto isso, faço aqui uma breve análise de *Maioria Absoluta* a fim de elucidar que, mesmo com as novas tecnologias e estilísticas em desenvolvimento, a busca das raízes e do Brasil interiorano continua presente tanto nas obras quanto no compromisso de uma observação sociológica e objetiva da realidade visando à mobilização do espectador.

Filho de imigrantes judeus poloneses instalados no Rio de Janeiro, Leon Hirszman, diretor de *Maioria Absoluta*, ingressou no PCB com quatorze anos, por influência de seu pai. Mais tarde, formou-se na Escola Nacional de Engenharia, mas nunca exerceu essa profissão. O cineasta dedicou-se desde jovem ao cineclubismo fundando com Joaquim Pedro de Andrade a *Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro* em 1958. Junto ao Teatro de Arena, Hirszman participou da montagem de Chapetuba Futebol Clube (1959) e estabeleceu nesses anos contato com Augusto Boal, assim como outros dramaturgos e atores pecebistas, tais como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho. Participou da fundação do CPC nos anos posteriores e dirigiu o curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, um dos capítulos de *Cinco Vezes*, projeto esse do qual também foi produtor.

O segundo filme de Hirszman foi *Maioria absoluta*, filmado no ano de 1963 e finalizado após o golpe militar de 1964, momento em que Hirzsman e sua família estiveram brevemente escondidos. [101] O documentário ficou censurado no Brasil do momento em que foi finalizado até o ano de 1980. Contudo, isso não o impediu de ser

[100] Um dos fotógrafos responsáveis pela introdução da fotografia moderna no Brasil, Farkas possuía recursos financeiros e equipamentos para a experimentação da nova estilística e produziu os curtas reunidos em *Brasil verdade* (1968).

[101] Sobre a vida e obra de Hirszman conferir em especial à biografia de Salem (1997) e o trabalho de Cardenuto (2021).

exibido em festivais e receber diversas premiações internacionais[102]. Por esses motivos, é rara a menção ao filme na imprensa e em trabalhos críticos da época no Brasil. Dentre essas poucas citações destaca-se o comentário de Novais Teixeira que o assistiu em um festival em Gênova, na França, o classificando como uma "tentativa de 'cinema-direto' ou 'cinema-verdade"[103]. Atento que grande parte da equipe de *Maioria Absoluta* havia participado do seminário de Arne Sucksdorf, na virada dos anos de 1962, momento importante de recepção das novas tecnologias e estilísticas do documentário moderno no Brasil [104].

Maioria Absoluta tem como tema central o "analfabetismo", que tocaria a "maioria absoluta" da população, mostrada aqui através de imagens de trabalhadores urbanos e rurais que se encontram, em especial, no comércio de feiras livres e no convívio do trabalho no campo. Em uma abertura inédita aos depoimentos permitida tecnologicamente pelo "som direto", se pode dizer que o documentário apresenta quatro "vozes". A primeira voz é a da elite/classe média que é conclamada a responder no início do filme "qual é a causa do problema brasileiro?" Suas respostas culpabilizam de diferentes formas os analfabetos pelos problemas do Brasil e por suas próprias condições de vida, discurso desacreditado ao longo do documentário.

Em outro sentido, ouve-se a voz over, que busca tanto sensibilizar o expectador contando sobre as condições de vida e de moradia do "povo/maioria absoluta" [105], assim como auxiliar na generalização e em uma compreensão mais profunda da questão, apresentando elementos históricos sobre a conformação do latifúndio e do trabalho no Brasil.[106] Junto a essa narração, o "povo/analfabeto/maioria absoluta" é apresentado a

---

[102] *Maioria Absoluta* esteve presente no Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del Sodre (Uruguai, 1965), e foi premiado no festival de Viña del Mar (Chile, 1965), em Oberhausen (Alemanha, 1966) e em Sestri (Itália, 1966).

[103] TEIXEIRA, Novais. A informativa do cinema novo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1965. p.10.

[104] Participaram do curso de Sucksdorf e da equipe de *Maioria Absoluta*: Arnaldo Jabor (som direto), Nelson Pereira dos Santos (montagem) e Luiz Carlos Saldanha (Direção de fotografia e câmera). O filme contou ainda com o financiamento e patrocínio do Ministério da Educação e com a colaboração de David Neves (coordenação de produção) e Ferreira Gullar (narração/locução).

[105] Transcrição da voz over: "Oito milhões de crianças como essas, não tem escolas para aprender a ler. Aqui mora o analfabetismo. Não é nas residências arejadas. Não é nos edifícios de cimento e vidro, nas grandes cidades que ele viceja. É nas palhoças de chão único, nas casas de taipa, nos barracos de lata. Esta é sua casa. Sob este teto de palha, nesse chão de terra batida, entre essas paredes em ruinas, o analfabetismo se refugia e prolifera. Da penumbra ele espreita suas vítimas, como a doença de chagas, a verminose e a fome."

[106] Entre outros trechos: "O analfabetismo não existe por acaso, nos grandes centros urbanos, onde é mais alta a renda e menor o índice das doenças, há menos analfabetos. É nas pequenas cidades e povoados, onde a média de vida é mais baixa, que o analfabetismo alcança porcentagem esmagadoras. Será por mera coincidência?"; "Em 1876 havia 10 milhões de habitantes no Brasil, dos quais apenas 20 mil eram proprietários. Em 1964 somos 80 milhões de brasileiros. Desses, apenas 70 mil detém a posse de 60% de

partir de imagens que demandam empatia do espectador. Um velho com tremores que não consegue falar é apresentado (Imagem 9). A câmera partilha um "olhar" espantado e vagarosa pelos rostos do "povo" nas feiras e em suas palhoças e a voz over desconfia dos "remédios milagrosos" e das "superstições" do "povo" (Imagem 10) [107].

Imagem 9 - 5min53seg

Imagem 10 - 3min53seg

Imagem 11 - 14min40seg

Imagem 12 - 16min45seg

Se nesse início de documentário a voz over conclama, mas o "povo/analfabeto" não chega a tomar a fala, em um segundo momento uma série de entrevistas com trabalhadores rurais trazem relatos sobre suas condições de vida e de trabalho. Eles também falam sobre as dificuldades de sobrevivência, o poder concentrado na mão dos latifundiários, bem como a necessidade das autoridades fazerem "justiça", entre outros assuntos (Imagem 11) [108].

---

toda as terras do país. 12 milhões de camponeses não possuem nenhuma terra. 6 milhões deles nunca pegaram em dinheiro."

[107] Transcrição da voz over: "Os problemas são muitos e muitas as opiniões. Contra a sífilis a dor de barriga e a dor de cabeça, tem quem indique o mesmo remédio, a garrafada. E contra o analfabetismo? As doenças, como os males sociais, tem causas. E é por desconhece-las que se buscam remédios milagrosos, soluções absurdas. Apenas para escapar a realidade, cujo peso nos oprimi."

[108] Transcrição de algumas das entrevistas: "É o que os homens quer só. Cana, cana, cana, cana, cana, cana. [...] Não vê uma espiga, um pedaço de mandioca, não vê um favo de milho, não vê um favo de algodão, mas pronto, [...] gente nesta situação tem muito, é o que se vê dentro da classe, operária de cana [...] Se tivesse uma terra folgada, tivesse um pedaço de terra folgada, uma valsia, uma coisa que eu plantei, dessa aqui essa cultura no [...] verão, a minha vida era muito mais folgada; A mais de quantia de ano que venho trabalhando para esses homens, soi eleitor que vivo servindo todo ano, com o título, dando voto para esses homens, e nada pude adquirir, nem se querer os cinco filhos, nem sequer tem o direito de arregistrar nenhum para receber um sincero direito desses homens [...]".

Nesses depoimentos, encontramos especificidades e diversidade nas palavras, nos gestos e nas expressões dos trabalhadores rurais. Dessa forma, a construção através da empatia/piedade do momento anterior do documentário abre margem para que os próprios trabalhadores falem de suas questões, que tanto descrevem suas condições de trabalho e de vida, como demonstram consciência da exploração a que são submetidos e a possibilidade de caminhos institucionais – em especial, o sindicato e a reivindicação por "direitos" – para barrarem as injustiças.

Na última sequência do documentário, sobre imagens do Congresso Nacional em Brasília, e o som direto de uma eufórica sessão parlamentar, a voz over interpela diretamente o espectador e o conclama (Imagem 12): "Dos 40 milhões de analfabetos, 25 milhões, maiores de 18 anos, estão proibidos de votar. No entanto, eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida e os seus filhos. E o país, o que lhes dá?". Sobre as imagens de trabalhadores rurais caminhando, ouve-se um canto baixinho e melancólico e o filme finaliza-se.

Dessa forma, *Maioria Absoluta* também apresenta aspectos do "romantismo revolucionário" ao observar as condições de vida, exploração e luta dos trabalhadores rurais, ao mesmo tempo em que se mostra aberto a contradição de diversas vozes e outros elementos da nova estilística do direto/verdade. Próprio à necessidade "pedagógica" e "realista", a questão é apresentada de um ponto de vista estatístico, sociológico e histórico pela voz over – em um olhar generalizante de enquadramento "povo/trabalhador rural/maioria absoluta/analfabetos" -, assim como surge de forma concreta na fala dos camponeses sobre suas realidades e reivindicações. Ademais, o sentido mobilizador do filme faz-se presente ainda na tentativa de empatia com as condições de vida dos trabalhadores, bem como a interpelação direta ao final da voz over expondo a contradição entre o fruto do trabalho dos camponeses e suas condições de vida, aos quais é negado ainda o direito político ao voto.

Retomando e concluindo as questões apresentadas até aqui, pode-se dizer que, na passagem da década de 1950 para 1960, conformou-se por parte de jovens cineastas, um sentimento acerca de um necessário engajamento no destino do "povo brasileiro". Esse sentimento perpassaria tanto a aproximação com os problemas econômicos e sociais, quanto uma profunda transformação do cinema e da cultura no Brasil. Esses jovens, que eram oriundos da classe média e de setores pequeno burgueses da sociedade, transitavam entre a possibilidade de cursos universitários e "carreiras tradicionais" e a produção cinematográfica, que cada vez mais era vista como o veículo adequado às novas

necessidades do engajamento político e artístico. Em um Brasil de acelerada industrialização e urbanização, de crescimento da escolaridade – ainda que muito restrito – e de conformação de "modos de vida típicos de metrópole", o teatro e o cinema passaram a compartilhar com a literatura a "descoberta do país" e o engajamento na "revolução brasileira".

Nessa experiência cultural e cinematográfica, o sentido do "nacional", desde os anos de 1950, desvencilhava-se de um engajamento a partir de um sentido patriótico "passional", em compromisso com "heróis nacionais" e com o "folclore". Ao contrário, surgem críticas e mobilizações que aos poucos conectavam um novo lugar do Brasil na economia mundial e no cinema, além de evidenciarem a necessidade de um processo político e cultural amplo para a superação da "condição colonial". Nessa batalha, o "popular" é visto pelos jovens cineastas não como o cinema ou a arte que a maior parte da população aprecia ou conhece, mas aquilo que trata dos assuntos e problemas que afetam os setores explorados e mais pauperizados da população. Com essa perspectiva, os jovens cineastas compartilhavam a necessidade do engajamento em uma batalha política e cultural para a valorização e o crescimento de produções que falassem sobre os problemas e que melhor exprimisse as questões "do povo".

Assim, o lugar social e político dos intelectuais e artistas diante da classe trabalhadora e do "popular", seria tanto o de abarcar e denunciar em suas obras os problemas e questões desses, quanto o de colocar suas produções a serviço da superação dos "problemas nacionais", sinônimo já de "problemas do povo". Dessa maneira, eles poderiam fincar os seus pés no resgate as "raízes populares" e projetavam outro futuro para o cinema e para a sociedade, partilhando o "romantismo revolucionário".

Esse compartilhamento pode ser observado em suas declarações e discursos, onde eles discutem a construção de uma "tradição", a batalha de uma "geração", as preocupações com a "filosofia popular", a necessidade de superar o "subdesenvolvimento" econômico e cultural, bem como a contraposição a "cultura burguesa importada" e os modelos industriais cinematográficos. A partir de suas produções travavam contato e apresentavam filmes sobre a realidade de vida dos trabalhadores, tanto urbanos como rurais.

Em um primeiro momento, fortemente influenciados pelo "neorrealismo" da Segunda Guerra, bem como a "montagem clássica do documentário", a antropologia e sociologia da época, os debates sobre a "estetização", o "romantismo" ou a "artificialidade positiva" sempre estão colocados dentro de um compromisso guiado pela

ideia de melhor exprimir a “realidade”. Compromisso com o “realismo”. Esse é observado no início da década de 1960 como um trabalho que “corta”, organiza, adiciona elementos e “estetiza” as imagens captadas da forma mais adequada a fim de demonstrar os “problemas sociais” que não são possíveis abarcar apenas com uma simples observação recuada ou “naturalista”.

Imbuídos desse sentido, os documentários aqui visitados observam “o povo” de diferentes modos, mas sempre buscam estabelecer conexões entre os modos de trabalho e de vida desses, de modo que podem ser descritos como produções envolvidas com uma problemática ampla e geral da sociedade. Eles procuram fazer isso a partir de uma expressão clara e direta de um conhecimento histórico e científico sobre o problema o qual abordam. Nesse sentido, o resgate das raízes em uma perspectiva sociológica e histórica não era sem propósito, mas sim a busca em moldar a superação dos dilemas da “situação colonial” ou do “subdesenvolvimento”, termos políticos e ideológicos da época.

Nos filmes, no geral, não temos o aprofundamento de intensidade dramática nos “personagens”, nem dilemas individuais são apresentados. A perspectiva de “montagem clássica” sofreria tensionamentos com as novas possibilidades técnicas e estilísticas nos anos de 1960, influenciadas pelo cinema direto e verdade, na qual o som direto da “voz popular” promove possibilidades inéditas. Entretanto, o sentido “generalizante” e de observação histórica permanece, envolto na denúncia dos problemas do “povo” e a vontade de mobilizar o espectador, como vimos em *Maioria Absoluta.*

Se, devido à censura, pouco se discutiu nos jornais da época o documentário de Hirszman, sua apreciação como um marco na história do cinema se construirá nos anos subsequentes como um filme “paternalista” a partir de *Brasil em tempo de cinema* (BERNARDET, 1967), assim com um caso típico do “modelo sociológico” após *Cineastas e imagens do povo* (1985). Nesse sentido, como veremos ao longo desta tese, muito da experiência cinematográfica e artística desse período sofrerá cargas críticas sobre seus “idealismos”, “autoritarismos” e a “instrumentalização da arte”, quase sempre vinculando isso ao lugar de classe dos produtores culturais e ao programa/ideologia de conciliação pecebista.

Essa leitura é predominante na apreciação histórica e estética de *Maioria Absoluta* até a atualidade e, em alguns casos, anula a experiência histórica e cultural concreta no interior do qual esse cinema encontrava-se, como em Corrêa (2016, p.82):

> Filmes como *Maioria Absoluta* [...] e *Viramundo* [...] podem se configurar como filmes cujas temáticas tangenciam questões sociais. Eles, no entanto, não guardam correspondência com problemáticas marcadamente populares ou com questões caras aos movimentos sociais. Essa ausência pode ser reflexo tanto do pouco envolvimento dos movimentos sociais na elaboração cinematográfica quanto fruto de um comprometimento frouxo do cineasta com temáticas próprias aos interesses populares (CORRÊA, 2016, p.82).

Em outro sentido, compreendo as contradições que esses filmes carregam em suas representações, como o pendular entre o "analfabeto passivo" e o "trabalhador rural em fala" de *Maioria Absoluta.* Dessa forma, a definição de Xavier (2001, p. 21-2) parece mais acertada, apontando para o pesquisador que a "questão nacional" se fez presente no Cinema Novo de forma ambígua na sua relação com a religião, o futebol e a festa popular. Isso é perceptível em *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Garrincha, alegria do povo, A falecida* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Haveria para Xavier, de um lado, a ideia de que certas práticas nacionais são alienadas, e de outro, certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivavam, tanto de uma vivência direta destes traços de cultura, quanto da falta de confiança no processo de modernização técnico-econômico, tal como ocorria naquele momento.

No interior dessas contradições, sob diversos aspectos, é possível observar a importância cultural e cinematográfica da experiência do documentarismo e das artes envoltas no chamado "romantismo revolucionário". Nesse sentido, pode-se dizer que a representação dos trabalhadores encontrada nos documentários do Cinema Novo afastava-se das representações folclorizantes ou "amenas" encontradas nas produções do INCE e nos filmes educativos da década de 1940 e 1950. E isso era feito em um patamar "menos idealizado" e "menos folclorizado" do que era até então (RAMOS, 2008, p.326). Além disso, deve-se compreender a experiência do Cinema Novo no sentido da observação de Xavier (2001, p.27): "Os filmes documentários e os primeiros longas-metragens do grupo definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira 'descoberta do Brasil', expressão que não é um exagero se lembrada à escassez de imagens de certas regiões do país na época".

Contextualizando internacionalmente essas "descobertas", é interessante trazer os apontamentos de Monteiro (2011, p.384-6) o qual atenta para a ausência – "lacuna histórica" - das classes trabalhadoras na cinematografia mundial de forma geral na primeira metade do século XX, relegada e em segundo plano por razões políticas e álibis estéticos. Aponta o pesquisador que nos filmes dos Estados Unidos e na França, a classe

operária aparece pouco e de forma caricata até a década de 1960, sendo o "engajamento" do neorrealismo e seus "filmes do sistema contra o sistema" um ponto fora da curva.

Movimentando essa "lacuna histórica", no Brasil, pode-se dizer que o Cinema Novo, ao tratar da classe trabalhadora urbana, o fez a partir da temática "favela/favelados", assim como é central a figura do sertanejo nordestino em seus filmes, colocando novas perspectivas na representação cinematográfica dos trabalhadores e subalternos. Em relação aos filmes documentários visitados aqui, vimos como às representações se dão a partir do conflito pescadores/indústria em *Arraial do Cabo*, bem como a partir do trabalho e da "vida primitiva" de uma família nordestina em *Aruanda*. Além disso, observei como em *Maioria Absoluta* os trabalhadores rurais são apresentados de forma contraditória como "povo/analfabeto/maioria absoluta", entre a incapacidade de fala e uma abertura inédita para suas declarações. Relembro ainda que dessa época, *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno) é o documentário com maior enfoque sobre os trabalhadores urbanos, em especial, operários fabris e da construção civil.

2.5 ARTE E CULTURA SESSENTISTA: PRIMEIRAS QUESTÕES CRÍTICAS E HISTÓRICAS

Por fim, aprofundando a compreensão dos processos estruturais e intelectuais que acompanham as transformações da estrutura de sentimento "romântico revolucionário", visito alguns processos políticos e históricos ocorridos após o golpe empresarial-militar de 1964, bem como leituras críticas de importância sobre a cultura e as artes que os acompanham. É certo que a arte e a mobilização cultural de setores progressista e de esquerda construíram, no início do década de 1960, importantes realizações culturais e políticas que, compartilhando pretensões "romântico revolucionárias", abriram perspectivas de engajamento e visavam uma transformação radical da realidade brasileira. A parte mais conhecida desse processo é o Teatro Paulista do Estudante, o Teatro de Arena, os Centros Populares de Cultura espalhados pelo Brasil, o Movimento de Cultura Popular de Recife, a obra de compositores engajados, assim como o Cinema Novo, que outrora fora visitado neste texto.

O golpe empresarial-militar de 1964 cindiu essas e outras importantes realizações e perspectivas que se delineavam nesse momento, assim como abriu balanços e debates críticos sobre os motivos dessa derrota política. Debates esses, que também incidiram sobre as artes e em suas perspectivas de engajamento social. Nesse sentido,

ainda que não corresponda à totalidade das posições, tomemos por base o apontamento feito por Celso Frederico sobre duas vertentes críticas que procuram explicar os significados da ruptura institucional. Uma delas aponta o golpe como fruto do "desvio de esquerda" de um bloco democrático e nacionalista em torno das reformas de base e apoiador de Jango, leitura próxima a "Resolução de Maio" do PCB[109]. Diante disso, a estratégia seria refazer a política de alianças, incidir na base social do regime e minar a sustentação do governo a partir de um amplo "frentismo cultural" e político (FREDERICO, 1998, p.279).

Em outro sentido, para Frederico, pode-se dizer que há uma segunda vertente de crítica ao golpe militar de 1964 que o aponta como um "desvio de direita" do PCB, consequência da aliança pretensamente nacionalista com setores da burguesia nacional e um movimento popular sem capacidade de reação, despreparado politicamente e ideologicamente. Essa leitura observa o programa do PCB pré-golpe como etapista, direitista e conciliador, e conforma-se junto à nascente "teoria do populismo". Essa análise, que vê o nacionalismo como fenômeno ideológico entre interesses classistas contraditórios, disputou terreno com o PCB, influenciou o debate nas universidades e pautou as lutas e programas da ação direta guerrilheira (FREDERICO, 1998, p.279).

Concebo aqui como "populismo" um campo de estudo da tradição marxista que se debruça sobre as relações de dominação entre o Estado, frações de classe e os trabalhadores e suas representações, com enfoque no período entre 1930 e 1964. Tal período, é importante ressaltar, viveu uma acelerada urbanização e industrialização, com rápida incorporação das massas nos processos políticos, bem como a redefinição do papel do Estado e o avanço do desenvolvimento capitalista no Brasil.

Esse campo de estudo possui como primeiras referências nas elaborações de Francisco Weffort e Octavio Ianni, que apontam o mecanismo de apaziguamento e acomodação dos conflitos de classes a partir da ação do Estado e de suas políticas sociais, bem como o peso da estrutura sindical corporativista nessa conformação. Para esses autores, a estrutura sindical, assim como a política das lideranças trabalhistas e comunistas, conformou controle e "manobras", não permitindo a radicalização das lutas

[109] Os militantes do PCB que fugiram da repressão após o golpe de 1964 rearticularam seu comitê central e reestruturam uma linha de atuação política "frentista" de luta pelas liberdades democráticas e com participação no pouco espaço institucional existente nas eleições. A "Resolução de Maio" (1965) apontava o caráter entreguista da ditadura e acreditava que isso se esclareceria inclusive para a burguesia nacional, sendo a tarefa política colocada naquele momento o isolamento do regime através da articular de amplos setores pelas "liberdades democráticas". Conferir: *PCB:* vinte anos de política, 1958-1979: documentos. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

e reivindicações. Dessa forma, os trabalhadores teriam sido privados de autonomia e serviram à acomodação entre os interesses das frações de classe que disputavam o Estado em detrimento da classe trabalhadora. Nesse sentido, escreve Weffort sobre o "sindicalismo populista":

> [...] no plano da orientação, subordina-se à ideologia nacionalista e volta-se para uma política de reformas e de colaboração de classes; no plano da organização, caracteriza-se por uma estrutura dual em que as chamadas "organizações paralelas", formadas por iniciativa da esquerda, passam a servir de complemento à estrutura sindical oficial, inspirada no corporativismo fascista como um apêndice da estrutura do Estado; no plano político, subordina-se às vicissitudes da aliança formada pela esquerda com Goulart e outros políticos fiéis à tradição de Vargas (Weffort, 1973, p. 67) [110].

É importante atentar que esses balanços e teorias ecoam no campo da crítica cultural dos próximos anos, em especial, a partir da leitura de Bernardet presente em *Brasil em tempo de cinema* (1967), assim como a força da "derrota" seria sentida pelos setores intelectuais e artísticos que nutriam esperanças pelas reformas de base e por uma "revolução brasileira".

Observando esse impacto no campo do cinema, percebe-se após o golpe empresarial-militar de 1964, que as produções ficcionais dos cinemanovistas seguem marcadas pela crítica social. Porém, em um contexto no qual os cineastas buscam conciliar experimentação artística e profissionalização, elas fazem-se "não mais tão ansiosa pelos efeitos imediatos de conscientização para a luta revolucionária" como comenta Xavier (2001, p.64). Já o impacto do golpe 1964 e a repressão são sentidos em filmes que tanto pensam os motivos mais imediatos da "derrota", como refletem sobre a formação social brasileira. Nesse sentido, Xavier interpreta a proposição de Glauber em *Terra em transe*:

> Nessa explicação, [Glauber Rocha] superpõe a lógica da econômica política (luta de classes, imperialismo, traição da burguesia nacional) e uma lógica de gestos e símbolos que transforma os agentes históricos de Eldorado – país alegórico – em figuras grotescas, portadoras de forças que se compreende melhor quando se atento ao mecanismo do ritual, da causalidade mágica, do sacrifício de sangue purificador. [...] Em Eldorado, a convulsão social é temperada pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões num amálgama subterrâneo, sob a capa do referencial dominante da civilização europeia. (XAVIER, 2001, p.71).

[110] Outros importantes trabalhos na conformação da teoria do populismo são: IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

"Eldorado-América Latina-Brasil" levaria ao limite a tensão entre um princípio de unidade capaz de equacionar o todo e a unidade de tudo incluir, favorecendo uma visão fragmentada, que representa para Xavier, a maior expressão da "crise das totalizações históricas", fenômeno marcado pela "inversão de expectativas" fruto do golpe. O sentido "teleológico", "profético" e de "esperança" presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* transplanta-se em "desencanto", "agonia", e no fim do horizonte transformador. Nesse sentido, o pesquisador do cinema argumenta ainda a emersão dos cinemanovistas na "alegoria" como forma de ligar com as "expectativas frustradas", políticas e cinematográficas, em especial com a força da repressão após 1968, em um cinema que "dissolve teleologias e desconfia das chamadas narrativas-mestras. Narrativas essas que, dentro de nossa cultura, davam conta da história em termos de processo, racionalidade, sentido" (XAVIER, 2012, p.441).

Diversos outros filmes da geração cinemanovista são marcados nessa época por um traço de reflexividade, no sentido de um olhar para dentro dos projetos de transformação compartilhados e nos quais estavam imersos. Essas películas tematizam tanto as razões do golpe, como trabalham as ilusões que as esquerdas nutriam sobre os processos em curso, assim como a relações entre os intelectuais e as massas que se desenvolviam[111]. De diferentes formas e intensidades, esses filmes tematizam a suposta aliança progressista com a burguesia nacional e os limites do "pacto populista", assim como são marcados por diferentes graus de desencanto. No sentido do "desencanto" e da "reflexividade", um movimento similar perpassa outras produções culturais da época, como o redimensionamento da carga crítica para o próprio lugar de classe a partir da denúncia do moralismo "burguês" do *Teatro Oficina*.

Já o cinema documentário após o golpe de 1964, é marcado pela continuidade das experiências junto às novas tecnologias do som sincrônico e das câmeras portáteis, bem como os debates do cinema direto/verdade. Nesse sentido, proposições marcadas por "afirmações sociológicas"[112], aos poucos abrem margem juto aos equipamentos leves e o som sincrônico para experiências de maior "recuo" [113] ou de busca "interventiva" [114].

---

[111] Filmes como: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1969).
[112] Visitadas aqui através dos filmes *Garrincha, alegria do povo* e *Maioria Absoluta*, mas também presente em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965).
[113] *Nossa escola de samba* (Manuel Horácio Gimenez, 1964); *Bethânia, bem de perto* (Eduardo Escorel, 1966); *Nelson Cavaquinho*, (Leon Hirszman, 1969).
[114] *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966); *Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, 1967).

A questão da "reflexividade" – diante do golpe e do lugar/papel do intelectual/cineasta - não deixa de se fazer presente, principalmente a partir dos documentários que visitam a "classe média". Essa presença se faz seja apontando a condescendência dessa classe com o estado de coisas, seja implicando-a na culpa pelo golpe de 1964, através da apresentação de suas falas "alienadas" e "grotescas"[115].

Sob o impacto dos primeiros anos de ditadura militar, da teoria do populismo, das "crise de totalizações" e da "inversão de espectativas", um dos primeiros trabalhos a se debruçar sobre a produção cinematográfica de compromisso com o "nacional" e com "popular" e propor uma interpretação ampla foi a obra *Brasil em tempo de cinema* (1967) de Jean-Claude Bernardet. O trabalho surgiu a partir da dissertação de mestrado do crítico, escrita em meio a sua atividade como professor do (então recém-criado) primeiro curso de cinema na *Universidade de Brasília*, que também contava em seu corpo docente com Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emilio, Lucila Ribeiro Bernardet, Paulo E. S. Gomes, dentre outros personagens de grande importância para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

Buscando compreender "o cinema brasileiro como um todo orgânico resultante de um trabalho coletivo", Bernardet aponta o lugar central da classe média[116] à frente da produção cultural no país. Não havendo um grupo aristocrático ou da grande burguesia disposto a levar adiante qualquer forma de parnasianismo, conclui: "Todos os valores culturais, todas as obras, da música popular à arquitetura, são atualmente produzidas pela classe média." (BERNARDET, 2007, p.23).

Além disso, seu trabalho caminha junto às ideias de Paulo E. S. Gomes sobre a "situação colonial" do cinema brasileiro, apontando o crítico: "As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas" (BERNARDET, 2007, p.31-2). Assim sendo, em um contexto de alienação do Brasil pelos próprios brasileiros e de "herança colonial", as classes médias se veriam sem projeto, espremidas entre o "proletariado" e a classe dirigente, e totalmente passíveis de se afirmarem apenas de forma contraditória. Portanto, de seu seio surgiria uma camada progressista, disposta a optar por valores

---

[115] *A Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967).

[116] Bernardet categoriza de forma ampla o que seria a classe média: "são os médios e pequenos industriais e comerciantes; são os engenheiros, técnicos, administradores, advogados, médicos, economistas, professores, arquitetos, artistas etc.; são aqueles que vivem de e fazem viver as grandes indústrias e comércios; são os universitários, os funcionários públicos, o operário qualificado. Mas não é a classe dirigente do país. Ela é dominada por cúpulas representantes do capital, o que suscita inúmeras contradições em seu desenvolvimento e em sua afirmação." (BERNARDET, 2007, p.23).

opostos aos seus interesses, se colocando junto ao polo dos explorados e oprimidos. Entretanto, apesar da pretensão em falar "como povo" e "para povo", para Bernardet, esse cinema nunca deixou de representar nas telas os anseios das "classes médias".

Nesse sentido, o crítico atentava para o fato de que os diversos filmes sobre favela que emergiram naqueles anos não tocavam as lutas operárias da época e justificavam as ações dos favelados a partir de uma "necessidade de sobrevivência". Essas questões seriam tocadas de forma maniqueísta, moralista e caricata, com uma depreciativa de representação da alta burguesia. Tal "sátira epidérmica" deixaria intacta uma crítica à burguesia nacional, quando não, seria uma secreta aspiração de status social: "Essa visão ingênua e nada realista do grã-finismo resulta da exclusiva imaginação dos autores e não esconde a secreta aspiração, que permanece viva em qualquer grupo pequeno-burguês, de, um dia, alcançar esse nível de vida." (BERNARDET, 2007, p.52).

Dessa forma, o lumpenproletário como tema, a ausência de lutas operárias e uma leitura caricata da burguesia, seriam a representação ideológica do programa e da política do "populismo" e do "nacionalismo burguês" da classe média progressista. Assim, analisando as transformações dos filmes a partir de suas temáticas, de seus personagens, de seus enredos e de sua estrutura organizativa, Bernardet argumenta que os "marginais" – o favelado, a mulher, a criança, o cangaceiro e o beato - seriam figuras de importância ideológica para escamotear as questões de classe – a aliança com a burguesia nacional – desinteressantes ao "populismo".

Ele generaliza essa relação aos movimentos políticos e culturais próprios dessa "geração progressista", sendo central a crítica negativa a *Cinco vezes favela* do CPC da UNE. Trabalhando outros enredos e produções, o mesmo aponta o paternalismo presentes em filmes como *Sol sobre a lama* (Alex Viany, 1963) e *Maioria absoluta*, os quais deixaram de retratar a mobilização popular em detrimento do apelo aos dirigentes políticos (BERNARDET, 2007, p.68-70).

Sendo assim, para Bernardet, os filmes dos setores de esquerda na virada da década de 1950 e 1960, refletiam "comportamentos populistas", que chega a constituir a própria estrutura da obra, como em *Barravento*:

> O enredo de Barravento é uma questão política, e trata-se de uma política de cúpula. Se tanta importância foi dada às personagens de Firmino e Aruã é porque sua estrutura e as relações que mantêm, no filme, com a comunidade, são equivalentes à estrutura de um comportamento fundamental da vida política brasileira, independentemente das ideologias, da direita ou da esquerda: o populismo. O povo, proletariado e pequena burguesia, sem força para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo,

> entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções; o líder, em torno do qual se aglomeram átomos sociais, os indivíduos, adquire feição carismática. (BERNARDET, 2007, p.78).

O centro de análise e conclusão de *Brasil em tempo de cinema* é a busca em esclarecer que as representações da "classe média" não dizem respeito ao "povo", mas antes a seus interesses e "desorientações", assim como a suas ideologias e programas políticos. Nesse trabalho de Bernardet, emerge ainda a "popularidade", entendida como alcance de público, transparecendo ser esse o critério de validade de certa representação como "popular". Perdendo isso de vista, o crítico entende que diversos grupos em uma "autossugestão" confundiam sua representação do "popular" com um "cinema popular", argumentando em tom de polêmica: "Poderemos repetir tanto quanto quisermos a palavra popular. *Deus e o Diabo* e o cinema brasileiro não se tornarão mais populares por isso dizer que *Deus e o Diabo* é filme popular é idealismo e mistificação." (BERNARDET, 2007, p.168).

Nessa "autossugestão" do "popular", cineastas confundiriam sua "voz" com a do "povo", falando por ele. Bernardet aponta sobre a "política cultural" da época e especificamente sobre a obra *Cultura posta em questão* de Ferreira Gullar, importante ativista e crítico das experiências culturais sessentistas, valendo a longa citação:

> Paternalisticamente, artistas, estudantes, cepecistas vão fazer cultura para o povo. "Quando se fala em cultura popular, acentua-se a necessidade de pôr a cultura a *serviço* do povo... Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo [...] e outra que se volta *para* ele": assim expressa Ferreira Gullar, como tantos outros, essa atitude; algumas páginas depois, numa tentativa de corrigir a evidente contradição, acrescenta, como tanto outros: "não apenas produzindo obras *para* ela [a massa] como procurando trabalhar *com* ela" (os grifos são de FG), o que não altera em profundidade a atitude fundamental e só vem exteriorizar uma má consciência que quer esconder-se. Esse sistema de cultura *para* é excelente porque, ao mesmo tempo que possibilita uma elevação, mais teórica que real, do nível cultural do povo, permite que se difunda apenas aquilo que interessa difundir, ou seja, o que interessa à pequena burguesia e à grande, que controla integralmente a primeira. Assim, vemos que, por exemplo, as questões de apontar ou não soluções aos problemas colocados, ou formular mensagens explicitas, não eram realmente questões de dramaturgia, mas antes manifestações de uma atitude paternalista cuja finalidade é controlar a massa. [...] Proletários sem defeitos, camponeses esfomeados e injustiçados, hediondos latifundiários e devassos burgueses invadem a tela: a classe média foi ao povo. O fenômeno não é novo, é cíclico: ocorre sempre que a pequena burguesia, marginalizada, não pode confiar integralmente numa burguesia sem perspectiva. Vamireh Chacon comenta: "Nos últimos tempos surgiu uma nova tendência: uma *ida ao povo*, quase nos moldes dos populistas russos no fim do século passado, como Lavrov." Os românticos franceses "se entusiasmaram com esses *operários poetas*. Alexandre Dumas, Lamartine, Alfred de Vigny, George Sand os recebem em seus salões, e Georg Sand chega a escrever ao pedreiro Charles Poncy: 'Você pode vir a ser o maior poeta da França...' [...] Durante

> alguns tempos, ficar-se-á de joelhos diante do operário, que se torna uma personagem importante e nova na vida econômica, política e cultural do país": Há pouco a mudar nessas palavras de Benigno Cacérès, para adaptá-las à situação brasileira.[117] (BERNARDET, 2007, p.49).

Dessa forma, o paternalismo é generalizado para os agentes culturais e políticos da época, assim como as elaborações sobre a arte ser "para o povo" ou se conformar "com o povo" são vistas como letra-morta diante da "atitude fundamental" e da "má consciência" escamoteada. As "questões de dramaturgia" são expressões do paternalismo e o ativismo cultural é aproximado ao "populismo russo" e à postura dos românticos franceses diante dos operários poetas. Essas generalizações, aproximações, assim como o sentido interpretativo geral de *Brasil em tempo de cinema*, devem ser compreendidos a partir do impacto do golpe empresarial-militar de 1964, da "crise de totalizações" que abate cineastas e crítica, bem como das buscas em explicar os limites políticos e os erros de atuação da esquerda embalada pela aliança pretensamente progressista com a burguesia nacional.

Observa-se ainda o impacto nesse trabalho da "teoria do populismo", sendo que Bernardet cita diretamente Francisco Weffort (*Política de massas*, 1963) e Luciano Martins (*Aspectos políticos da revolução brasileira*, 1965) e corrobora o sentido de apaziguamento no desenvolvimento da "consciência de classe" e na domesticação das lutas que o populismo e as direções dos movimentos seriam responsáveis. Se esse sentido analítico tem sua validade, se observado não como simples "manipulação", mas no interior de toda a complexidade na qual a hegemonia opera, a leitura de Bernardet acaba por diminuir o valor cultural da experiência que tocava os cineastas e artistas advindos das classes médias e da pequena burguesia. Nesse sentido, o crítico pouco destaca que esses cineastas e artistas apresentavam de forma inédita questões relativas às estruturas de poder e de classe que conformam a modernização capitalista no Brasil, assim como o forjar-se de novas e esperançosas alianças entre movimentos sociais, trabalhadores e movimento estudantil, que estavam em curso, como era o caso das experiências gestadas no CPC da UNE e no MCP.

Outras críticas à obra de Bernardet também são possíveis, tais como: 1) a análise com poucas mediações ao observar "homologias" entre as estruturas fílmicas e as estruturas sociais; 2) um uso eclético que analisa roteiros de filmes não concluídos,

[117] As obras citadas são: *História das ideias socialistas no Brasil* (1965) de Vamireh Chacon e *Histoire de l´éducation populaire* (1964) de Benigno Cacérès.

personagens, montagens, linguagem, recepção, questões sociológicas, entre outros elementos, de forma sempre a corroborar seu argumento[118]; 3) a generalização de uma postura política e estética para produtores culturais diversos sem maior aprofundamento sobre as obras e grupos; 4) certo "voluntarismo" na forma de perceber a possibilidade de popularidade de um filme como uma escolha mais "realista" e mais próxima aos temas das "classes populares"; e 5) uma ligação um tanto imediata entre ideologia, programa político, obra artística e pertencimento à determinada "classe social".

Sem dúvida, *Brasil em tempo de cinema* é um marco na conformação do mito do cineasta voluntarista "pequeno burguês". À frente, como veremos, em meio à redemocratização, ao ascenso popular e operário, assim como as críticas da nova esquerda aos caminhos do "comunismo" e da social-democracia, a crítica ao "documentário sociológico" presente em *Cineastas e imagens do povo* (1985), bem como o volume *Cinema* (1982)[119], adensam a apreciação sobre os "autoritarismos" e "utilitarismos" da cultura e do cinema, já designados como arte "nacional popular", lugar comum das críticas até a atualidade. A força desses trabalhos talvez não tenha dado tanto espaço para leituras mais generosas sobre o cinema sessentista envolto no "romantismo revolucionário", diferente do que se conformou no teatro e na música como veremos no próximo capítulo.

Alguns anos após *Brasil em tempos de cinema,* outro balanço mais equilibrado é proposto por Roberto Schwarz, o qual visita de forma geral as artes e o ambiente cultural e política dos anos sessenta. Também tributário a crítica da "teoria do populismo", *Cultura e política, 1964-1969*[120] (1970), o crítico literário delineia sentidos e contradições dessa experiência, definindo categoricamente o significado de conciliação da "aliança nacional-burguesa" perpetrada por trabalhistas, nacionalistas e comunistas. Entretanto, Schwarz não reduz a experiência cultural a um "reflexo" de ideologias e programas políticos. Sobre o período, comenta o crítico literário:

---

[118] A forma "eclética-corroborativa" de análise, assim como uma ideia de equivalência entre estrutura fílmica e estrutura social é encontrada no posfácio de Carlos Augusto Calil (BERNARDET, 2007), no qual o autor sugere a influência de leituras da obra do filósofo húngaro Lukács, hipótese ainda a ser explorada assim como uma reconstituição intelectual de fôlego da vida e obra de Bernardet.

[119] BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria. Rita. *Cinema*. O nacional e o popular na cultura brasileira. 1982. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-cinema-i/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

[120] SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. *Les temps Moderns*, Paris, n.288, 1970. O ensaio foi publicado pela primeira vez no Brasil na coletânea: SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

> Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve, em parte ao menos, na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno. [...] O conjunto estava sob medida para a burguesia populista, que precisava da terminologia social para intimidar a direita latifundiária, e precisava do nacionalismo, autenticado pela esquerda, para infundir bons sentimentos nos trabalhadores. (SCHWARZ, 2008, p.73).

Nesse contexto, o autor argumenta que o sentido político patriota da posição comunista chega a "penetrar as massas", demonstrando que a dominação imperialista se liga à reação interna e é preciso modificar ambas. Schwarz caracteriza então o programa e a ação política do PCB, o qual afirmava a oposição entre os interesses de um setor agrário, retrógrado e pró-americano de um lado, e de outro as urgências de um campo industrial, nacional e progressista, sendo necessária a aliança com esses na fase momentânea de luta pelo socialismo, ponderando o autor: "Ora, esta oposição existia, mas sem a profundidade que lhe atribuíam, e nunca pesaria mais do que a oposição entre as classes proprietárias, em bloco, e o perigo do comunismo." (Schwarz, 2008, p. 75). Assim, o PCB transformaria em movimento ideológico e teórico suas alianças, ficando a reboque da "burguesia nacional" e encontrando-se despreparado a beira da "guerra civil", confiando em enganos como o "dispositivo militar" de Jango. Schwarz argumenta então que o sentimento anti-imperialista que embalava os setores intelectuais progressistas, comunistas, parte da burguesia nacional, artistas e patriotas em geral, não colocavam na ordem do dia a "luta de classes" e a "expropriação do capital". Restaria para a esquerda um marxismo de "tintura rósea", preso aos interesses de setores das classes dominantes, assim como uma "deformação populista do marxismo" entrelaçada com o poder do Estado, em especial, no governo de Goulart.

Como vemos, se a crítica ao populismo e as alianças da esquerda com a burguesia nacional são claras, Schwarz cobra dialética para observar o tema na vida cultural e ideológica:

> [...] resultados culturais e horizontes de uma ideologia, já porque ela nunca está só, não são idênticos em tudo à sua função. Do contato com as novas tendências internacionais e com a radicalização do populismo, o qual afinal desembocava em meses de pré-revolução, nasciam perspectivas e formulações irredutíveis ao movimento ideológico do princípio, e incompatíveis com ele. Dada à análise que fizemos, este é mesmo um critério de valor: só na medida em que nalgum ponto rompesse com o sistema de conciliações então engrenado, que não

> obstante lhe dava impulso, a produção de esquerda escapava de ser pura ideologia. (SCHWARS, 2008, p.79).

Nesse sentido, argumenta o crítico literário que ao mesmo tempo em que o "populismo" se fazia como demagogia, na política externa independente de Jânio ou nas campanhas de Goulart, estimulava-se nas faculdades o estudo de Marx e do imperialismo e emergiam críticas ao reformismo e seu caráter mistificador. O estudo acadêmico de Marx e Lenin deixava de lado a visão monopolizada pelo PC e os militantes passavam a contrapor seus dirigentes. O nacionalista radical do "grupo dos onze"[121] e as Ligas Camponesas escapavam da máquina populista, ao mesmo tempo em que essa era sua atmosfera. A cultura dispersava, por vezes, em obras isoladas ou empreendimentos coletivos, a "fumaceira teórica do PC", que ao mesmo tempo era o "clima" que permitia sua audiência e importância. Exemplo dessa disparidade entre "prática reformista" e "resultados culturais" seria para Schwarz a ação do Movimento de Cultura Popular de Recife. Se ele havia nascido com um sentido de alfabetizar visando angariar eleitores, ao utilizar o Método Paulo Freire incorporava as comunidades rurais no mundo das letras e dos sindicatos, da constituição, da reforma agrária, "em suma, dos seus interesses históricos".

Algo similar ocorreria com grupos teatrais, que em contato com camponeses se informavam e buscavam dramatizar os problemas surgidos com a extensão do crédito agrícola feito pelo prefeito de Recife Miguel Arraes, questionando Schwarz (2008, p.81):

> Num caso destes quem seria o autor? Quem aprende? A beleza ainda adorna as classes dominantes? De onde vem ela? Com o público, mudavam os temas, os materiais, as possibilidades e a própria estrutura da produção cultural. Durante este breve período, em que polícia e justiça não estiveram simplesmente a serviço da propriedade (notavelmente em Pernambuco), as questões de uma cultura verdadeiramente democrática brotaram por todo canto, na mais alegre incompatibilidade com as formas e o prestígio da cultura burguesa.

Caminho similar apresentaria os CPCs no Rio de Janeiro, improvisando peças em sindicatos, fábricas, grêmios, favelas, fazendo cinema e lançando discos, apontando o crítico literário ainda:

> O vento pré-revolucionário descompartimentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento

[121] "Grupo dos onze" foram agrupamentos nacionalistas que objetivavam pressionar a implementação das "reformas de base" durante o governo Jango, sendo organizados a partir do chamado do deputado federal Leonel Brizola (PTB) ao final de 1963 e desarticulados após o golpe em 1964.

> operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente. O jornalismo político dava um extraordinário salto nas grandes cidades, bem como o humorismo. Mesmo alguns deputados fizeram discursos com interesse. Em pequeno, era a produção intelectual que começava a reorientar a sua relação com as massas. Entretanto sobreveio o golpe, e com ele a repressão e o silêncio das primeiras semanas (SCHWARZ, 2008, p.82).

Dessa forma, sem deixar de ser crítico a ideologia nacionalista que habitava a esquerda e a linha do PCB "mais anti-imperialista, do que anticapitalista", Schwarz não deixa de observar o movimento dialético que "descompartimentava" a consciência nacional. Nesse contexto político-cultural, atento que intelectuais e setores médios aproximavam-se dos "temas" e das "questões" dos trabalhadores e estabeleceram relações concretas de produção e troca com movimentos sociais e sindicais no campo e na cidade, sendo as iniciativas UNE-Volante, CPCs e MCP as mais estudadas.

Retomando, Schwarz argumenta em seu texto também, que o golpe de 1964 cindiu essas relações e experiências, e optou por não reprimir artistas e intelectuais na mesma medida que setores organizados da classe trabalhadora, sendo possível a aqueles perdurarem uma "relativa hegemonia cultural" de esquerda em um processo que envolve ainda questões ideológicas, profissionais e de mercado. Sendo assim, com os movimentos sociais e sindicais silenciados, a cultura estaria restrita a falar com seus pares através do público jovem e estudantil, respirando ainda o "populismo" e pouca autocrítica nos espetáculos *Opinião, Arena canta Zumbi e Arena canta Tiradentes.*

Exposto leituras críticas sobre o cinema e a arte sessentista, observarei no terceiro capítulo desta tese o modo como, em um Brasil de abertura democrática e ascenso operário e popular, a feitura documental e a crítica cultural e cinematográfica atualizam-se. Além disso, analiso como o "romantismo revolucionário" faz-se presente nos filmes de forma residual e sofre deslocamentos de sentido. Demonstrarei ainda que a observação das "questões sociais" permanece, agora, a partir da câmera no ombro que acompanha as greves e mobilizações de rua do momento. Veremos ainda, no discurso de alguns cineastas e da crítica cultural, a desconfiança com "teorias", generalizações e "saberes sociológicos", assim como a confluência entre "autoritarismo" político, "utilitarismo" cultural e desconsideração estética à obras sessentistas e ditas "sociológicas".

3. CINEMA DOCUMENTÁRIO EM MEIO AO ASCENSO DOS TRABALHADORES E A ABERTURA DEMOCRÁTICA NO BRASIL

3.1 INCORPORAÇÕES, DESLOCAMENTOS E O REACENDER DAS LUTAS DOS TRABALHADORES

Neste capítulo analiso como o "romantismo revolucionário" ao final da década e 1970 e início dos anos 1980 faz-se de forma "residual" em alguns documentários. O mesmo ocorre no ambiente cinematográfico e intelectual da época, marcado pelo ascenso popular e operário da época, bem como pelos debates da nova esquerda em meio a redemocratização. Para isso, visitarei filmes que focalizam e se comprometem com as mobilizações dos trabalhadores e com o movimento sindical, sendo eles: *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (1979) dos jovens cineastas Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, e *Greve!* (1979), do veterano João Batista de Andrade, cinemanovista e integrante do *Globo Repórter* na década de 1970. Também visitarei *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho, filme que resgata a história da luta no campo no período pré-golpe de 1964, assim como reflete o significado da repressão da ditadura militar entre trabalhadores, artistas e militantes envolvidos na experiência do CPC da UNE.

Atento que os anos finais da década de 1970 são marcados pela expansão acelerada das comunicações e pelo crescimento e fragmentação da produção e do consumo dos bens simbólicos e culturais no Brasil. Já estamos distantes das condições estruturantes de um "sentimento" de "escola" ou de engajamento na "revolução brasileira" próprio ao "cinema novo" e ao "romantismo revolucionário". Neste novo momento, cineastas e intelectuais veteranos vivenciam deslocamentos das "utopias revolucionárias" sessentistas, bem como suas carreiras são marcadas por "rearranjos pragmáticos" (RIDENTI, 2014, p.292) junto a sua incorporação e reconhecimento profissional e o apoio do mecenato Estatal, como é o caso de Eduardo Coutinho e João B. de Andrade. Também surge novos cineastas saídos das universidades em suas primeiras aproximações com lutas sociais e políticas de maior envergadura, como Roberto Gervitz e Sérgio T. Segall.

A partir de entrevistas desses cineastas e da crítica acadêmica e cultural, observo aqui também como se movimenta o debate sobre as formas pelas quais se deve dar o "engajamento" dos artistas e intelectuais diante da classe trabalhadora, bem como se

aprofunda questões sobre os “autoritarismos” e a forma “instrumental” da arte “nacional popular”. Nesse sentido, atentaremos para o modo como a apreciação sobre recursos da “montagem clássica” do cinema documentário e as afirmações “sociológicas” se elaboram junto à observação do “autoritarismo” das esquerdas diante do “popular”, no mesmo momento em que se consolida a “reflexividade” como parâmetro autocrítico razoável para a aproximação entre intelectual/cineasta e o outro/povo.

Como argumentei a partir do “marxismo cultural” no primeiro capítulo dessa tese, sem dúvida, as formas culturais e sociais não se limitam a um reflexo da “base” ou de uma “estrutura econômica”, mas é certo que se conformam a partir de “limites e pressões” desses campos. Nesse sentido, o chão histórico da “estrutura de sentimento romântico revolucionária” no Brasil é a modernização capitalista em um país periférico e seus processos associados, como a constituição de “modos de vida típicos de metrópole”.

Já o início da década de 1970 no Brasil veria o dito “milagre econômico” e a consolidação da “moderna indústria” no Brasil, com a fixação de grandes empresas multinacionais, em especial, nos ramos da indústria química, farmacêutica e automobilística. Essa década também é de profundas modificações da estrutura etária, urbana, assim como de intensa integração do país através da expansão da infraestrutura, da modernização e da nacionalização da comunicação através da ação do Estado.

O censo de 1970 acenava que a população urbana superava a rural, assim como crescia constantemente a expectativa de vida. Junto ao avanço do sistema de ensino básico e superior, crescia a taxa de escolaridade. As camadas médias eram beneficiadas nesse processo, que complexificava a estrutura social e de classes do país, assim como se aprofundava os “modos de vida típicos das metrópoles”. De outro lado, a política econômica da ditadura arrochava os salários e maquiava estatísticas de crescimento e inflação.

Elevava-se a carestia de vida ao mesmo tempo em que movimento de exilados e denúncias internacionais escancaravam a violência das ditaduras latino-americanas. Pequenas ações de descontentamento que já surgiam de forma molecular, acabam por desembocar no reacender dos movimentos sociais e sindicais ao final da década de 1970, se imbricando pautas econômicas e políticas. Nesse momento, artistas, cineastas, jornalistas, estudantes e muitos interessados se engajariam tanto em movimentos sociais e mobilizações “civis” amplas, assim como correriam ao ABC registrar o ascenso operário.

Para observar os deslocamentos do "romantismo revolucionário" é preciso compreender o significado da década de 1970 nas carreiras, bem como nos projetos intelectuais e políticos dos cineastas e setores da crítica cultural aqui estudados, os quais se conformam junto as transformações dos "limites e pressões". Nesse sentido, é de impacto no campo cultural e na construção de "hegemonia" o processo de modernização e nacionalização da comunicação através da ação do Estado, em especial, com a criação do Ministério das Comunicações e a Embratel, investimentos que visavam à segurança e a integração do território nacional.

Essa década também é de inflexão na "política cultural" do governo, que cada vez mais abandona o investimento em uma "cultura cívica" e aposta na promoção e no mecenato artístico, em especial, nas áreas do cinema e do teatro. O "Plano Nacional de cultura", também chamado "Política Nacional de Cultura", é lançado no final do ano de 1975 e busca centralizar e reorganizar o setor, assim como diversos órgãos e conselhos foram criados ou reestruturados para a regulação e o incentivo da produção cultural[122]. Já o Instituto Nacional de Cinema (1966), responsável por regular e executar a produção, importação, distribuição e exibição cinematográfica nacional, era reestruturado e acabou instinto em 1975 com a reestruturação da Embrafilme e a criação do Conselho de Cinema (Concine).

Para o historiador Marcos Napolitano (2017, p.210), a política cultural do governo nesses anos contribuiu para a massificação, a nacionalização e consolidação das comunicações e da indústria cultural no Brasil, com a aliança de interesses entre o regime empresarial-militar e os empresários das comunicações. Essa política refletiria o entendimento por parte dos militares de que apenas a repressão não seria mais capaz de apaziguar os interesses em jogo, iniciando-se um "diálogo', tenso e assimétrico" entre militares no poder, artistas e produtores culturais de oposição (NAPOLITANO, 2017, p.210). Ao mesmo tempo em que militantes eram torturados e mortos nos porões e nas prisões da ditadura, o fomento governamental financiava filmes e peças teatrais de artistas comunistas e de oposição. Dessa forma, o Estado, mantinha a censura em funcionamento, mas não impunha uma política de conteúdos positivos para a produção artística, sendo central para a produção de bens culturais, articulando e regulando mercado e mecenato.

Assim, o Estado se integrava ao movimento estrutural de consolidação e expansão da indústria de bens culturais de massa no Brasil, marcado pelo crescimento do

[122] Tais como a Embrafilme, a Funarte, o Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema (CNC), bem como o Serviço Nacional de Teatro reformulado.

prestígio das emissoras de televisão, assim como pela expansão da indústria fonográfica, editorial e do mercado publicitário[123]. O espaço profissional aberto nessa expansão incorpora diversos profissionais, intelectuais, artistas e técnicos com afinidades político-ideológicas no campo da esquerda e/ou liberais de oposição ao regime. Esses quadros encontram espaços privilegiados de trabalho assim como a oportunidade de alcance de público inédita, tanto na iniciativa privada como nas agências estatais.

São diversos os depoimentos e as posições sobre as oportunidades e as censuras da época, tanto no que diz respeito à relação com o Estado como com os empregadores. No nascente *Globo* Repórter se abrigou grande parte dos cineastas do Cinema Novo como Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Renato Tapajós, entre outros.[124] Coutinho em diversos depoimentos aponta as possibilidades e contradições daquele trabalho, como nessa entrevista de 1992:

> Nos anos 1970, em plena ditadura, era mais interessante trabalhar no jornalismo da Globo do que hoje. Antes, a censura era externa; agora ela é interna, e abrange não só o conteúdo, quanto a linguagem. Aconteceu comigo algo que exemplifica isso: num programa sobre a eterna seca no Nordeste, em 1976, fiz um plano de três minutos e dez segundos em que um flagelado falava sobre as várias espécies de raízes que ele fora obrigado a comer durante as secas que tinha vivido. [...] Hoje, isso seria impossível, mais até por questões de forma que de conteúdo. Um plano de mais de três minutos, o que significa isso? Diz o *Manual da Globo* – "Quanto alguém fala mais de trinta segundos, desconfie". (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.18).

O jornalista e ex-guerrilheiro Renato Tapajós, recém-liberto da prisão após ser perseguido devido a seu livro *Em Câmara Lenta* (1977), também fez parte da equipe paulista do Globo Repórter. Sua visão diverge da leitura de Coutinho, afirmando em entrevista a Marcelo Ridenti que a censura interna existia "na apresentação da ideia; no desenvolvimento do projeto; com o material pronto, mas ainda não gravada a locução e, finalmente, com o vídeo pronto." (TAPAJÓS apud RIDENTI, 2014, p.288). Na mesma entrevista, o cineasta conta ainda sobre as possibilidades de trabalho abertas no programa e suas contradições. Ao mesmo tempo em que era possível cobrir com duas equipes o enterro do operário Santo Dias, esse mesmo acontecimento teria causado o fechamento da seção paulista do programa, sendo solicitado o envio de todo o material filmado para o Rio de Janeiro. Tapajós conta também sua "crise de identidade profissional" ao

[123] Sobre a conformação do mercado publicitário ver: ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema:* a publicidade no capitalismo brasileiro. Bauru: EDUSC, 2015.
[124] No Rio de Janeiro o núcleo do Globo Repórter era dirigido por Paulo Gil Soares, autor de *Memórias do Cangaço* (1965), documentário produzido no contexto da Caravana Farkas/Brasil Verdade. No Rio de Janeiro a equipe teve João Batista de Andrade a frente e depois João Pacheco Jordão.

comparar o alcance de seu documentário *Greve de março,* financiado pelo *Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema,* e seu documentário de maior sucesso no Globo Repórter, *Os peçonhentos,* se perguntando junto aos movimentos populares: "a gente está fazendo filme para 250 mil pessoas, e os caras aqui têm 35 milhões, numa noite. O que nós estamos fazendo?" (RIDENTI, 2014, p.290).

Divergências à parte, os relatos atestam as novas possibilidades de estabilidade financeira e produção, assim como o contato com um público amplo nunca experimentado. No campo do "nacional popular", diversos são os artistas e intelectuais que integraram o jornalismo, as produções dramatúrgicas, papéis de prestígio em telenovelas, assim como veiculam sucessos de audiência. Entre esses, Dias Gomes desenvolveu uma renovação na teledramaturgia nacional na Rede Globo, tendo como colegas de trabalho ainda artistas próximos ao "nacional popular", tais como Vianinha, Guarnieri, Paulo Pontes, Francisco Milani, Carlos Verezza, Armando Costa[125].

Sobre o significado desse processo, Renato Ortiz, em seus estudos basilares sobre a indústria de bens culturais no Brasil[126], aponta a conversão da utopia "nacional popular" em justificativa ideológica da indústria cultural. Em outro caminho, o trabalho de Celso Frederico (1998), que parte das ideias de Frederic Jameson e do debate sobre o "capitalismo tardio" de Ernest Mandel, argumenta que o processo de mercantilização que se inicia na década de 1960, faz com que a cultura e a arte deixem de ser uma esfera à parte da vida social. Ao ser dominado pelo mercado, esse campo tenderia a diluir as ideias de esquerda que permaneciam como local de resistência à desumanização da lógica capitalista. Nesse sentido, apesar do sociólogo apontar a inocência dos artistas que acreditavam estar realizando o projeto "nacional popular" através dos meios de massa, há uma valorização da importância desses para a conformação cultural brasileira (FREDERICO, 1998, p.298-9).

Já Ridenti fala em uma "desfiguração das utopias libertadoras", marcadas por "rearranjos pragmáticos", amálgamas e produções contraditórias (RIDENTI, 2014, p.292). Para o sociólogo, os artistas do campo "nacional popular" que adentram os meios de massas, ao mesmo tempo em que não deixam de levar consigo questões políticas próprias dos anseios "romântico-revolucionários", acomodam e deslocam os seus

---

[125] Cf. COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes*: um dramaturgo nacional-popular. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

[126] ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional.* São Paulo: Brasiliense, 1994; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

discursos. Dessa forma, sem desprezar a força da mercantilização da cultura, Ridenti observa a indústria cultural como permeada à veiculação de mensagens questionadoras, apontando:

> Sem subestimar o poder da indústria cultural de fazer uso das ideias mais críticas para reforçar-se, parece-me que ela é portadora de contradições que não lhe permitem dar conta do mascaramento total da realidade social em que se insere. Por exemplo, não me parece que a indústria cultural brasileira tivesse necessariamente que transformar em ideologias as utopias do nacional-popular e do tropicalismo dos anos 1960. [...] Esses movimentos poderiam ter redundado em algo diferente do vanguardismo nacional-popular de mercado da indústria cultural brasileira, se as circunstâncias históricas mais gerais e as lutas políticas tivessem tomado outra direção (RIDENTI, 2014, p.292).

Já o historiador Marcos Napolitano (2017), aponta que a memória sobre o que foi a "resistência" ao regime militar em muitos casos nubla a ação e as intenções em disputa entre os agentes envolvidos nesse processo, bem como as permanências, conivências e a tutela dos militares na transição. Nesse sentido, busca demonstrar as aproximações entre os interesses e os discursos da esquerda - em especial dos comunistas -, dos liberais e dos setores militares.

Nesse contexto de incorporação e profissionalização de artistas e intelectuais atravessados por deslocamentos das antigas utopias, ao final da década de 1970 e início da seguinte, o movimento sindical e popular, bem como campanhas civis amplas, protagonizam lutas econômicas e políticas e conformam uma ampla frente pela redemocratização do Brasil. Como indica Fontes (2010, p.235) sobre esse processo, a maior parte dos movimentos sociais manteve forte cunho popular, permanecendo em terrenos contra hegemônicos e concentravam-se nas CEBs, nas Associações de Moradores, em pequenas associações antirracistas, antissexistas, antiautoritárias e nas novas associações que se autodenominavam ONGs.

Já o Partido dos Trabalhadores e a Central Única dos Trabalhadores, fundados respectivamente em 1980 e 1983, articulavam e nacionalizavam as lutas, bem como foram referências para amplos setores intelectuais e artísticos, como veremos a frente. Além disso, o PT, devido à presença massiva de trabalhadores e de sindicatos na sua construção, reforçava laços classistas estabelecendo conexões anticapitalistas junto aos interesses corporativos dos sindicatos e, em seguida, entre as miríades de movimentos sociais, não deixando de ser em toda década de 1980 um partido antiburguês (FONTES, 2010, p.232).

As lutas e mobilizações desse período de redemocratização transformaram em agenda contra hegemônica obrigatória alguns temas populares, "quase senso comum no

cenário social e político nacional". Dentre esses temas, destacam-se a denúncia das desigualdades sociais visando à igualdade; um sentido de solidariedade de luta para além dos limites mais estreitos corporativos; o debate sobre a dependência e a dívida externa; a urgência de amplas reformas sociais e a universalização das políticas públicas, terreno no qual se moveriam importantes disputas na década seguinte (FONTES, 2010, p.251).

Nesse período, estudos sociais sobre o movimento sindical, em consonância com os discursos das direções sindicais, passam a se referir a essa experiência como o "sindicalismo autêntico" e a "nova classe operária". Como argumenta Braga e Santana (2009, p.301), também é o momento de transformação na sociologia, que passa a uma perspectiva "pública e orgânica", na qual se colocava mais aberta a compreender os fenômenos políticos e sociais de uma perspectiva próxima, participativa e atuante.

Nesse contexto, enquanto as novas direções buscavam legitimar as posições conquistadas e desvincular-se das "pelegas" - tributárias a intervenção do regime militar nos sindicatos – e as "de cúpula" e "populista" – de tradição varguista e janguista -, os intelectuais aprofundavam a crítica ao sindicalismo trabalhista e comunista brasileiro.[127] Sob o signo do "novo" também conformava-se a afirmação de uma "nova esquerda" crítica as ideias de "nação", "povo" e "revolução brasileira" tributárias ao "desenvolvimentismo" do ISEB e ao "etapismo" do PCB".

Nesse contexto, as Assembleias Eclesiais de Base e o trabalho da esquerda cristão e de clérigos progressistas cumpriam um importante papel no trabalho político junto aos bairros e as periferias na região do ABCD. A Igreja[128], organizações laicas e diversas institucionais desenvolveram uma militância política pautando seus discursos, práticas e bases doutrinárias nos direitos humanos, na justiça social, na premência da "pessoa humana", na democracia comunitária, no voluntarismo ativista e participativo e na conscientização a partir das lutas cotidianas. Enfatizava-se a importância dos circuitos

[127] As agitações nos discursos das novas direções sindicais da época - Lula, José Ibrahim, Olívio Dutra, entre outros – são similares aos modelos teóricos de trabalhos sociólogos da "crítica ao populismo" como os de Francisco Weffort (1973). O "vínculo orgânico" com o "novo sindicalismo" do sociólogo se evidencia com a sua militância política por um partido socialista e popular no Brasil ao longo da década 1970, assim como seu posto de secretário-geral do PT na década de 1980. Sobre a aproximação dos discursos das direções sindicais e da teoria do populismo ver: MATTOS, 1998, pp. 61-7.

[128] Conforme aponta Napolitano (2017, p. 267-89), apesar da conivência e da passividade da hierarquia eclesiástica com o golpe de 1964, a partir das crescentes violações dos direitos humanos, da opção "pelos ricos" das políticas econômicas e pela influência dos jovens padres e membros do clero que atuavam no trabalho pastoral junto às bases populares, a igreja migrou aos poucos a oposição ao regime e ocorreu uma radicalização de sua alta hierarquia no decorrer da década de 1970. Esses deslocamentos também são marcados pela influência da "teologia da libertação" e sua ideia de realização do "povo de Deus" na construção terrena e cotidiana, tendo como marco as publicações de Gustavo Gutierrez - *Teologia da Libertação* (1971) – e Leonardo Boff – *Jesus Cristo, libertador* (1972).

comunitários, do ativismo sociocultural “de base”, da cultura artesanal, assim como da necessidade de democratização dos bens e de acesso aos equipamentos culturais (NAPOLITANO, 2017, p. 267-89).

Em relação ao PCB e a intelectualidade ao seu redor, apesar das diferenças teóricas e programáticas, pode-se apontar uma relativa convergência no período pré-64 nas lutas pelas “reformas de base”, assim como no “frentismo” de resistência contra a ditadura, principalmente após o AI-5. Entretanto, a reorganização política e da sociedade civil ao final da década de 1970 e a disputa com a “nova esquerda”, diminui cada vez mais a influência do pecebismo. No campo institucional, o PCB apostaria no MDB - principalmente após a vitória eleitoral de 1974 –, enquanto a fundação do PT redimensionou a reorganização política, transformando-se no polo mais dinâmico de atração da esquerda e dos “novos atores”.

Como veremos ainda nesse capítulo, aprofundava-se nesses anos a leitura sobre o “autoritarismo” das práticas culturais e o “utilitarismo” das obras de artistas identificados junto ao “nacional popular”, grande parte, próximos ou militantes do PCB. Também veremos que, parte da intelectualidade identificada com a “nova esquerda criticou o “comunismo” de forma genérica, não estabelecendo diferenciações entre “marxismo”, “leninismo”, “stalinismo” e as experiências do “socialismo real”, contribuindo para a identificação de projetos radicais e revolucionários como caminhos para formas políticas autoritárias e antidemocráticas.

Junto a essas críticas, a estrutura de sentimento “romântico revolucionária” se transformava ao final da década de 1970 e início de 1980, sendo que “a novidade agora não era mais recuperar e superar aspectos do passado para afirmar novas ideias de povo e nação, mas assegurar uma posição classista, especialmente dos trabalhadores urbanos.” (RIDENTI, 2014, p.319). Para Ridenti, esse processo, não sem contradições, ainda apresenta conformações “residuais” do romantismo, tais como: o culto a saberia das bases populares herdada da esquerda católica; o ideário da Teleologia da Libertação; a mística religiosa das CEBs; a valorização de tradições comunitárias populares, como os mutirões; a crítica à quantificação e mecanização da vida contemporânea; a busca pelo reencantamento do mundo; a valorização dos pobres da terra; a recuperação de raízes autênticas do povo; a recuperação de valores éticos e morais pré-capitalistas, que faria adversários do PT taxá-lo de moralista. Em relação aos sentidos “revolucionários”, prevalecia o intento mais de conformar uma sociedade civil moderna contraposta à ditadura do que a reconstrução de uma cultura nacional-popular revolucionária, mesmo

aos herdeiros dessa tradição, como os gramscianos, que ganhavam espaço na academia e no PCB (RIDENTI, 2014, p.319). Identificarei agora como se movimenta a crítica cinematográfica e novas questões surgem junto aos "limites e pressões" da década de 1970, além dos termos nos quais o "romantismo revolucionário" residual se faz nos filmes que vão ao encontro do ascenso operário da época.

3.2 CINEMA DOCUMENTÁRIO E A CLASSE OPERÁRIA

Antes de analisarmos o que há de residual do "romantismo revolucionário" nos documentários ao final da década de 1970, observemos os caminhos críticos, novos debates e algumas produções marcantes do cinema. Sobre o período, Ismail Xavier atentaria para um Cinema Novo já consolidado sendo uma tradição a se reivindicar, mas agora em um "tom antiépico": "não se trata mais de propor o grande salto e sim de afiançar a continuidade de uma tradição", estando o cinema longe do tom "polêmico-revolucionário" e da "invenção de tradições" da *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) de Glauber Rocha (XAVIER, 2001, p.12). Assim também é com o "Manifesto 'Luz e ação' de 1963 a 1973"[129], assinado pelos mais influentes diretores do Cinema Novo: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Caca Diegues, Walter Lima Jr. e Miguel Faria Jr. Nessa obra, os cineastas ironizam o "fim" do movimento, reclamam a importância revolucionária do Cinema Novo e sua influência, bem como reivindicam a continuidade da experiência.

A década de 1970 também veria a interação e incorporação dos cinemanovistas à gestão da Embrafilme, talvez o grupo de interesse e pressão mais influente em seu interior, dirigida a partir de 1975 por Roberto Farias. À frente de sua superintendência de comercialização encontrava-se Gustavo Dahl, que em 1977 publicava "Mercado é cultura"[130], advogando a complementariedade entre esses.

Sobre o tema, aponta Xavier que a década de 1970 no cinema brasileiro é marcada pela busca de grande parte desses cineastas de uma estética que estivesse atenta ao mercado, mas também aberta a continuidade da experimentação como via modernista. Fazia-se a polarização entre "cinemão" – projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes - e "estilos alternativos", ainda que essa diferenciação, afirma

[129] O manifesto foi escrito em 1974 como apresentação da plataforma da revista *Luz & Ação*, a qual não chegou a ser editada. O documento foi publicado a frente em *Arte em Revista* (ano I, número 1, 1979).
[130] DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. *Cultura*, Distrito Federal, v. 6, n. 24, p. 125-127, jan./ mar. 1977.

Xavier (2001, p.88), sirva mais para compreender os "conchavos" entre cineastas e Estado e representa uma baliza estética genérica ao ser compreendida dicotomicamente.

Já sobre o cinema documentário da época, podemos dizer foi marcado por experimentações sobre como se aproximar do "popular" e do "outro" de formas diversas. Nesse sentido, a força da "câmera leve" e da posição de "encontro" faz-se presente em *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1972), *Tarumã* (Aloysio Raulino, 1975) e *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977). Já um cinema mais "observativo" é apresentado em *Partido Alto* (1976, Leon Hirszman). No cinema de Bianchi, a reflexividade vira desconfiança absoluta das boas intenções de qualquer setor diante do genocídio indígena na ironia de *Mato Eles?* (Sérgio Bianchi, 1982). Buscando repensar a relação entre o cineasta e seu "objeto", Andrea Tonacci desenvolve experiências utilizando o cinema e o vídeo na mediação de seu diálogo com tribos indígenas em diversos países da América, surgindo filmes como *Os Arara* (1981) e *Conversas no Maranhão* (1983). Já Juana Elbein busca um olhar marcado pela pesquisa antropológica e em diálogo com o movimento negro produzindo filmes como *EgunEgun* (1982). Na mesma época, em experimentações radicais com a reflexividade e o material fílmico, propostas "brincam" com a veracidade enunciativa como na falsa biografia presente em *Tristes Trópicos* (Arthur Omar, 1974), enquanto em *Congo* (Arthur Omar, 1971) imagens e sons são trabalhados a fim de decompor signos e referentes.

Dialogando com esses documentários, é importante ter em vista que no cinema a década de 1970 e 1980 viveu um intenso debate sobre os limites entre "opacidade e a transparência" cinematográfica. Tal questão pode ser observada através do trabalho *O discurso cinematográfico*: *a opacidade e a transparência* de 1977 de Ismail Xavier. Nesse trabalho o teórico do cinema argumenta que o cinema "clássico" "recorta o real" e utiliza certos recursos de montagem a fim de valorizar uma "impressão de realidade" na tela, buscando a ilusão de continuidade do espaço percebido pelo espectador. Essa conformação levaria a imagem a ser vista como um "duplo mundo real", uma janela ou espelho para o mundo, estabelecendo no espectador uma identificação entre imagem-mundo-realidade. Assim, a câmera se colocaria como mediadora de nossa experiência com o mundo, guiando nossa observação, similar ao movimento do nosso olhar. Xavier argumenta então, que as "conquistas" da "decupagem clássica"[131] que marcam o "cinema

[131] Xavier (2005, p. 27-32) aponta que a decupagem se constitui tanto da produção do roteiro (com suas indicações narrativas e técnicas) como na organização do material fílmico no processo de montagem. Constituiriam a decupagem clássica: os planos geral, médio, americano e o primeiro plano; os ângulos

clássico" ao fazerem-se a partir de uma "montagem invisível" reforçam a "impressão de realidade" e esconde os processos formativos, discursivos e de produção do filme, buscando assim a "transparência".

Em outro sentido, para Xavier filmes "opacos" teriam questionado a "transparência" fílmica ao longo da história do cinema por diversos movimentos. Nesse sentido, as vanguardas, o cinema expressionista, o cinema poético, o cinema puro ou abstrato, o cinema surrealista e o cinema da imagem arquétipo teriam investido contra o realismo desde a década de 1920, assim como questionado a mimética clássica aristotélica que veria a arte como imitação do mundo real. Nesse sentido, o autor expressa em seu trabalho uma chave de compreensão marcante da década de 1970 de crítica a "decupagem clássica" que resvalasse sobre as formas de realismo cinematográfico tributários a esses recursos, ainda que possuam propostas teóricas diversas e especificidades.

Como veremos na análise das entrevistas e declarações dos cineastas e críticos, tanto a "transparência/montagem invisível", como a ideia de que não se deve encaminhar o material a partir de "pré-concepções", permeia o debate sobre a forma/montagem adequada na composição do documentário ao final da década de 1970 e nos anos de 1980. Em contraposição a isso, emerge a justeza dos elementos "reflexivos" na composição cinematográfica – a câmera que filma a câmera, o microfone dentro do quadro, a evidência das perguntas e negociações junto ao entrevistado, etc. - os quais apontariam o caráter construtivo e discursivo presente no documentário.

Retomando as características dos documentários do período em questão, atento para que diversas produções carregam um sentido comum de "revisão do passado" a fim de afirmar valores e iluminar experiências históricas (XAVIER, 2001, p.98). Produções com material de arquivos, entrevistas, comentários over, visita a presidentes emblemáticos, nas quais, há uma "operação de resgate" junto a conflitos de interpretações[132], como argumenta Xavier:

> [...] há uma postura geral de levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes históricos, os porta-vozes

normal, câmera alta e câmera baixa; as movimentações panorâmica e travelling; os recursos como o corte dentro da cena, a montagem em paralelo, a câmera subjetiva, o "shot/reaction-shot" e o uso do campo/contracampo.

[132] Xavier aponta como exemplo dessa revisão: *O ano de 1978* (Arthur Omar, 1975); *Getúlio* (Ana Carolina, 1974); *O mundo em que Getúlio Viveu (*Jorge Ileli, 1976); *Revolução de Trinta, República Guarani* e *Vida de Polaco* (sequência de Silvio Back, 1980, 1981, 1982); *O homem de areia* (Vladimir Carvalho, 1981); *Jânio a 24 Quadros*, Luiz Alberto Pereira, 1982); *Os anos JK* e *Jango* (ambos de Silvio Tendler, 1980 e 1984).

> de comunidades. O consenso é que a teoria está em crise, há muita coisa de esquemático no pensamento socialista, nos modelos da revolução. O enfoque se altera e perde terreno uma sociologia de base marxista, entra na moda uma antropologia disposta a consagrar um maior pluralismo, uma relação mais dialógica entre observador e observado (antropologia de significativos avanços que não dispensou também o momento de sua diluição, quando a ciência às vezes vira caricatura nos anos 80) (XAVIER, 2001, p.98-9).

Adiciono aos exemplos de filmes levantados por Xavier o documentário *Cabra marcado para morrer*, no qual é marcante a "vontade de empirismo" e de ouvir as testemunhas dos processos, documentário que debato a frente.

Outra questão importante a se observar é que, se a "lacuna histórica" (MONTEIRO, 2011, p.384-6) dos trabalhadores em tela começou a se modificar nos documentários do Cinema Novo – na figura do favelado, do sertanejo, do nordestino, do migrante, do operário da construção civil, etc. -, na segunda metade da década de 1970 a classe trabalhadora em greve e em luta emerge de forma inédita. Em meio ao ascenso operário da época, diversos filmes observaram os operários fabris, focalizados em espaços como em seus sindicatos, em passeatas, em assembleias, assim como em seus bairros e locais de moradia.

Nesse contexto, o cineasta Renato Tapajós é contratado pelo *Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema* para a produção de filmes sobre as lutas dos trabalhadores e a mobilização do sindicato[133]. Outros filmes sobre o universo operário, com financiamentos diversos, também seriam realizados, tais como: *Operários da Volkswagen* (Jorge Bodansky; Wolf Gauer, 1974), *Os queixadas* (Rogério Corrêa, 1978), *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Sérgio Segall; Roberto Gervitz, 1979), *Greve!* e *Trabalhadores: Presente!* (ambos de 1979 e de João Batista de Andrade) e *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983). Esses filmes carregam como suporte a película e as câmeras 16 mm, tecnologia que perdeu espaço ao longo da década de 1980 para filmadoras de fitas VHS e tecnologias similares, as quais permitiram menor custo e dispensaram especialização técnica, facilitando a produção de imagens pelos próprios movimentos populares e ativistas.

Visitemos agora dois filmes desse interessante encontro entre cineastas e classe operária em luta, observando o que há de residual do "romantismo revolucionário" nesses. Também observaremos como a forma/montagem desses filmes entrelaçam questões

[133] Tapajós realizou junto à entidade: *Acidente de Trabalho* (1977), *Teatro operário* (1979), *Um dia Nublado* (1979) e *Linha de montagem* (1981), além de dirigir com Olga Futemma *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978).

estéticas e políticas que visam responder qual seria o lugar adequado dos cineastas – e do cinema – junto aos movimentos sociais e de trabalhadores.

O primeiro, *Braços cruzados, máquinas paradas* (Gervitz; Segall, 1979), acompanha a eleição sindical do *Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo* ocorrida em maio de 1978 e as greves desse período. O filme se centra na campanha e na mobilização da chapa três, identificada com o "novo sindicalismo" e crítica ao peleguismo e a estrutura sindical[134]. Roberto Gervitz e Sergio Toledo Segall[135], seus diretores, foram estudantes de Ciências Sociais na USP no início da década de 1970 e estrearam no cinema com o documentário *Parada Geral* (1975). Esse filme retrata a paralização estudantil iniciada em abril de 1975 na ECA-USP a partir de entrevistas com "estudantes comuns" e, segundo Segall, "fazia um pouco de crítica ao movimento estudantil, no sentido de que o movimento não tinha conseguido ainda estabelecer um diálogo mais intenso com os estudantes." (SEGALL, 2006 In: CORRÊA, 2016, p.196). Segundo seus realizadores, o filme teria sofrido críticas por parte do movimento estudantil e fora entregue ao grupo *Refazenda,* com quem possuíam proximidade, ficando "maldito", segundo Gervitz, por criticar as lideranças estudantis (CORRÊA, 2016, p.197). Nos anos seguintes, os cineastas participaram de um grupo de estudos sobre documentário com encontros no *Museu Lasar Segall* e na ECA-USP e do qual participou Renato Tapajós, Maria Inês Villares e Olga Futemma.

Já o segundo documentário da dupla, *A história dos ganha-pouco* (1977), acompanharia um candidato do Arena e outro do MDB nas eleições de 1976 em um bairro da periferia de Osasco e, segundo Gervitz, foi exibido em associações de bairro, sindicatos e atividades populares. A terceira direção cinematográfica da dupla se daria em aproximação com a *Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo* (OSM), surgindo *Braços cruzados, máquinas paradas.* A dupla contaria sobre essa experiência na revista *Filme Cultura* em 1986, a qual trouxe um número exclusivo com o tema *Operários* [136]:

---

[134] A chapa um era composta pela situação e a chapa dois era composta por dissidentes do PCB e quadros do PCdoB e do MR-8.

[135] Sergio Segall é filho do museólogo e dramaturgo Maurício Segall e da atriz Beatriz Segall, além de neto do pintor Lasar Segall e da tradutora Jenny Klabin Segall.

[136] Publicação da Embrafilme, além de depoimentos e análises exclusivas para a edição, a *Filme Cultura* número 46 (1986) trazia parte da pesquisa "Movimentos sociais urbanos e documentários em São Paulo - 1977-80" realizada entre agosto de 1980 e setembro de 1981. Esse projeto foi realizado pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo através da equipe de cinema do *Departamento de Informação e Documentação Artísticas*, futura *Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo*. A pesquisa foi coordenada por Jean-Claude Bernardet e teve participação de Inimá Ferreira Simões, Eliana de Oliveira Queiroz, Olga Futemma, Carlos Ornelles Berriel, Waltraud Weissmann e Francisco Martorano Magaldo Neto.

> Gervitz: Na época, fim de 77 começo de 78, o sindicalismo era um tema restrito. Só os meios sindicais e os cientistas interessados tinham uma certa proximidade com o tema. A opinião pública, os jornais, falavam muito pouco no sindicalismo. E nós também não tínhamos ideia do que era sindicalismo. Não tinham tido a menor experiência [...]. E quando fomos chamados para realizar Braços Cruzados não tínhamos sequer ideia do que era a estrutura sindical. Não sabíamos nada. O filme foi um grande aprendizado para nós na sua própria realização. (Filme Cultura, 1986, p.19).

O cineasta prossegue em seu depoimento contando seus desconhecimentos ao perguntarem aos sindicalistas "pelegos" sobre onde estava a oposição, bem como a desconfiança por parte desses em travarem contato e colaborarem com eles. Segundo os cineastas, aos poucos a oposição e os trabalhadores perceberam as possibilidades do filme que claramente se colocava a partir da perspectiva da OSM critica a estrutura sindical como "camisa de força" das lutas.

Além disso, eles relatam que o projeto fora de baixo custo e financiado através da contribuição de amigos e professores da universidade, além do trabalho não remunerado e empréstimos de equipamentos de Aloysio Raulino e o empenho de Hugo Gama. Filmado em preto e branco, o documentário conseguiu ser vendido já na moviola, sendo possível finalizá-lo (Filme Cultura, 1986, p.21). Se há dificuldades em estabelecer o alcance e os caminhos exatos dessas exibições, é valioso o apontamento presente na *Filme Cultura* de Aloysio Raulino, fotógrafo de *Braços Cruzados, Máquinas paradas e Greve!* (1979, B. Andrade):

> Foram muitíssimo exibidos. Eu vi algumas coisas. Em relação ao *Braços* eu tenho um pouco mais de informação. O filme passou em várias capitais do Nordeste, em praças públicas com público que chegaram a 5 mil pessoas. Teresina, Fortaleza, natal, Recife. Há um cálculo sobre o público que já viu esse filme e que estima em mais ou menos milhão e meio de espectadores. São dezenas de cópias correndo pelo Brasil. Aliás, a divulgação do *Braços Cruzados* tem um detalhe interessante: ela não foi feita num esquema cineclubista, através da Dinafilmes etc., mas por iniciativa da base. Então a base se apropriou do filme enquanto instrumento de sua própria afirmação. (Filme Cultura, 1986, p.49).

Assim, para além da rede que era criada com o empenho da *Dinafilmes*[137], as organizações de classe e os trabalhadores aprofundavam experiências com perspectivas diferentes de representação de suas questões e dilemas.

Retomando a análise do documentário, *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* constitui-se centralmente a partir de entrevistas feitas tanto com a base da categoria

[137] A *Dinafilmes* foi uma distribuidora ligada ao cine-clubismo formada em 1976 a partir da *X Jornada Nacional de Cineclubes* que ocorreu em Juiz de Fora, Minas Gerais.

metalúrgica – que denuncia as condições de trabalho na frente das fábricas (Imagem 13) -, como com os candidatos das chapas e outros militantes de interesse do movimento sindical. Para além, há poucas legendas, com destaque para a inicial - que historiciza o peleguismo e a disputa sindical[138] - e para os nomes dos integrantes da chapa três e de outros trabalhadores próximos a esse campo político. Há ainda, rápidas imagens de arquivos – como um cinejornal do Departamento de Imprensa e Propaganda - que são mobilizadas no início do filme a fim de contextualizar a criação das leis trabalhistas e da estrutura sindical.

Já a trilha sonora é episódica, com alguns excertos rápidos de canções[139] e de música incidental, as quais auxiliam na construção narrativa e dramática. Apesar de ser parte da composição do documentário, estamos longe de uma trilha como centro rítmico da montagem – como em *Aruanda* e em *Arraial do Cabo* - ou de forte incidência na construção dramática, como veremos existir em *Greve!*. Já a voz over aparece em poucos momentos do filme, ora narrando a tomada do sindicato pelos trabalhadores e a impugnação da chapa três, ora adicionando informações sobre os acontecimentos, ou ainda complementando entrevistas.

Imagem 13 – 13min35seg

Imagem 14 – 1h09min01seg

A partir dessa estruturação geral, em especial, centrada nas entrevistas e em "dar voz" tanto para a chapa três quanto aos trabalhadores na porta das fábricas, é possível dizer que há certo sentido residual "romântico" na forma/montagem de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, uma vez que "recua" diante dos trabalhadores e de sua disputa sindical, acolhendo tanto a sabedoria dos trabalhadores grevistas, como da chapa

[138] Transcrição da legenda inicial: "Em 1978 o Brasil completava 14 anos de ditadura militar. Os sindicatos haviam sofrido intervenção e os principais líderes operários foram afastados, dando lugar aos chamados "pelegos". O principal foco da repressão era o movimento popular. As últimas grandes greves, ocorridas em 1968, foram fortemente reprimidas. A geração de trabalhadores formada nos anos 70, nunca havia participado de uma greve. O medo era grande e as consequências, imprevisíveis."

[139] Três canções são utilizadas no documentário: "Canto Tema" (Maria baiana e Luiz H. Xavier), "Se Segura Joaquim" (Silvio Modesto) e "Batuque" (Luis H. Xavier, Claudio e Airton L. Amaral).

identificação com o “novo sindicalismo” e a disputa contra o peleguismo. Nesse sentido, é marcante a posição recuada do entrevistador, sendo que suas perguntas sempre são curtas e de abertura para explicações, tais como: “Você é sindicalizada?”, “O que você acha da greve?”, “E como vocês começara a pensar em parar?”, “O que está acontecendo?”, “E a frente democrática?”. Dessa forma, a posição do entrevistador apesar de fazer-se como “encontro” toma uma posição mais próxima a um jornalismo que ouve os envolvidos e constata acontecimentos - flerte com a “transparência” -, não aprofundando diálogos nem tencionando o “polo” programático ao qual se identifica. As ideias da chapa três também são corroboradas com entrevistas marcadas a posteriori - como as de Santo Dias, Affonso Delellis e o operário demitido Silva -, as quais não ocorreram no calor da campanha ou da mobilização.

Em outro polo, a forma/montagem intensifica a subserviência e o peleguismo de Joaquim Andrade aos patrões. Já a chapa dois é esquecida após a apresentação inicial, reaparecendo ao final do filme quando declara apoio a chapa três. Assim, a maior parte do documentário centra-se em observar as mobilizações nas fábricas, bem como demonstrar a base e a chapa de oposição se articulando em contraposição à desmobilização da direção do sindicato e seus conchavos decorrentes da estrutura sindical corporativista.

Observemos agora que, se a “posição classista” é evidente no filme por seu tema e abordagem, o documentário de forma tímida expande os limites das reivindicações salariais e de condições de trabalho no interior das fábricas. Vemos isso já quase ao final do documentário em dois momentos: quando a luta econômica toma uma forma social mais ampla a partir da aliança presente na assembleia do *Movimento do Custo de Vida* (MCV) que ocorre na Catedral de São Paulo (Imagem 14); e na resposta em tom de brincadeira de um dos operários quando perguntado sobre a “Frente democrática”: “Stop please, look and love. Take it easy my friend. Não vou falar mais nada”. Assim, o filme apresenta, ainda que de forma tímida e episódica, a vontade de uma ampla frente social capaz de avançar na constituição de uma sociedade civil moderna democrática contraposta ao autoritarismo da ditadura.

Duas cenas ainda são interessantes no documentário pelas imagens que proporcionam e pelos debates ao seu entorno. A primeira diz respeito à encenação de uma paralisação operária no interior de uma fábrica que, segundo Gervitz e Segall, foi produzida por dois grupos de teatro e por amigos (Filme Cultura, 1986, p.23). Nela, vemos os operários iniciarem seus trabalhos e observarem o relógio. Após o desligamento

das máquinas um supervisor caminha até os operários que o confrontam parados (imagem 15). Ao não ser possível acessar o interior da fábrica no momento de paralisação, a encenação, traço do "documentário tradicional", acaba sendo levada a frente como possibilidade representativa, não sem questionamentos posteriores dos próprios diretores que vem a sequência como "problemática" e próxima ao "teatro universitário, CPC" (Filme Cultura, 1986, p.23), como veremos a frente.

Além disso, o encontro entre empresa, sindicato, Ministério do Trabalho e a representação eleita dos trabalhadores na base, possivelmente são as primeiras imagens veiculadas no cinema desse tipo de negociação (Imagem 16). Segundo Gervitz, sua equipe teria conseguido entrar na negociação aproveitando a presença de uma equipe de televisão e se passando por pessoas da imprensa (GERVITZ; SEGALL In: Filme Cultura, 1986, p.22).

Assim, o documentário de Gervitz e Segall em sua forma/montagem estabelece uma posição de recuo a qual carrega consigo a valorização da fala de um setor dos trabalhadores – o que julga politicamente correto - que não é tencionada. Isso pode ser entendido como atualização e deslocamento romântico do "conhecimento popular" e da "valorização das raízes", agora eivadas pela alta temperatura do movimento operário em ascenso, e por menções, ainda que tímidas, da necessária articulação entre os setores populares e de trabalhadores para a constituição de uma sociedade democrática e o fim da ditadura.

Imagem 15 – 26min15seg

Imagem 16 – 38min33seg

Abordando as mobilizações operárias da época, mas em outro caminho de trabalho com a forma/montagem, João Batista de Andrade lança também em 1979 o documentário *Greve!*, no qual acompanha as greves dos metalúrgicos do ABC ocorridas em março desse ano. Nesse momento, já possuía um trajeto na militância e no cinema profissional, tendo participado quando jovem na década de 1960 da agitação política em São Paulo através da União Estadual dos Estudantes (UEE) e como estudante da Escola

Politécnica da USP. Em 1964 a convite de Rudá de Andrade passou a trabalhar como programador na *Sociedade Amigos da Cinemateca*. Seu primeiro documentário foi *Liberdade de Imprensa* (1967), pouco exibido antes de ser censurado, sendo ainda apreendido pelo exército no Congresso da UNE de Ibiúna (1968). B. Andrade dirigiu e participou de diversos projetos cinematográficos antes de realizar programas jornalísticos e pequenos documentários na televisão, tendo integrado a equipe do Globo Repórter em 1975 com a qual produziu *Wilsinho Galiléia* (1978).

Sua obra é marcada por uma forma de filmar próxima aos entrevistados e aberta ao improviso, como vemos em *Liberdade de imprensa* (1967) e *Migrantes* (1973), constituindo o que Bernardet (2003) chamaria de "cinema de intervenção" em *Cineastas e imagens do povo* (1985). *Greve!* teria seguido um caminho similar de circulação[140] ao de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, sendo possível também observarmos questões similares sobre o dilema do cineasta – e da crítica - ao apontar sua câmera para trabalhadores e trabalhadores.

Imagem 17 - 34min20seg

Imagem 18 – 9min28seg

Greve! acompanha as mobilizações grevistas dos operários do ABC no ano de 1979, filmando a movimentação no sindicato, nas fábricas, nas ruas, nas assembleias (Imagem 17), assim como nos bairros e moradias dos trabalhadores (Imagem 18). A sua montagem é "densa", sendo que a movimentação da câmera, a postura do entrevistador, os cortes rápidos, a trilha sonora, as foto montagens, entre outros recursos, conformam um filme ritmado e dinâmico.

Além disso, a trilha sonora denota fortes sentidos para as imagens que vemos, em especial, em duas intervenções de Belchior, quando este canta "máquina, máquina,

[140] Relata Andrade (*Filme Cultura*, 1986, p.41): "Passou na OAB, passou em Brasília, no MDB inteiro, num monte de escolas, no país inteiro. Durante a greve passou em vários estados além do ABC, em Santos, nos sindicatos".

máquina" e "é o novo, é o novo, é o novo"[141]. A montagem não se furta a diversos elementos como manchetes de jornal, notícias que passam em uma televisão, o som de um rádio ouvido pelos trabalhadores.

A voz over descreve acontecimentos – a posse do presidente Figueredo, a continuidade da greve, a intervenção no *Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema*[142] -, mas também propõem questões sociológicas sobre o processo de industrialização no ABC. Além disso, seu tom é diretivo, distanciando-se da voz grave e séria presente nos documentários sessentistas.

Já em relação às perguntas e entrevistas, Andrade não vê problema em partir de seus posicionamentos sobre questões que dizem respeito aos trabalhadores, nem em tocar em assuntos delicados ou ser incisivo. Assim, pergunta a um operário em frente à fábrica: "Como é que eles controlam os operários?"; questiona sem constrangimento a esposa de um metalúrgico e o operário João Batista sobre os altos salários e o motivo desse não se divertir[143]; expõe a contradição do dono da pensão, que ganha com a hospedagem dos operários, e é a favor da intervenção no sindicato[144]. Em outro momento, na sequência em que entrevista o interventor do Estado no sindicato, a forma/montagem também não demonstram preocupação com parâmetros de continuidade ou respeito a gravação *in loco*. Nesse sentido, a diferença na qualidade do som das perguntas feitas ao interventor e de suas respostas indicam que possivelmente foram gravadas em momentos distintos, o que não parece ser uma questão para os interesses de composição do documentário.

---

[141] As canções de Belchior são, respectivamente, "Máquina II" e "Mote e Glosa". Além disso, o documentário tem como trilha música de Astor Piazzola e "Soy libre, soy bueno" do grupo Tarancon.

[142] Transcrição da voz over: "Dois dias antes os 800 mil metalúrgicos do Estado de São Paulo se lançam numa greve geral e pela aceitação de delegados sindicais nas empresas como cidadãos inscritos na Constituição. Liderados pela Federação das Indústria, FIESP, os empresários negam os delegados sindicais e ameaçam descontar dos trabalhadores do ABC 11% ganhos em greves passadas".

[143] Transcrição das perguntas: "Qual é o seu nome? Você é metalúrgico? [...] Eles dizem que operário da Volks ganha bem, todo mundo diz que operário da Volks ganha bem, que lá é onde se paga melhor [...]. Como é sua vida fora da fábrica? [...] Porque você não faz nada, não passeia? [...] Porque você não faz outras coisas? Você tem carro? [...] E a vida na pensão, como é?".

[144] Transcrição de parte do diálogo: Proprietário da pensão: "E com isso daí eu acho que o Governo Federal deve ter bastante prejuízo, a nação, né? Porque não houve acordo, vai pro décimo-quarto dia hoje, né?" [...] / Entrevistador: "O senhor tem quantos pensionistas aqui?" / Proprietário da pensão: "Nós passamos mais ou menos aí uns oitenta, né?" / Entrevistador: "Oitenta. E o que o senhor está achando da intervenção ai, agora, como é que fica?" / Proprietário: "Eu acho que desde o momento que não houve acordo, a intervenção foi justa... pra poder, né? O Governo resolver." / Entrevistador: "Quanto o senhor ganha, na pensão, hospedando os metalúrgicos aqui?" / Proprietário: "Isso daí é muito difícil de dizer, né? É como eu já te disse agora pouco. Mas aí como já disse mais ou menos, a base o senhor faz de cabeça." / Entrevistador: "São oitenta metalúrgicos? Mais ou menos. Quinhentos cruzeiros cara um. Uns 40 mil cruzeiros?" / Proprietário: "É, mas tem as despesas, tem que pagar os impostos, os empregados." / Entrevistador: "Mas dá bem?" / Proprietário: "Serve".

Nessa mesma cena, em paralelo, vemos imagens de Lula sendo carregado no estádio da Vila Euclides e da repressão aos trabalhadores, as quais completam a significação que Andrade julga adequada. Dessa forma, pode-se dizer que há pouco espaço para o "romantismo" diante do operário em luta uma vez que a forma/montagem do documentário se utiliza das entrevistas, mas se coloca a serviço de buscar contradições para além do que os operários afirmam, muitas vezes questionando a própria força organizativo desses.

Nesse sentido, o documentário e as intenções do diretor, em suas próprias palavras, como veremos a frente, se interessam não em observar os acontecimentos a sua frente, mas sim buscar o "nó da realidade": "uma intervenção que corresponde ao que aconteceu na realidade e revela coisas importantes" (ANDRADE In: Filme Cultura, 1986, p.43-4). A cena em que mais se evidencia essa busca interventiva do cineasta e de sua montagem, alvo de polêmica na época como veremos a frente, diz respeito à sequência na qual ele aborda os dias posteriores à intervenção no sindicato e o afastamento de sua diretoria. Nela, vemos dois metalúrgicos conversando sobre a repressão do dia anterior a uma assembleia. O entrevistador interrompe a conversa e pergunta em tom de afirmação: "Como essa intervenção no sindicato é uma derrota de vocês?" O trabalhador responde: "Não é não. A classe trabalhadora, nós metalúrgicos se unimos com o Lula. Deu a nós um exemplo que nós devemos lutar até o fim e nós vamos até o fim. Com Lula ou sem Lula, todos nós somos um Lula [...]". O operário segue conclamando outros trabalhadores para uma reunião que ocorrerá no Paço Municipal. Na sequência vemos essa assembleia a partir da perspectiva dos operários, que se encontram em baixo de um viaduto (Imagem 19). A voz over se contrapõe ao depoimento do operário:

> Mas a intervenção no sindicato foi um duro golpe no movimento. Pela primeira vez toda a sociedade se mobiliza para protestar contra a intervenção em apoio à greve. A greve, assim, continua sustentada mais pela convicção e pela rebeldia de cada um. Mas sem as lideranças, sem organização, o movimento se esfacela em mil palavras de ordem e chega quase ao desespero.

A câmera passeia por entre os grupos, ouve seus burburinhos. O som difuso das conversas contrasta com a mesa da assembleia, situada acima do viaduto, pedindo paciência. Um trabalhador em frente à câmera chama atenção para a não dispersão e atuação conjunta[145]. A contraposição construída da montagem e da narrativa dá o tom

[145] Transcrição da fala: "Nós temos que saber o que nós estamos falando porque nessa hora, aqui, está rodeado de pessoas que querem pegar alguma falha daquilo que nós falamos; temos que ter muito cuidado

entre uma multidão que se desorienta sem liderança. Quebrando o clima de dispersão, David de Morais do *Sindicato dos Jornalistas* é anunciado e lê uma carta de apoio de outras entidades a greve, restabelecendo a coesão e a direção do movimento através da solidariedade de outras categorias. Na sequência é anunciada, através de fotos e sons de sirene, a repressão que teria ocorrido após aquela assembleia virar uma manifestação.

Independente do grau de dispersão dos trabalhadores e da repressão desatada, é notório a diferença na apresentação da assembleia do dia anterior, na qual a perspectiva alta da câmera (Imagem 20) corrobora um dissipar gradual por parte da repressão, local também distante dos trabalhadores e que não possibilita ouvir sua agitação. Já no segundo encontro no paço, a câmera valoriza a perspectiva da multidão (Imagem 19), assim como a voz over finca sua interpretação sobre o impacto subjetivo da perda de liderança e entra em embate com as próprias afirmações dos operários sobre ser "com Lula ou sem Lula".

Imagem 19 - 21min40seg

Imagem 20 – 7min25seg

Assim, longe de um "recuo", *Greve* procura observar a sociedade sob múltiplos aspectos, tanto a partir das entrevistas, como da voz over, da trilha sonora, de recortes de jornais, matérias da televisão e do rádio, em uma montagem dinâmica e com diversos elementos. O filme nos apresenta a abertura democrática proposta por Figueiredo, "o regime de acumulação forçada de capitalismo selvagem" aproveitado pelo capital estrangeiro no ABC, assim como toca questões salarias, de moradia, relativas à consciência classista e a organização sindical e dos trabalhadores, entre outros temas.

Todos esses temas são apresentados como questões gerais da sociedade, assim como fica claro a ligação entre ditadura, peleguismo e repressão à organização classista. Se poucos são os ecos românticos desse filme, ao finalizar com o discurso emblemático

daquilo que nós vamos dizer [...] nós estamos reunidos aqui não é para brigar, mas sim para obtermos os direitos nossos que eles estão tomando."

de Lula na Vila Euclides - “Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores” – e ao som de Belchior cantando “é o novo”, é evidente a força classista e revolucionária do documentário em acordo com a agenda e as lutas contra hegemônicas que marcaram os anos de 1980. Como veremos agora, não é de se estranhar as observações de Andrade sobre conceber “o povo enquanto conjunto de classes sociais modernas que lutam” e suas afirmações da necessidade de lutar “Contra a alienação dele mesmo com relação a isso” (ANDRADE In: Filme Cultura, 1986, p.40).

3.3 VOZ OVER, REFLEXIVIDADE, INTERVENÇÃO E TRANSPARÊNCIA.

Como comentado, as interessantes produções que surgiriam em meio ao ascenso popular e sindical no Brasil no final da década de 1970 estão envoltas e compartilham sentimentos classistas e contra hegemônicos, fazendo-se em produções compromissadas com a luta dos trabalhadores, seja em produções financiadas pelo mecenato do Estado, por entidades de classe e movimentos sociais ou produzidas de forma independente. Observaremos agora como na crítica cultural que acompanha tais obras emerge: debates sobre a valorização das pessoas “comuns”; o questionamento de um saber “externo” e “sociológico”; a indagação sobre o sentido e implicação de uma montagem “robusta”; debates em torno da forma documentaria e da posição ideal do cineasta (“recuada”, “interventiva”, “transparente”, “reflexiva”); por fim, debates sobre o “autoritarismo” das esquerdas e da linguagem cinematográfica.

Também veremos como cineastas e críticos utilizam e criticam os termos “povo”, “classe trabalhadora”, “engajamento”, “consciência”, “documentário”, “reflexividade”, entre outros. De forma geral, não se encontra mais aqui menções a “nação” e a luta anti-imperialista própria da brasilidade revolucionária romântica, tratando-se mais de reconhecer as lutas do “povo” e dos trabalhadores, e auxiliar tanto o seu desenvolvimento quanto a redemocratização e a conformação de uma sociedade civil moderna e justa.

Nesse sentido, como já observamos nas declarações de Segall e Gervitz, é visível a falta de ligação desses cineastas com o movimento sindical na época de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*: “não tínhamos sequer ideia do que era a estrutura sindical. Não sabíamos nada” (Filme Cultura, 1986, p.19). Além disso, os perpassa um sentimento de necessária aproximação do “comum” - “estudantes comuns” – no bojo de uma crítica ao movimento estudantil, avaliado como um instrumento de organização que “não tinha

conseguido ainda estabelecer um diálogo mais intenso com os estudantes" (SEGALL, 2006 In: CORRÊA, 2016, p.196-7).

Se distantes do movimento sindical, a dupla de cineastas não deixava de se colocar criticamente em relação as "tradições" do cinema brasileiro e sua aproximação com os trabalhadores, como Segall conta em *Filme Cultura*:

> Quando começamos, trazíamos a influência de um cinema elitista, extremamente falado e muito pouco visual, muito calcado em entrevistas, onde as pessoas contavam sua vida. O cineasta não conseguia se integrar à vida das pessoas para filmar a vida acontecendo, chegava sempre depois do acontecido e filmava as pessoas contando. Muito discursivo. A montagem era articulada em função de uma análise pré-concebida, de uma teoria que o cineasta tinha a respeito da realidade (Filme Cultura, 1986, p.18).

Gervitz complementava: "Mesmo porque não havia som direto. E então se desenvolvia toda uma tese em cima da linguagem, que muitas vezes não tinha nada a ver com o que se estava colocando na imagem" (Filme Cultura, 1986, p.18). Dessa forma, a possibilidade técnica e a filmagem no instante do acontecimento se opõem ao "pré-concebido" e a "teoria" a priori sobre a "realidade".

Segall comenta ainda em sua entrevista que sentia das pessoas organizadas nos bairros, sindicatos, fábricas e partidos, a exigência de que se fosse até elas para filmar e estabelecer o diálogo, aproximando essa "ida às pessoas" com os documentários de Joris Ivens e Dziga Vertov:

> E para Ivens, que sempre teve a preocupação de trabalhar com o cotidiano, de ter um compromisso com as pessoas que estão sendo filmadas, o cinema nasce em cima de um diálogo com os personagens. Os personagens não são um objeto de análise sociológica, de artigos que o cineasta encaixa dentro de um modelo teórico. Os personagens são gente viva, vão atuar criativamente diante da câmera. São indivíduos, com personalidade e alma diante da câmara. Vão mostrar vida acontecendo. Estas coisas a gente incorporou muito no nosso trabalho, procurando sempre quebrar uma tradição discursiva e teórica do cinema brasileiro (Filme Cultura, 1986, p.18).

Assim, a importância do "cotidiano", do "indivíduo", da "personalidade" e do forjar certos "compromissos", é contraposta a personagens tomados como "objeto de análise sociológica" e uma "tradição discursiva e teórica do cinema brasileiro". A "tradição" referida clarifica-se em outros momentos da entrevista quando os cineastas comentam o Cinema Novo, assim como a encenação da greve presente em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, argumentando um sentido "problemático" supostamente também presente no "teatro universitário" e no CPC:

> Segall: O Cinema Novo tinha uma proposta de falar das classes populares, do camponês, do operário. E a gente acha que se você quer falar sobre eles você tem que incorporar um diálogo com eles, tem que incorporar o que eles acham sobre eles mesmos em lugar do cineasta, como intelectual, colocar sua visão, querer moldar a realidade (Filme Cultura, 1986, p.19).

> Gervitz: Realizamos a sequência [da paralisação] porque quisemos fazer deste filme uma história e não um filme que fosse uma teoria. [...] Mas hoje dá pra ver que ela é problemática. Principalmente a partir do momento em que os operários começam a encarar o capataz. Daí vira teatro universitário, CPC (Filme Cultura, 1986, p.23).

Dessa forma, Gervitz e Segall apontam a necessidade de "incorporar o diálogo" e "contar uma história", como contraposição a "moldar a realidade", a "teoria" e aos filmes e experiências sessentistas. Ademais, os cineastas se mostravam distante da imbricação entre "cinema documentário", "antropologia", "sociologia" e "ciência", tal como era visto nos discursos da década de 1960, em uma crítica clara que divide discurso, texto, sociologia e cinema, como comenta Segall:

> Se o filme traz coisas interessante, que atraem as pessoas, é por isso, porque ele não é um discurso, porque ele envolve as pessoas neste jogo de forças que constrói o filme; ainda assim achamos que o filme é extremamente falado, que substitui a ação visual pelo discurso falado, pela entrevista. Quer dizer, há muito ainda para a gente fazer seja documentário, seja ficção. Mas fazer um cinema que tenha um total descompromisso com o texto, com o discurso, pois esta é a função dos sociólogos, dos técnicos da linguagem escrita e não do cinema (Filme Cultura, 1986, p.18).

Além disso, a dupla de cineastas aponta o tema "político" e o "caráter de militância" de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, pois, feito com os operários e para o trabalho deles. Entretanto, afirmam a diferenciação da preocupação com a questão política colocada, assim como seu lugar específico como "artista", valendo a longa transcrição da entrevista de Segall:

> Isso pode parecer paradoxal, mas havia mais uma preocupação com este aprendizado pessoal, como aprender a filmar a vida acontecendo, do que realmente o fato de ser este ou aquele filme. Porque assim como fizemos este poderíamos ter feito um filme sobre uma festa numa escola de samba, um outro contando minha história e de minha família, ou a história da geração dos anos 70, ou a minha relação com uma mulher... De certa maneira, o nosso ponto de partida é o ponto de vista de um artista, pessoa preocupada em refletir com uma determinada linguagem a vida de hoje em dia. De uma certa maneira, tanto faz realizar esse ou aquele filme, desde que de alguma forma a gente possa refletir nossa vida, nossos valores [...]. Pensamos que o cineasta não tem que se envolver nas questões partidárias. Que o cineasta tem de refletir toda a problemática do país, a vida contemporânea em todos os seus níveis. Quando fomos lá, não estávamos preocupados em saber se fulano pensava isso, se fulano pensava aquilo. Estávamos preocupados em pegar os aspectos que iriam interessar à maioria das pessoas, o cara que estava no bar, o cara que vai ao

> trabalho e volta para casa e raramente vai a uma assembleia, o cara que vai à assembleia, mas não milita cotidianamente [...]. A gente não tinha acesso a essas discussões e nem sentia necessidade delas. Acho que há uma diferença neste sentido entre o político, o militante político e o artista. Quer dizer, o líder e o conjunto das pessoas lideradas (Filme Cultura, 1986, p.21).

Assim, ao mesmo tempo em que o cineasta se mostra disposto ao aprendizado e em apoia a luta em curso - o que é evidente também em seu filme -, Segall procura estabelecer diferenças entre a "militância política" e o "ponto de vista do artista", cabendo a esse uma determinada distância de seus temas e também uma possibilidade de reflexão geral, "a problemática do país, a vida contemporânea". Nesse sentido, também fala de manter distância de "questões partidárias" e diferencia entre "o político, o militante político e o artista". É interessante ainda a afirmação de uma busca pela "maioria das pessoas" e não dos "militantes", no mesmo sentido da observação das "pessoas comuns" registrado no primeiro filme da dupla, *Parada Geral* (1975).

Outra questão interessante presente nos depoimentos de Gervitz e Segall a *Filme Cultura Operários*, diz respeito ao significação do trabalho com recursos "clássicos" do documentário, tal como a encenação. Comentando a cena da paragem das máquinas (Imagem 15), Gervitz comenta sobre a crítica de Bernardet e de outros, bem como o impacto da sequência nas sessões do filme:

> Não foi só ele [Bernardet], outras pessoas disseram que a sequência é um pouco descolada do discurso do filme. Nas projeções de periferia, nas projeções feitas com a Oposição Sindical, sentimos que ela tem uma força incrível. Em algumas projeções, logo depois da greve, o pessoal aplaudia o filme no meio, nesta hora em que as máquinas param. [...] Porque num público formado de críticos, que está mais próximo ao cinema, esta sequência é imediatamente identificada como ficção. Mas na periferia, o público se envolveu. Era o público que tinha participado das greves. E embora às vezes eles rissem com o "às nove horas em ponto todo mundo parou as máquinas" (pois isso não é real, as coisas não acontecem assim, tão certinhas) eles se identificavam com a cena. [...] Muita gente vinha perguntar como a gente tinha conseguido entrar nas fábricas para filmar a parada das máquinas, dai a gente explicava: "Nós reconstituímos isso a partir de depoimentos do pessoal que participou das greves." E isso não tirava a legitimidade do filme. Em nenhum momento atrapalhava o fato de ser greve de ficção (Filme Cultura, 1986, p.23).

Esse depoimento é interessante, pois aponta como as exibições traziam reflexões sobre a forma cinematográfica e a linguagem artística. Nesse sentido, a força da reconstituição ficcional parece se vincular a experiência dos operários e trazer identificação a esses. Assim, para diversos espectadores, a diferenciação entre o "encenado" e o "documentado/real" parece não ser acessada a partir dos mesmos códigos que os da crítica cinematográfica, abrindo um espaço de reflexão sobre os limites da

compreensão da encenação como sinônimo de ficcional/imaginário e do documentário como "registro do real" *in natura*.

O depoimento aponta também como as imagens podem mobilizar consciência, sentidos políticos e proximidade para um cinema que se pretenda "político" ou "militante". Ademais, os apontamentos da crítica e de Gervitz sobre a "encenação" dizem respeito não apenas a "qualidade" da sequência, mas também ao questionamento da validade desse recurso caro a "montagem clássica do documentário", observada como "fora do espírito" ou do "discurso". Segall conta ainda sobre o processo de intimidade e o impacto das projeções nos trabalhadores:

> Eles começaram a nos situar diante da problemática e assumir o filme, a partir do momento em que compreenderam que eram co-autores. E assim mesmo, acho que a visão completa só se realizou quando eles viram o filme. Teve cara que quando viu disse: "Nunca poderia imaginar que cinema pudesse ser assim." Essa coisa de identidade - do espelho, esta possibilidade do cara ver um filme que não é sobre outra pessoa, sobre outro mundo, sobre outros valores, e que também não é sobre um ser teórico e abstrato, mas que é sobre ele e sobre pessoas iguais a ele - é que deu a consciência final, quando o filme estava pronto (Filme Cultura, 1986, p.20).

Nesse sentido, cabe lembrar que o interior da fábrica, por motivos políticos em especial, historicamente está distante do cinema e das câmeras, assim como no cinema documentário brasileiro. Sendo assim, a encenação permitiu aprofundar a relação dos trabalhadores com o filme e suas experiências e questões, mas não sem a estranheza da utilização do recurso por parte da crítica e dos cineastas, que se movimentam no interior de um cinema calcado em ouvir/entrevistar e que buscava fugir, nos termos dos cineastas, do "pré-concebido", da "análise sociológica" e do "teórico e abstrato".

João Batista de Andrade também concedeu entrevista a *Filme Cultura Operários*, sendo que nela entrevemos questões estéticas e políticas bem como a busca do cineasta por uma forma/montagem que dê conta de suas concepções. Nesse sentido, Andrade argumenta uma definição de "povo" como as "classes sociais modernas que lutam", bem como o papel do cineasta em estar "ao lado" e em embate com a "consciência" e a "alienação" do povo, como observamos nessa passagem:

> Meus filmes são feitos para um público que é a sociedade toda, como um elemento de formação para toda a sociedade. Eles têm elementos críticos, são feitos do ponto de vista de quem se coloca ao lado do operário, ao lado do povo. Mas tem elementos críticos, às vezes elementos críticos até em relação ao povo mesmo. Eu não estou concordando com ele só porque ele é povo, só porque ele é operário. Eu me coloco ao lado do povo, o povo enquanto sociedade, o povo enquanto conjunto de classes sociais modernas que lutam.

> Ao lado da consciência disso. Contra a alienação dele mesmo com relação a isso. [...] Quando você filma, você está manipulando. Desde a escolha do tema, você está manipulando. Por que eu estou fazendo um filme sobre a greve e não sobre as Cataratas do Iguaçu? É uma escolha dentro da sociedade. Manipular é um termo estranho. [...] Inclusive enquadramentos já são escolhas, aliás é uma escolha engraçada porque eu não olho na câmara, então o enquadramento já é ume escolha do outro que está dentro do meu filme [...]. O filme é sempre a visão de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos a respeito de uma realidade. É uma espécie de retrato, de visão desta realidade, uma visão artística dela na medida em que é mais profunda que o primeiro olhar. Essa manipulação é um tema muito ruim, porque filmar é um processo de escolha sem parar. (Filme Cultura, 1986, p.40).

Dessa forma, Andrade fala em "povo", mas não comprometido com os sentidos de "nação" e de luta anti-imperialista, próprios ao "romantismo revolucionário". Trata-se agora de afirmar um cinema implicado com a luta dos trabalhadores e disposto a desenvolver uma posição e consciência classista na sociedade, especialmente junto aos trabalhadores urbanos. Além disso, assim como argumentei sobre a forma/montagem de *Greve!* e a postura de Andrade em suas entrevistas, também não se vê nas declarações do diretor romantismo diante dos trabalhadores, uma vez que o cineasta/intelectual não olha "encantado" o "homem do povo" e não vê problema em apontar a "alienação" da classe diante de sua própria condição.

Ademais, é interessante atentar-se para o estranhamento com o termo "manipulação", uma vez que ele é visto com ressalvas pelo cineasta se tomado em um sentido de alteração negativa proveniente de determinados processos de montagem, o que também resultaria em um local infactível – a montagem sem qualquer manipulação – ao cinema. Percebe-se ainda a arte como capaz de aprofundar visões mais profundas da realidade para além de uma primeira observação. Na sequência de sua entrevista, Andrade aponta ainda sua compreensão sobre ter clareza e um campo de escolhas consciente em sua atuação como entrevistador e artista: "Eu tenho uma intenção quando vou entrevistá-lo. Quero levar ao público que vai ver o filme uma coisa importante".

Na *Filme Cultura* Andrade comenta ainda sobre a sequência de seu filme na qual questiona a capacidade do movimento operário em avançar sem uma direção política. O cineasta relembra que recebeu uma "pichação violenta" da revista *Cine-Olho,* a qual apontava sua narrativa como a serviço de um "ponto de vista ideológico" e contraposta à realidade:

> A assembleia, depois da intervenção, estava toda esfacelada, os operários chegavam até a falar sobre o desespero da situação. Então o filme na hora da montagem precisou da narração. Está é uma intervenção, eu passei por cima da realidade, eu fui ditar regra em cima. Este tipo de manipulação é muito fácil

> de discutir. O que é manipulação e o que é descoberta? Eu descobri ali o nó da realidade, filmando, pensando, enquanto estava filmando e depois quando estava montando, descobri o nó importante da realidade. Quando passou o filme de novo, recentemente, estavam os líderes sindicais do ABC que tinham visto o filme durante a greve. E uma das coisas mais discutidas foi o problema da organização, porque lá estava o retrato, você não pode desmentir o filme. Eu não inventei aquela assembleia - o problema político está colocado. Esta é uma parte muito viva do filme, talvez a de que eu mais goste, a que revela o problema político, um momento do filme em que há participação minha na filmagem, e uma outra participação no momento da narração. É uma intervenção que corresponde ao que aconteceu na realidade e revela coisas importantes. (Filme Cultura, 1986, p.43-4).

Dessa forma, Andrade aponta não haver para ele divergência entre a "realidade" de sua representação explicitada pela voz over de seu filme - "mas sem as lideranças, sem organização, o movimento se esfacela em mil palavras de ordem" – uma vez que estava colocado no campo político e da realidade o "problema da organização". Dessa maneira, os recursos de montagem "revelariam", deslocando o problema do "real" para uma necessidade de debate externo sobre as próprias imagens. Nesse sentido, se representado o "nó da realidade", estaria salvaguardado a legitimidade dos recursos de montagem e da "manipulação". Assim, Andrade não deixa de carregar consigo um sentido de busca "realista", sendo suas ponderações próximas as de Saraceni e Bernardet discutidas no segundo capítulo dessa tese. Lembre-se que, ainda que discordantes entre si sobre a efetividade do uso dos recursos cinematográficos para a empreitada, o debate entre esses autores na década de 1960 se dava sobre o modo como manipular os materiais para a construção de uma interpretação crítica para além de uma observação "naturalista" ou recuada.

Ainda sobre "realidade" e "montagem", Renato Tapajós em entrevista a *Filme Cultura Operários* refletia a uma pergunta perniciosa da revista sobre o autoritarismo do "som off", organizando o debate sobre os recursos de montagem a partir de seu uso concreto e não de características inerentes a esses. O cineasta observa ainda a historicidade do desenvolvimento da linguagem cinematográfica e o lugar comum no qual o "som direto" se instalaria, valendo a longa transcrição:

> Filme Cultura: "O que vocês tem a dizer sobre o som off?, o seu caráter autoritário?"
>
> Tapajós: "O que determina a posição do realizador diante do filme não é o fato de ele usar só off, narração, música ou o que seja. O que determina é como ele usa a linguagem cinematográfica e onde o som off, a narração, a música, o ruído entram como um elemento da linguagem cinematográfica, como o enquadramento, a luz, a montagem. É claro que a narração aqui no Brasil tem uma raiz forte, a do cinejornal do DIP, a do documentário fascista. O tipo de

> retórica utilizada nesses documentários esteve presente na formação de todo mundo. Quando criança, não escapamos de ver esse tipo de documentário no cinema. Senão o do DIP, o Jean Manzon, do Primo Carbonari, os cinejornais da Atlântida, que são reproduções do mesmo modelo. Os filmes do CPC não tinham essa característica, eram de um tipo diferente, eram outra proposta, uma tentativa diferente. A questão é dominar os recursos e não se deixar dominar por eles, coisa que aconteceu no cinema brasileiro durante algum tempo, onde muita gente foi dominada pelo som direto. Com relação à narração, ao som off, existe a mesma coisa, a narração pode dominar ou ser dominada pelo narrador. O problema é você dominar isso daí. O que determina a tendência ideológica de um determinado filme é como o realizador utiliza os recursos de que ele dispõe. Se existe uma tradição de narração fascista, populista, no cinema brasileiro, isto não significa que a narração e o som off estejam condenados para todo o sempre. Trata-se de recuperar este recurso para ser utilizado de outra maneira, como outro objetivo, sem vícios originais. [...] Não temos a tradição do uso correto da narração, tradição que existe em outras cinematografias, habituadas a usar um comentário às vezes narrado pelo próprio diretor. A narração é um modo de o realizador se colocar dentro do filme de forma mais aberta. Quer dizer, o realizador se disfarça menos através da narração. [...] a narração é não-naturalista por excelência, é claramente uma intromissão. Quando estamos realizando um filme, se quisermos podemos disfarçar a seleção de material de forma a dar a impressão ao espectador de que não se mexeu no material. Na montagem a gente pode dar a impressão de que não mexe. Se você põe uma narração, já não pode fazer isto. Fazemos cinema para contribuir com o desenvolvimento de determinados processos sociais que estão ocorrendo. Toda a nossa preocupação com a linguagem vem de encontrar a mais eficiente para conseguir dar esta contribuição. (Filme Cultura, 1986, p.51).

Dessa forma, o olhar para a "tradição" coloca-se de forma mais mediada do que a definição sobre um "elitismo" (como na entrevista de Gervitz e Segall). Além disso, ainda que não aprofunde a elaboração, para Tapajós haveria diferenças nas experiências cinematográficas do CPC e outras que utilizam recursos similares. De interesse ainda é o apontamento sobre a predominância do som direto, que influência o cinema documentário brasileiro desde meados da década de 1960 e mostra sua força em *Greve!* e *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*, chamando Tapajós a reflexão para os "usos" e não de uma "natureza" autoritária dos recursos. Por fim, o cineasta também parece se evadir de um compromisso artístico "distanciado" – como observei em Gervitz e Segall -, colocando que "toda" preocupação de linguagem deveria partir do compromisso com o desenvolvimento dos "processos sociais".

O debate demonstraria ainda a riqueza de questões estéticas e políticas implícitas no artigo de Bernardet: "Intelectual: Intervenção ou transparência". Nesse, o crítico aponta que "a função do narrador" de *Greve!* se embasa no modelo do intelectual revolucionário exposto por Lenin em *Que Fazer*? (Filme Cultura, 1986, p.53). O crítico lembra as lutas do líder bolchevique contra o "espontaneísmo", o "sindicalismo" e o

“economicismo” e sua conclusão de que a consciência revolucionária não nasceria espontaneamente da classe operária. Afirma então:

> Mas a consciência teórica do intelectual revolucionário se complementa ao encontrar o proletariado, sem o qual ela fica girando no vazio; por sua vez, o proletariado não consegue escapar ao espontaneísmo, aos movimentos reivindicatórios e à ideologia burguesa se não for como que fecundado pela consciência teórica do intelectual. Este me parece ser um dos modelos sobre os quais se apoia, de modo geral, o documentário sociológico que se desenvolve no Brasil a partir da década de 60 e, de modo mais particular, um filme como Greve!, que o papel da narração torna sensível. No caso deste filme, a narração não tem uma função descritiva, ou apenas descritiva, mas sim a de fornecer informações de que o discurso operário carece, e um diálogo se estabelece, pelo menos num sentido, o de refutar o que o narrador julga incorreto no discurso operário e de contribuir, com o saber de que ele dispõe, para o enriquecimento e a transformação da consciência operário, que é do tipo sindical e reivindicatória. (Filme Cultura, 1986, p.53).

Bernardet argumenta ainda que, se em *Greve!* a postura do cineasta/intelectual é a de contribuir com o seu saber, em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* ele recuaria e buscaria não interferir, ficando passível a escolher determinada corrente política e apoiá-la. O crítico comenta e aventa as consequências de tal postura:

> É uma postura totalmente diferente que encontramos em *Braços Cruzados* e seus autores. A tendência deles é deixar o discurso operário se expressar, sem diálogo, sem refutar. Eles praticam o que, em *Que fazer?* é qualificado de caudismo (mais ou menos: reboquismo). Roberto Gervitz e Sérgio Segall deixam patente sua postura quando afirmam que, embora discordando de como a greve vinha sendo encaminhada, eles não colocaram suas objeções. Aqui o intelectual-cineastas se omite, tenta se tornar transparente, sendo apenas veículo que permite ao discurso operário manifestar-se. O que também pode ser entendido como: nada temos a ensinar aos operários, e se alguém tem algo a ensinar a alguém, são os operários que têm a nos ensinar e não nós a eles. Em realidade, podemos nos perguntar se a transparência é tanta. O intelectual-cineasta se manifesta ao selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apoiá-la em detrimento de outras. E mais. Ao relembrar a minha reação na primeira vez que vi o filme, tenho a impressão de ter sentido uma espécie de satisfação pessoal ao ouvir as posições externadas pela chapa 3. Uma proposta de descentralização de poder, de valorização das bases, de atomização da estrutura burocrática, de autonomia do movimento sindical em relação ao estado etc., o que, independente de maiores análises, me estimulava pessoalmente. Donde a hipótese: a presença do intelectual no filme poderia se dar ao nível de uma projeção sobre o operário, o intelectual vendo no discurso operário a expressão de suas aspirações ideológicas. Mas isso, se for o caso, permanece latente no filme, nunca se explicita, nunca é objeto do discurso. (Filme Cultura, 1986, p.54).

É interessante perceber como o debate presente em *Cineastas e imagens do povo*, no qual havia breves menções a influência do “marxismo” no “modelo sociológico” dos filmes de 1960, aqui avança para a crítica à compreensão sobre a consciência de classe e a ação política presente em *Que Fazer?*. Isso, junto a identificação confessa de Bernardet

a chapa três, explicita como buscar por outra prática artística e militante para o cineasta/intelectual movimenta-se junto à crítica ao leninismo de *Que Fazer?*.

Tal questão deve ser compreendida no bojo dos diversos debates que movimentavam parte da "nova esquerda" e do "novo sindicalismo", críticos ao estalinismo e a sua herança, assim como ao "socialismo real", ao sindicalismo dos "pelegos" e do PCB, bem como a concepções de "partido de vanguarda". Além disso, é interessante notar que a posição de "recuo" do cineasta/intelectual presente em *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* não deixa de sofrer carga crítica, uma vez que se afiança em uma pretensa "transparência", devendo-se aqui ser colocado como "objeto do discurso" o fato de que o cineasta "fala" através da voz dos operários, ecoando a necessidade "reflexiva" cara as críticas de Bernardet e aos debates do cinema documentário moderno. Por fim, Bernardet chama atenção para a maneira como a postura do intelectual "transparente" não deixa de ser uma inversão idealista da posição "interventiva", caracterizando ainda a pretensão de superioridade própria dos "conhecimentos livrescos" supostamente presente no cinema sessentista:

> A este intelectual que assume uma posição superior e que dita regras de ação provenientes antes de seus conhecimentos livrescos e de suas próprias aspirações do que de sua experiência, filmes dos anos 70 opuseram a imagem de um cineasta que, longe de querer ensinar, se elimina diante do comportamento popular que seu filme apresenta, e se algo há de ser ensinado, é ele cineasta que quer ser ensinado pelo povo. Essa tendência entra em confronto polêmico com uma postura intelectual dos anos 60 e, ao querer inverter mecanicamente a postura ideológica a que se opõe, pode se revestir de idealismo. [...] Pode-se dizer que a questão da intervenção/transparência do intelectual-cineasta diante do povo-proletariado coloca-se hoje no cinema brasileiro numa tensão cujos polos mais significativos são Nelson Pereira dos Santos e João Batista de Andrade.[146] (Filme Cultura, 1986, p.54).

Como observaremos mais adiante, junto ainda as elaborações de *Cineastas e imagens do povo,* para Bernardet, o dilema "intervenção x transparência" só é passível de resolução na passagem dos "meios de produção cinematográficos" ou em um compromisso profundo com a "reflexividade". Esse caminho se mostraria distante em *Greve!* em razão do tensionamento com a "consciência" que propõem e aplica, e ainda seria inconcluso em *Braços Cruzados, Máquinas paradas,* uma vez que finge a "transparência".

[146] Bernardet aponta a presença do "povo passível" nos filmes *Iaô* (1976, Geraldo Sarno), *O amuleto de Ogum* e *A estrada da vida* (ambos de Pereira dos Santos, 1974 e 1980,).

O documentário *Cabra marcado para morrer* apresentaria uma "resolução" à questão capaz de trazer unanimidade ao campo intelectual e cinematográfico, não sendo atoa seu afinamento com o "empirismo" e a emersão nas "memórias" e na história dos "agentes" do passado. Ademais, a postura de Eduardo Coutinho diante de seus entrevistados está longe de tencionar incisivamente os entrevistados, entretanto, o cineasta não deixa de revelar as negociações e conflitos ao longo da feitura de seu documentário, como veremos.

3.4 CABRA MARCADO PARA MORRER E A REDEMOCRATIZAÇÃO

Paulistano, frequentador das salas de cinema de São Paulo desde pequeno, Eduardo Coutinho em 1954 participou do Seminário de Cinema no *Museu de Arte de São Paulo* coordenado por Marcos Marguliés e ministrado por Rugerro Jacobbi, os irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira e Oswaldo Sampaio, entre outros.[147] Nesses anos trabalhou ainda como revisor e copidesque na revista *Visão*. Após ganhar dois mil dólares respondendo perguntas sobre Charles Chaplin em 1957 no programa "O dobro ou nada" da TV Record, viajou para a Europa. Lá, participou do Festival da Juventude em Moscou, passou por Praga e chegou a Paris. Auxiliado pelas cartas de recomendação de Alberto Cavalcanti, Paulo Emílio Sales Gomes e Vinícius de Moraes, conseguiu uma bolsa de estudos no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (Idhec), onde realizou seus primeiros curta-metragens.

Retornando ao Brasil em 1960, Coutinho aproximou-se do CPC paulista e da preparação da peça teatral *Mutirão em Novo Sol* para o *I Congresso dos Trabalhadores Agrícolas* que ocorreria em Belo Horizonte. Em suas viagens ao Rio de Janeiro, travou contato com Nelson Pereira dos Santos e com fundadores do CPC como Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman. A convite desse último participou de *Cinco Vezes Favela* como gerente de produção e na sequência se mudou para o Rio de Janeiro em dezembro de 1961. Durante as filmagens do último capítulo do filme cepecista, *Pedreira de São Diogo*, Coutinho se incorporou à caravana UNE-Volante que percorreria o Brasil levando o debate sobre a reforma universitária com a participação do CPC. Nesse projeto, o cineasta

[147] Sobre a trajetória de Coutinho conferir a "Cronologia" presente em OHATA (2013, p.658-669), bem como sua entrevista: COUTINHO, Eduardo. Exercícios para Cabra Marcado para Morrer. *Série Depoimentos Cinema Brasileiro*. Entrevista para José Marinho de Oliveira, 1976. (Depositado na biblioteca da Cinemateca Brasileira). In: OHATA, 2013, p.184.

ficou encarregado de dirigir filmagens durante a caravana sobre os problemas nos locais visitados que seriam utilizadas no documentário, nunca montado, *Isto é Brasil*.

Eduardo Coutinho registrou como cinegrafista o ato público em protesto a morte de João Pedro - imagens utilizadas no *Cabra Marcado* de 1984 -, ocasião onde conheceu Elizabeth Teixeira e seus filhos. Carlos Estevam Martins indicaria na época o cineasta para dirigir o segundo longa do CPC, um filme baseado nos poemas de João Cabral de Melo Neto "*O Rio*", "*Morte e Vida Severina*" e "*O Cão Sem Plumas*", mas o projeto acabou desautorizado pelo autor. Após o frustrado plano, surge a ideia de filmar a história de vida e luta de João Pedro Teixeira, com a atuação cinematográfica dos camponeses envolvidos nos acontecimentos. A proposta foi aceita pelo CPC, coproduzida pelo MCP e teve financiamento do MEC. Coutinho viajou então a Pernambuco e a Paraíba organizando a filmagem e aguardando a verba ser liberada, e durante esse período participou das filmagens de *Maioria Absoluta* de Hirszman. *Cabra Marcado para Morrer* seria rodado em Sapé, onde João Pedro foi assassinado, mas devido aos conflitos na região as filmagens foram transferidas para o Engenho Galileia em Vitória de Santo Antão. Elizabeth foi à única a permanecer no elenco, sendo novos atores foram escolhidos junto aos camponeses do novo local de filmagem. Com o golpe empresarial-militar de 1964 e a invasão da região pelo exército, alguns participantes do filme e parte da cinematográfica foram presos, assim como equipamentos e materiais de filmagem foram retidos. Elizabeth foi detida ao retornar a Paraíba e, ao ser solta, escondeu-se no Rio Grande do Norte passando a viver clandestinamente sob outra identidade.

Na continuidade de sua carreira profissional, na década de 1970, Eduardo Coutinho trabalhou como crítico no *Jornal do Brasil*, além de ser co-roteirista nas produções *Os Condenados* (1973), *Lição de amor* (1975) e *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976). Em 1975 se incorporou a equipe do Globo Repórter, desenvolvendo sua linguagem documentária e produzindo interessantes e inéditas imagens do interior e da pobreza no Brasil, sendo os trabalhos mais comentados *Seis dias de Ouricuri* (1976) e *Theodorico, o imperador do sertão* (1978).[148] Ao retomar o projeto de *Cabra Marcado* no início da década de 1980, Coutinho possuía uma pré-montagem do copião do filme com as imagens que haviam sido enviadas para o estúdio no Rio de Janeiro à época do

[148] Coutinho dirige seis filmes para o Globo Repórter, sendo eles *Seis dias de Ouricuri* (1976), *Superstição* (1976), *O pistoleiro de Serra Talhada* (1977), *Theodorico, o imperador do sertão* (1978), *Exu, uma tragédia sertaneja* (1979) e *Portinari, o menino de Brodósqui* (1980).

Primeiro Cabra[149] e que permaneceram guardadas por David Neves. Além dessas imagens, o cineasta conseguiu resgatar anotações e oito fotos das filmagens, material utilizado na montagem do documentário. Aproveitando duas férias acumuladas da TV Globo, Coutinho viajou a procura de Elizabeth Teixeira e seus filhos em 1982, registrando sua busca, imagens que dariam vida ao filme lançado em 1984.

Cabra Marcado Para Morrer carrega a voz over de Ferreira Gullar que apresenta aspectos históricos e auxilia na narrativa dos fatos,[150] enquanto a voz over de Coutinho, de forma mais afetiva, comenta os acontecimentos e impressões pessoais ao longo da gravação[151]. Pode-se dizer que o documentário é parte dos filmes de "resgate" que buscaram na virada da década de 1970 e na seguinte ver e ouvir as "testemunhas", os "agentes" e os "porta-vozes" das lutas do passado recente (XAVIER, 2011, p.98). Para isso, o filme busca a "empiria" das imagens da UNE-Volante de 1962 (Imagem 21), bem como o que restou do *Primeiro Cabra*, fotos que sobraram do set e um roteiro resgatado. Além disso, são entrevistados os participantes do projeto de 1964 e Elizabeth Teixeira, além dos filhos da camponesa, dispersos em diferentes localidades desde o golpe de 1964 (Imagem 22).

Imagem 21 - 01min27seg

Imagem 22 – 01h34min29seg

As entrevistas com os camponeses do *Primeiro Cabra* revelam diferentes formas de se observar a experiência junto ao projeto do CPC da UNE. Os camponeses em sua maioria falam de um lugar de proximidade e interesse sobre aquela experiência, alguns lembram ainda da perseguição e tortura que sofreram após o golpe, como João Virgílio. Já outros buscam se distanciar de sentidos "revolucionários" daquela experiência, como

[149] Utilizo a denominação *Primeiro Cabra* para me referir a experiência de 1964, assim como *Cabra Marcado* para o documentário lançado em 1984.
[150] Como nesse trecho: "A desapropriação por interesse social de Galileia foi feita em dezembro de 1959, através de justa e prévia indenização em dinheiro como determinava a constituição. Galileia tornou-se então um símbolo da força do movimento camponês, mas até hoje os galileus não têm a escritura de suas terras".
[151] Como na passagem: "O que mais despertava o interesse dos Galileus era a identificação dos participantes da filmagem dezessete anos mais moços".

José Mariano[152]. Para além das entrevistas, *Cabra marcado* apresenta diversos elementos reflexivos, tais como: o evidenciar das perguntas de Coutinho e das negociações com José Eudes[153] e Abraão[154]; a denúncia dos dispositivos de captação (Imagem 23) e cenas que tencionem a transparência, como a interrupção na entrevista de José Mariano para arrumar o microfone; os comentários sobre a nova proposta do documentário e seu caminho "sem roteiro prévio" e as imagens mostradas "exatamente como tinha sido filmado" aos camponeses[155], questão central do documentário moderno e pedra de toque nos filmes contemporâneos, como veremos.

Imagem 23 – min36seg

Imagem 24 – 37min40seg

Se a reflexividade é marcante, não são poucos os elementos da montagem que dialogam com as entrevistas e imagens, complementando e propondo sentidos a elas. Caminha dessa forma a trilha sonora que adiciona tensão a diversas cenas e chama

[152] Transcrição da entrevista de José Mariano: "É o seguinte, eu sou muito afastado de certos movimentos. Eu caí nesse movimento, por exemplo, há dezesseis anos passados, que eu vinha pelo Engenho, que chegou esse movimento revolucionário [...]. Eu creio que o senhor está por dentro do assunto, que eu não queria estar dentro desse negócio. Eu estava no Engenho, por causa dessa reiga, dessas coisas, então eu saí do engenho porque não quis estar dentro disso, isso é uma prova que não queria viver dentro disso. Quando cheguei à cidade que o senhor me procuraram que ingressei dentro dessa carreira, mas quando entendi que era assim para viver pelas propriedades, vamos dizer agindo, por terra, essas coisas. Eu não preciso de terra, que o pouco que deus me deu eu vivo com, sem isso. [...]. Quando o senhor chegaram aqui me procurou. Pela sua simpatia, pela bondade do senhor então, vou dar meu conhecimento mas não para ter ingressado nesse negócio de revolução; Coutinho: Mas não tinha nada disso. O senhor vive como agora?"

[153] Coutinho conta em over sobre a negociação com José Eudes: "Depois de uma longa conversa e de fazer algumas exigências, José Eudes Teixeira concordou em ser filmado, mas fora do alojamento".

[154] Transcrição de falas em sequências diversas de Abrahão: Abrahão: "Está aqui a revolta do filho mais velho. Agora se o filme não registrar esse meu protesto, essa minha veemência, essa verdade que falta a capacidade intelectual expressiva do coração de minha mãe"; Coutinho: "Eu registro tudo que os membros da família quiserem falar, estão livres para falar"; Abraão: "Mas eu quero que o filme registre esse nosso repúdio a quaisquer sistemas de governo. Nenhum presta para o pobre" / Abrahão: "Ele conduziu os livros de admissão, não é isso? Doutora Elizabeth Teixeira, que isso é uma doutora para mim, isso é uma escola. É sobre tudo para mim a minha força de existência, a minha razão de viver. De conversar com Eduardo Coutinho, de brigar com ele por cem mil cruzeiros".

[155] Transcrição da voz over de Coutinho: "Fevereiro de 1981. Dezessete anos depois voltei a Galileia para completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar encontrar os camponeses que haviam trabalhado em *Cabra marcado para morrer*."; "O material foi mostrado exatamente como tinha sido filmado, com cenas fora de ordem, com cenas incompletas, cenas repetidas, claquete, etc".

atenção a um perigo iminente com sons de ponteiro de relógio, respirações ofegantes, estampidos, entre outros recursos, em muitas sequências confirmando ou questionando manchetes apresentadas em jornais. [156] Já na cena em que se conta a morte de João Pedro Teixeira, observa-se uma câmera subjetiva em movimento de chicote descendente[157] simulando uma queda seguida de sons de tiros, close nas fotos do camponês e manchetes sobre sua importância. Faz-se silêncio e uma câmera fixa-se no rosto de Elizabeth, uma montagem que claramente busca nossa aproximação com a injustiça do assassinato.

A densidade da montagem ainda pode ser vista em interessantes sequências nas quais as imagens do *Primeiro Cabra* são mescladas com as falas das entrevistas de 1982, como quando a fala do roteiro lembrada por Cícero é sincronizada a cena correspondente - "O charque está muito caro, como é que a gente vai sobreviver?"-, ou quando Elizabeth relembra a fala "tem gente lá fora" e outros seis camponeses surgem repetindo-a. Se essa densidade da montagem já é pouco observada na crítica cinematográfica na época do lançamento de *Cabra*, esse documentário seria cada vez mais valorizado em seu sentido reflexivo e visto como um filme de entrevistas, uma observação seletiva em conformidade com a desconfiança contemporânea da densidade da montagem, como argumentarei no próximo capítulo.

Além disso, em relação ao *Primeiro Cabra* e as imagens do CPC presentes no documentário, Coutinho não se aprofunda em julgamentos ou problematizações sobre a "ida ao povo" sessentista ou em relação à estética das imagens. Assim, a crítica ao "didatismo" CPCista presente no filme não é tão categórica como a que se observa no debate público daqueles anos, como veremos a frente, mas não deixa de demarcar distância da "tendência típica na cultura daquele tempo" e do "tributo ao nacionalismo da época".

Ademais, em sentido contrário a leituras que apontam pouco valor artístico e cultural na experiência cepecista e no *Primeiro Cabra*, atento ainda para a cena de negociação entre trabalhadores rurais e o administrador da fazenda. A voz over de Gullar

[156] A voz over lê em diversos momentos artigos de jornais e os desacredita ao colocá-los em confronto com as entrevistas e outros recursos, como nas passagens: "[...] inclusive em Vitória de Santo Antão, onde foram presos além de vários elementos das Ligas Camponesas, oito estrangeiros falando idioma espanhol. Segundo fontes militares, pelo menos três são de Cuba"; "Foi talvez em Galileia que o Exército apreendeu materiais mais valiosos do maior foco de subversão comunista no interior de Pernambuco [...]. Num casebre característico de camponês foi encontrado um farto material que acionava o dispositivo de subversão ali montado pelos esquerdistas internacionais sob a proteção do governo estadual [...]. O filme, entre os inúmeros encontrados, [...] era o 'Marcados para morrer'. A película ensinava como os camponeses deviam agir de sangue frio, sem remorso ou sentimento de culpa, quando fosse preciso dizimar pelo fuzilamento, decapitação ou outras formas de eliminação, os 'reacionários' presos em campanha ou levados a Galileia".
[157] Chicote é um movimento panorâmico rápido de câmera.

nos conta que esse diálogo e essa sequência foram criados pelos próprios atores a partir de uma improvisação (Imagem 24). No diálogo reconstituído na montagem[158], ouvimos discursos de enfrentamento e conciliação construídos a partir do questionamento sobre a proximidade das casas dos camponeses e a forma de se organizarem em "comboio". O discurso do administrador é ambíguo e de provocação, um "conselho cordial" em suas palavras. Entre os camponeses também há enfrentamento e conciliação, com tendências dispares sobre como tratar o problema e enfrentar o administrador. Sob essa cena e a metodologia para sua construção Coutinho apontaria anos à frente:

> [...] o roteiro só melhorou um pouquinho na preparação do filme. A gente fez um laboratório com eles, foi uma coisa maravilhosa. Aquela cena que está lá do feitor, não tem uma palavra do diálogo que não seja exatamente dita por eles. Pegamos um, o que faz o administrador, botamos seis caras em volta do refeitório da casa e ficaram dizendo. A gente gravou e eu selecionei as falas. Foi exatamente isso, às vezes podia mudar a atribuição da fala de um para o outro, mas basicamente até a distribuição foi exata. Se eu tivesse feito com todas as cenas realmente seria melhor, mas eu fiz com duas, só. [159]

Ainda que não fosse a proposição metodológica geral do filme, o diálogo de enfrentamento e conciliação criado através das falas dos camponeses e o "jogo de improviso", apontavam possibilidades e questões inéditas que se faziam no interior da experiência cepecistas e no desenvolvimento das ideias neorrealistas no Brasil. Fazia-se rica a experiência da aliança estudantil-camponesa-operária, sonhada e vivida nesses

---

[158] Administrador: "Que história é essa? Ceis não deviam ter vindo de comboio. Quando é para pagar o foro, só vem um só, isso é feio pra vocês. Eu vou mudar a situação da moradia de vocês, está muito perto um do outro." / João Pedro: "Nós estamos pagando direito, mas o senhor qué pra mais da conta." / Administrador: "João Pedro, você é o cabeça, é quem vem com essas ideias." / Camponês 1: "Ele não é o cabeça, é pelos alcance do acordo do que está ocorrendo ele pode fazer um apelo razoável com o que é merecedor." / Camponês 2: "É necessidade que obriga nós a complicar o caso." / Camponês 3: Óia seu administrador, é um caso que eu digo que estou muito agitado com o senhor." [...] / Administrador: "Não vê que senhor de engenho não morre? Administrador não morre? Só quem morre é camponês." / João Pedro: "Seu Vieira, nosso caso não é brigar com o senhor, mas nós não podemos o aumento." / Administrador: "Vocês sabem vocês são meus e eu sou de vocês. Quero que vocês fiquem satisfeitos comigo. Eu não quero brigar, a terra é da gente todo. Mas essa ideia de não aumentar o forro não assino agora. Só posso assinar quando o patrão chegar da capital daqui uma semana. Eu tenho que cumprir as ordens do patrão." / João Pedro: "Bom, pode esperar uma semana, não é? Conforme a resposta do patrão nós damos nossa resposta." / Administrador: "Vão pensar melhor para viver. A vida é doce. Vão para a casa, conversem com a família. Acabe com essa história, nós somos junto." / João Pedro: "Então semana que vem a gente volta para saber a resposta." / Camponês 4: "Ainda vai chegar o dia do senhor querer fazer do que tá fazendo e não poder."

[159] Entrevista presente no trabalho de Altmann (2004, p. 92) que observa o roteiro assim como a prevalência do improviso na cena da seguinte forma: "Os dois roteiros do C*abra* de 64 têm 423 planos, sem divisão por sequências, contendo apenas indicações de cenas assinaladas pelo local e momento da filmagem, como, por exemplo, 'interior-noite-casa João Pedro'. [...] Da transcrição de anotações manuscritas por Eduardo Coutinho, verificamos que do plano 96 – em que o administrador fala que 'João Pedro é o cabeça, é quem pôs essas ideias na cabeça de vocês' – ao plano 111 – em que o camponês Bernardo responde que 'ainda vai ter um dia que o senhor vai querer fazer o que está fazendo e não poder" – prevalece a improvisação."

breves anos sendo que. Assim como Ramos (2008, p.326) aponta sobre os primeiros documentários do Cinema Novo, atento para que o *Primeiro Cabra* também caminhava para um "patamar menos elevado, menos idealizado, menos folclorizado, que a representação do popular encontrada até então". O *Primeiro Cabra* também parece caber na definição de Xavier (2001, p.27) sobre os primeiros documentários e ficções do cinemanovismo os quais "definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira 'descoberta do Brasil" (XAVIER, 2001, p. 27).

Por fim, sobre as imagens do *Primeiro Cabra,* em conformidade com a "brasilidade revolucionária" de sua época, é interessante constatar seus sentidos "romântico revolucionários" uma vez que trazem o "homem do povo" na figura do camponês, apresentando tanto seus modos de vida e trabalho, assim como, de forma inédita, a questão da organização dos trabalhadores contra o latifúndio. Se concluído, certamente seria um filme "romântico", possivelmente o mais "revolucionário" dessa época.

Já em relação ao *Segundo Cabra,* com exceção da fala final de Elizabeth Teixeira conclamando a aliança operária-camponesa-estudantil e questionando o que seria a democracia[160], pode-se dizer que há muito pouco de "romantismo-revolucionário" no filme. Nele vemos a reunião de fragmentos da experiência rompida que conforma um caleidoscópio em movimento, de impressões diversas e pouco preocupado em projetar caminhos de futuro, ou projeto de nação ou de utopia. O documentário é um resgate de histórias rompidas ainda em movimento, sendo o único horizonte certo o compromisso em resgatar os protagonistas da aliança operária-camponesa-estudantil e a história rompida em 1964.

A partir da recepção de *Cabra Marcado* e dos debates públicos que o filme mobilizou, é possível observarmos o apontamento de um lugar estético e político ideal que caberia aos artistas e intelectuais diante da história e da luta dos trabalhadores. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se conforma o elogio a sua pluralidade - afinada aos sentimentos da abertura democrática - assim como a seus elementos "reflexivos" – geradores de uma autoconsciência do documentário como processo e construção sobre o mundo e não "janela para o real" - atualiza-se a crítica aos autoritarismos e utilitarismos

[160] Fala final de Elizabeth Teixeira: "A luta que não para, a mesma necessidade de 64 está plantada. Ela não fugiu um milímetro. A mesma necessidade tá na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. [...] Democracia com um salário de miséria, de fome? Democracia com o filho do operário e do camponês sem ter direito a estudar, sem ter condições para estudar?"

artísticos e políticos das esquerdas da década de 1960, como veremos. A imprensa, na época de lançamento de *Cabra marcado,* tecia elogios a seu compromisso com a história da família Teixeira e com a "realidade" e "verdade", bem como o consagrava pela qualidade como filme do gênero documentário, como se observa:

> [...] excepcional capacidade do documentário para representar a realidade de frente, sem subterfúgios, sem apelos a simbolismos, tratando a matéria de forma direta e objetivamente. [...] se eleva a patamares nunca antes alcançados por qualquer filme do gênero [...]. [161]
>
> O filme de Coutinho é um dos trabalhos mais elaborados do cinema documental, pela sua exceção, audácia e cruel trajetória terceiro-mundista. [...] Sem grande revanchismo, o filme de Coutinho traz consigo uma obstinação: seu compromisso com a verdade. [162]
>
> Filme comovente, um provável marco.[163]
>
> O melhor do cinema nacional [...] entusiasmante, lúdica e comovente visão do esfacelamento de uma família, depois de 1964. [...] seu tema e a condução da história transmitem a emoção e a verdade.[164]
>
> Não tenho dúvida que Eduardo Coutinho realizou o mais importante, o mais humano e o mais autêntico documentário do cinema brasileiro até agora". Um documento de dimensões universais. Ele transcende o regional.[165]

Nos jornais também se lia sobre os "simplismos", "maniqueísmos" e a "estética populares" da arte da década de 1960:

> O filme é emocionante, uma autocrítica das esquerdas brasileiras e um projeto de democracia que fica implícito no depoimento de dona Elizabeth Teixeira [...]. Algumas cenas da época, dentro da estética popularesca – ou seja, os próprios protagonistas da história interpretavam a si mesmos, o que era de um ridículo enorme. [166]
>
> […] o filme faz a crítica do Centro de Cultura Popular (CPC) da UNE, meninos da classe média que pretendiam levar cultura ao povo utilizando uma visão simplista e maniqueísta. [167]

---

[161] CARVALHO, Vladimir. Um filme novo. *Correio Braziliense*, Brasília, 30 mai.1984. In: OHATA, 2013, p. 453.
[162] CAPUZZO, Heitor. *Diário do ABC*, 11 dez. 1984. Os recortes de jornais sem paginação citados nesse trecho encontram-se depositados na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes na *Cinemateca Brasileira* em São Paulo e foram acessados a partir da pesquisa "Cabra marcado para morrer" em seu banco de dados.
[163] VARTUCK, Pola. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 dez.1984.
[164] *A Gazeta de Vitória*, Vitória, 26 fev. 1985.
[165] SPENDER, Fernando. *Diário de Pernambuco*, Recife, 08 mar. 1985.
[166] ALMEIDA, Amylton de. *A Gazeta de Vitória*, Vitória, 21 fev. 1985.
[167] *A Gazeta de Vitória*, Vitória, 26 fev. 1985.

> [...] se tivesse seguido o seu curso normal até o fim, hoje, presume-se, não passaria de mera curiosidade arqueológica do nascente Cinema Novo. [168]

Já os depoimentos de Coutinho na época nos leva a observar uma crítica ao compromisso do intelectual e do cineasta com a "desalienação", apontando tratar-se agora de conformar "outra história" das camadas populares: "recolocadas na história e recolocadas como símbolo de uma grande massa popular que nunca participou da história".[169] Entretanto, o cineasta rechaça as "representações sociológicas" ou os "personagens míticos" para esse intento, sendo necessária a busca dos sujeitos comuns e particulares, como aponta em outra entrevista: "Eu queria agora um filme sobre aquelas pessoas, e não sobre a classe camponesa do Brasil, sua evolução. [...] A sociologia está contida na trama da própria vida das pessoas. Retirei toda a tendência a fabricar heróis, de heróis quero distância. Não posso manipular a verdade."[170] O questionamento sobre a "representação sociológica" e os "heróis" é parte de uma reflexão de Coutinho e dos intelectuais e artistas em seu entorno, que diz respeito tanto a juízos críticos sobre o Cinema Novo e o CPC, assim como a relação entre artistas, intelectuais e "povo". Em outras entrevistas da época o cineasta comenta o assunto:

> Eu faço uma crítica ao passado geral do populismo no Brasil, à tendência cultural do CPC, negando toda a encenação esquemática. Era uma coisa de classe média, paternalista e autoritária. [...] O CPC tinha uma concepção utilitária de arte, era simplista, supondo que o receptador tinha uma cabeça vazia.[171]

> Quando reencontrei o João Mariano, não esperava que ele tivesse uma postura agressiva, nos classificando de "comunistas". [...] E isso foi mantido no filme, ou seja, a contradição entre o homem que viveu o João Pedro e que hoje renega esse passado. Nos tempos do CPC, seria impossível manter isso no filme.[172]

> Na década de 1960, a gente fazia um cinema muito político, com uma visão assim… Uma visão um pouco autoritária [...] A gente julgava o povo e, ao mesmo tempo, onipotente, achava que entendia o povo. [173]

> [...] é que nesta época se fazia um cinema onde os diretores eram um pouco os mágicos taumaturgos, eram um pouco deuses, que diziam o que pensavam do

---

[168] AUGUSTO, Sérgio. No cinema, uma saga camponesa. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 22 abr. 1984. Ilustrada. In: OHATA, 2013, p. 451.
[169] COUTINHO, Eduardo. *Estado de Minas,* Belo Horizonte, 18 mar. 1985. Caderno Dois. (Entrevista).
[170] COUTINHO, Eduardo. *Gazeta de Vitória,* Vitória, 26 fev. 1985. (Entrevista para Uchôa de Mendonça durante o festival RIOFILME).
[171] Ibidem.
[172] COUTINHO, Eduardo. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 02 dez. 1984. (Entrevista para Fernando Molica).
[173] COUTINHO, Eduardo. Para Alex Viany. (Entrevista para Alex Viany). In: VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. In: OHATA, 2013. p. 222.

> povo, o que não pensavam do povo, que se atribulam poderes mágicos sobre a história, eram um pouco profetas. [...] o que o Cabra pode ter de novo é que ele é extremamente humilde, ele não diz o que pensa do povo – ele procura caminhar junto e isto é uma postura nova, eu acho. [174]

Assim, adjetivos de diferentes intensidades como "simplista", "visão autoritária", "esquematismo", "mágicos taumaturgos" conformam um balanço negativo, e em muitos casos, reduzem uma diversidade de experiências estéticas e políticas a um juízo generalista. Junto a essa crítica, movimenta-se também a afirmação de uma nova postura do intelectual que deveria caminhar "junto" e "ao lado" das classes populares e trabalhadoras, não se colocando "à frente" nem falando "pelo povo". Para dar conta dessa "postura nova" fala-se sobre uma nova prática, "impossível nos tempos de CPC", que busca legitimar-se enquanto um método cinematográfico mais "eficaz" e menos "ingênuo e idealista".

Caminha nesse sentido também o artigo de Marilena Chauí, "*Do Épico Pedagógico, ao Documentário*", escrito após a filósofa ter assistido a *Cabra marcado* em uma exibição pública que visava angariar recursos para a ampliação do documentário para o formato 35mm. Identificada com o campo da "nova esquerda", Chauí argumenta em seu artigo a importância da nova obra de Coutinho que fugiria a generalização da produção do CPC e do *Primeiro Cabra*:

> Na linha cultural do CPC, o filme de 1964 pretendia ser exemplar: épico e pedagógico, lição de política e construção de heróis, lutadores, clara partição entre o bem e o mal, personagens funcionando mais como arquétipos do que como seres humanos reais. Em contraponto, o documentário nos coloca na presença de criaturas de carne e osso, com dúvidas e indecisões, medos e esperanças, meditando sobre o passado e avaliando o presente. Ao filme épico-pedagógico sucedeu o documentário preciso, conciso e dramático [...]. [175]

Chauí manifesta ainda uma crítica ao "público juvenil" que assistiu à projeção naquela noite, o qual era incapaz de lidar com a complexidade das relações políticas, históricas e pessoais:

> A complexidade real é, por vezes, insuportável para o público juvenil [...] que reclama apontando a "incoerência" de homens e mulheres que Coutinho não mais permitiu ficassem reduzidos a modelos e fórmulas, próprios de quem possui a "linha justa" porque imagina conhecer "as leis necessárias do desenvolvimento histórico", perante as quais os seres humanos são apenas "suportes empíricos" de um "sentido inelutável". [...] inconscientemente talvez, parte do público espere que o cineasta seja o executor da "vontade

[174] COUTINHO, Eduardo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 mar. 1985. Caderno Dois. (Entrevista).
[175] CHAUÍ, Marilena. Do épico-pedagógico ao documentário. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jun. 1984. Ilustrada. In: OHATA, 2013, p. 456.

> histórica", que ocupe o lugar vago do demiurgo, do caudilho salvador, do messias que redime um povo de sua própria história e anule o estilhaçamento de tantas vidas.[176]

Dessa forma, a filósofa acrescenta as dificuldades "juvenis" ao balanço político sobre as "velhas esquerdas" preocupadas com "modelos e fórmulas", "linha justa", "as leis necessárias do desenvolvimento histórico", "suportes empíricos", "sentido inelutável" e "vontade histórica", contribuindo com as leituras generalizantes sobre a política e a arte da década de 1960. Compromissado agora com a "reflexão", e não a "justeza", para a filósofa um caminho de superação se faria possível para abordar a "complexidade real":

> *Cabra marcado para morrer* realiza reflexões. Por um lado, enquanto obra de arte e de comunicação, realiza a reflexão do projeto anterior: da epopeia ao drama documentado, dos arquétipos perfeitos à complexidade real, da intenção pedagógica à percepção do outro como consciente de si. Por outro lado, reflexão histórica: ouvimos a voz dos vencidos escutando seu silêncio. [177]

Caminha no mesmo sentido o artigo de Paulo Paranaguá, lançado na França no início de 1986 na revista *Positif,* no qual comenta sobre o *Primeiro Cabra*:

> As imagens conservadas da filmagem abortada carregam os sinais de uma expressão submetida aos imperativos edificantes do *agitprop*: hieratismo, idealização, esquematismo, maniqueísmo. [...] Esses planos exprimem tanto a verdade dos rostos do passado quanto uma visão populista do interior brasileiro, então em voga nos circuitos intelectuais radicalizados [178].

Em outro sentido, o filme de 1984 é valorizado por seu caráter aberto e "espontâneo", assim como por expor uma contradição que perpassaria a intelectualidade brasileira própria a seu lugar de classe "pequeno burguês", como comenta:

> A riqueza de *Cabra marcado para morrer*, com suas filmagens interrompidas (ou espalhadas) durante quase vinte anos, é a de poder projetar na tela tanto esta quanto aquelas, e dar lugar assim a uma verdade plural, em processo de perpétua definição, incessantemente questionada pelos pontos de vista e acontecimentos, enriquecida pela dialética do passado e do presente confrontados, sem que nenhum desses momentos seja negado ou ocultado, conciliando a fidelidade e o questionamento, a ética e a estética, e se expondo ao mesmo tempo com a aparente simplicidade de um processo espontâneo de criação, de um *work in progress.* [...] O filme de Coutinho devolve a palavra aos camponeses, sem demagogia, sem complacência, sem tutela. Através do lúcido balanço do Cinema Novo que ele propõe, o filme exemplifica a seu

[176] Ibidem.
[177] Ibidem.
[178] PARANAGUÁ, Paulo. Cabra marcado para morrer (Um Homme marque pour mourir). *Positif*, n.300, fev.1986. In: OHATA, 2013, p. 479.

> modo a instável ambiguidade da pequena burguesia, o desconfortável equilíbrio que caracteriza os intelectuais brasileiros, o de ser ao mesmo tempo colonizado e colonizador, ou, segundo uma terminologia de Paulo Emílio Sales Gomes, o de estar submetido à dialética ocupante/ocupado.[179]

Jean-Claude Bernardet também comentaria *Cabra Marcado* em artigo a *Folha de São Paulo* em 1985. Para ele, o documentário viria resgatar da "lata do lixo da história" um projeto ideológico cultural cessado com o golpe de 1964, sendo um resgate de uma "história rompida" e "derrotada". Entretanto, não o faria de forma cronológica e linear: "Nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e efeitos." [180] Além disso, o filme operaria um duplo resgate de uma dupla derrota: o *Primeiro Cabra* seria o resgate de um fracasso representado pelo assassinato de um líder camponês, enquanto o Cabra de 1984 resgataria o filme interrompido e Elizabeth Teixeira. Nesse sentido, o documentário acaba encaminhando em seu estilo as características próprias de uma história rompida que tem como unidade o vestígio e do qual o próprio cinema é parte:

> A tarefa do espetáculo consistirá em trabalhar com esses vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento. O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo na busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado.[181]

Bernardet compara ainda os dois filmes da seguinte maneira:

> O *Cabra/64* tem algo de neorrealismo temperado com didatismo: seu hieratismo lembra o episódio *Pedreira de São Diogo* (Leon Hiszman) do *Cinco vezes favela* que a UNE coproduziu no início dos anos 1960. [...] O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e da mensagem. O autor tornar-se a mediação explicita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isso indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público a qual contradiz a postura ideológica e estética do *Cabra/64*. Outra atitude que diferencia violentamente o comportamento de 1964 e o de 1984: *Cabra/64* tinha um roteiro escrito – e como! -, do qual vemos uma página na tela, enquanto o comentário informa que o *Cabra/84* foi feito sem roteiro.[182]

Essa afirmação permite observar como caminha conjuntamente a crítica estética e política a qual conflui, de um lado, "hieratismo/didatismo/neorrealismo/linguagem

---

[179] Idem, p.480-1.
[180] BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1985. In: OHATA, 2013. p. 465.
[181] Idem, p. 470.
[182] Idem, p.470-1.

clássica/roteiro" e, de outro, "negação da transparência/reflexividade", questões centrais a Bernardet nos diversos textos visitados aqui, assim como no cinema documentário moderno e contemporâneo. Nesse sentido, Coutinho encaminha com *Cabra Marcado* uma solução às indagações de Bernardet sobre a "intervenção" e a "transparência" (Filme Cultura, 1986), assim como a outras questões levantadas nessa revista sobre formas cinematográficas e posturas políticas e de trabalho "autoritárias" diante da classe trabalhadora.

Questão ausente na crítica de Bernardet, é interessante perceber como há densidade na forma/montagem de *Cabra marcado*, no sentido do trabalho intenso com as imagens e sons que aprofundam nossa aproximação com o assassinato de João Pedro, assim como com a história de Elizabeth e dos outros envolvidos na experiência. Atente-se que a trilha, a movimentação de câmera e as imagens buscam nossa empatia quando tratam do assassinato de João Pedro e dos filhos de Elizabeth, assim como diante da "ofensiva ideológica" e a repressão do golpe. Nesse sentido, de forma "invisível", a câmera subjetiva, o "chicote", o zumbido e os estalos, bem como as imagens "encenando" e "dramatizando" os acontecimentos narrados, não deixam de corroborar e conformar sentidos junto aos depoimentos.

Retomando o artigo de Bernardet, esse lembra ainda que há cerca de dez anos obras vinham reelaborando o passado a partir de questões contemporâneas, tais como *A Queda* (Ruy Guerra e Nelson Xavier, 1976), *Eles Não Usam Black-Tie* (Leon Hirszman, 1981) e *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984). Entretanto, o documentário daria um passo além ao apresentar um caráter "fragmentário" em contraposição a "narrativa em continuidade" dos outros filmes:

> Mas, diferente de *Cabra*, e também, em certa medida, de *A queda*, tanto *Black-tie* como *Memórias* não oferecem um caráter fragmentário e apresentam uma narrativa em continuidade. Isso não é, em si, vantagem nem desvantagem, mas é revelador de uma outra postura: longe de prender ao resgate da história, ao trabalho sobre a derrota e ruptura, esses dois filmes estão preocupados com suas mensagens. O que lhes dá homogeneidade, unidade, continuidade é o projeto ideológico que os domina. O caráter fragmentário não se manifesta porque a história está moldada pela mensagem a transmitir, pelo caráter didático e dogmático. São obras que tem antes como função ilustrar uma concepção que lhes é anterior. [...] A grande diferença, a meu ver, é que em *Memórias* a significação da cena existe antes da cena, a cena já nasce portadora da significação e tem como função exibir a metáfora, a cena é dominada pelo sentido metafórico: enquanto em *Cabra* a cena é antes descrita e a metáfora

> brota dela; em vez de se impor, ela brota frágil sem assumir o caráter da mensagem fechada. [183]

Assim, para Bernardet, a importância de *Cabra marcado* faz-se pelo resgate de uma história rompida e dos vencidos, mas que respeita o caráter "fragmentado" da própria experiência, fazendo-a como "metáfora que brota" e "mensagem aberta", em meio a uma outra postura de "opacidade" na qual o cineasta expõem sua centralidade no processo de produção e feitura do documentário. Atento, por fim, a proximidade das indagações de Bernardet sobre o caráter fragmentário da história dos "vencidos" com o pensamento de Walter Benjamin, autor que ecoa ao longo do artigo que é finalizado com a terceira tese[184] de "Sobre o conceito de história".

Cabe lembrar ainda o artigo publicado por Roberto Schwarz na Folha de São Paulo no início de 1985, *O Cabra Marcado e o fio da meada*, que corrobora com *Cabra Marcado* como filme de memória e resgate das lutas camponesas e do projeto cultural interrompido no golpe de 1964:

> A constância triunfa sobre a opressão e o esquecimento. Metaforicamente, a heroína enfim reconhecida e o filme enfim realizado restabelecem a continuidade com o movimento popular anterior a 1964, e desmentem a eternidade da ditadura, que não será o capítulo final. Ou ainda, o cinema engajado e a luta popular reemergem juntos. Ora, nada é mais comovente que reatar um fio rompido, completar um projeto truncado, reaver uma identidade perdida, resistir ao terror e lhe sobreviver. [...] *Acontece que os fiéis, quando se reencontram depois da provação não são os mesmos do começo.* Esta mudança, que está inscrita em bruto na matéria documentário do filme, é sua densidade e seu testemunho histórico. Por causa dela as imagens pedem para ser vistas muitas vezes, inesgotáveis como a própria realidade. Sob as aparências do reencontro o que existe são os enigmas da situação nova, e os da antiga, que pedem reconsideração. [185]

Cabra marcado assumiria, então, a necessidade de unir os fios, mas compreendendo a atualidade e o diálogo com o contemporâneo da empreitada. A arte engajada e a experiência cultural de 1960 demonstram-se nuançadas pela reflexão sobre o momento histórico e político, sendo apresentadas assim:

---

[183] Idem, p. 475.

[184] "O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à *l'ordre du jour* — e esse dia é justamente o do juízo final" (BENJAMIN, 1985, p. 223).

[185] SCHWARZ, Roberto. O Cabra Marcado e o fio da meada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1985. Ilustrada. In: OHATA, 2013, p. 460.

> Sob o signo da renovação cultural, aliavam-se a disponibilidade dos estudantes e as formas mais dramáticas da luta de classes, que no Brasil, devido a herança escravista, costumavam e costumam se travar fora de alcance da opinião pública. Dadas as características do populismo na época de Jango, a aliança tinha vago patrocínio oficial, e parecia nadar a favor da corrente. Seu sentido tácito, salvo engano, seria mais ou menos o seguinte: a justiça e simplicidade da reivindicação popular emprestavam relevância a vida estudantil e a cultura, que por sua vez garantiriam ressonância nacional, admiração e reconhecimento civilizado à luta dos pobres. A complementaridade destas aspirações é objetiva e produziu grandes momentos, que podem ser vistos na parte do filme realizada em 1962: a estupenda dignidade dos camponeses, a singeleza trágica na apresentação dos conflitos de classe, o reconhecimento de tipos não burgueses de beleza etc. São momentos, aliás, que mostram como é tola, esteticamente, a doutrina antiengajada atual. [186]

Já em relação aos projetos das esquerdas, o crítico literário expressa os limites observados na "revolução com estímulo de cima", mas aponta as "esperanças reais" envolvidas no processo, bem como as novas formas culturais e de produção envolvidas:

> Hoje parece óbvio que aquela aliança não tinha futuro político e que a revolução com estímulo de cima só podia acabar mal. No entanto ela canalizou esperanças reais, de que o filme dá notícia e nas quais se pressentem outras formas de sociedade. A relação entre assunto, atores, situação local e gente de cinema não é evidentemente de ordem mercantil, e aponta para formas culturais novas. Não se pode dizer também que o diretor se quisesse expressar individualmente: a sua arte trata de apurar a beleza de significados coletivos. Tem sentido no caso, falar em autor? O filme não é documentário, pois tem atores, mas o seu assunto é a tal ponto o destino deles que não se pode tampouco dizer que seja ficção. [187]

Nesse sentido, mesmo crítico ao "populismo", Schwarz se afasta da generalização do *Primeiro Cabra* como obra "maniqueísta" e "idealistas", "reflexo" do lugar de classe dos produtores que queriam falar "pelo povo". Dimensionando a experiência de um ponto de vista histórico, o crítico não trata "transparência", "continuidade" e influência neorrealista como sinônimo de uma obra dominada pela preocupação com a "mensagem" e por um "projeto ideológico", como faz Bernadet. Em outro caminho, Schwarz observa a permeabilidade entre os cineastas e os "significados coletivos", assim como questiona as ideias de autoria e os limites entre ficção e documentário que a experimentação estilística e cultural do *Primeiro Cabra* trazia. Ele aponta ainda:

> Por fim, o filme mostra quanto os oprimidos podem dar aos intelectuais, e vice-versa (não esqueço as objeções que se podem fazer a esse ponto de vista). São perspectivas que existiram e se materializaram culturalmente, sem prejuízo da grande parte de ilusão que comportavam. Mas se hoje nos parecem tão

[186] Idem, p.460-1.
[187] Idem, p. 461.

> remotas, não é só pela ingenuidade. A mercantilização das relações de trabalho em geral, e da produção cultural em particular, nestes vinte anos avançaram muito.[188]

Dessa forma, o ponto de contato entre os oprimidos e intelectuais forja-se em termos diferentes de uma generalização sobre o "autoritarismo" e do balanço de não ter "chegado às massas", "sem prejuízo da grande parte de ilusão que comportavam". Ademais, o novo *Cabra marcado* é visitado no artigo de Schwarz também a partir de sua historicidade, na qual prevaleceria a "doutrina antiengajada", momento longínquo das condições do populismo e da efervescência do *Primeiro Cabra*, assim como distante do encontro entre lideranças camponesas e o movimento estudantil e cultural. O crítico diferencia os momentos históricos da seguinte forma:

> Agora se trata da obstinação e solidariedade de um indivíduo, armado de uma câmera, que em condição de degelo político ajuda outra pessoa a voltar à existência legal, o que além do mais lhe permite completar o antigo filme. [...] Onde em 1962 havia a redefinição do cinema e, por extensão, da produção cultural no quadro do realinhamento das alianças de classe no país, está agora a potência social da filmagem ("O senhor é da Globo"?) entrando pela vida particular das pessoas – nesse caso para bem. [189]

Assim, para Schwarz, a "ida ao povo" da década de 1960, desenhada no realinhamento de classe e na redefinição do cinema, alicerçada no caso do CPC da UNE na aliança da luta camponesa com estudantes e artistas, agora ajusta-se na "solidariedade de um indivíduo", inserido profissionalmente na indústria cultural, em um país no qual os meios de comunicação se expandiram e elevaram a "potência social da filmagem".

O crítico literário aponta existir ainda em *Cabra marcado* "vitalidade e esperança" nas imagens, o sentimento de fim da ditadura, a simpatia e inteligência dos nordestinos e a ausência das classes dominantes. Já os depoimentos dos camponeses possuiriam a força de quem viveu o momento, como o de Elizabeth Teixeira, no qual se encontra: "Um saber tácito, de quem viu a onça, sem propaganda ou doutrina, que dá uma rara versão da luta de classes, limpa de oficialismo de esquerda". [190] Elogia-se ainda a "câmera atenta e documentária", "homenagem à clareza da luta popular", assim como a qualidade em não se explorar o sofrimento dos entrevistados e situá-los no marco da perseguição e da diáspora da família Teixeira. Nesse sentido, atento para o elogio a "câmera atenta", mas em comunhão com a "qualidade" dos depoimentos próprios do

[188] Idem, p. 461.
[189] Idem, p. 463.
[190] Idem, p. 464.

“saber tácito sem oficialismos”, privilegiando assim uma observação sobre a totalidade que molda o documentário, e não apenas a determinação da “metodologia” da filmagem e opções de montagem.

Ainda na década de 1980 far-se-ia outras críticas à arte e a política das esquerdas da década de 1960, grande parte sob o impacto da ascensão popular e sindical da época, bem como da nova esquerda, consolidando-se a crítica ao “autoritarismo” da “cultura nacional popular”. No campo do cinema esse sentido crítico reverberaria, em especial, a partir do volume dedicado ao tema presente na coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira.* Nos estudos do cinema documentário, a obra *Cineastas e Imagens do Povo* (1985) de Bernardet, a partir da ideia de superação do “modelo sociológico”, instaura uma linha interpretativa hegemônica até a contemporaneidade. Visitarei nesse próximo tópico alguns desses trabalhos.

3.5 NOVAS CRÍTICAS AO NACIONAL POPULAR

Em relação a arte sessentista, é de interesse a dissertação *Tropicália: Alegria, Alegoria* (1979) de Celso Favarreto, a qual argumenta o tropicalismo como lugar de superação da cultura “autoritária” e de pobreza estética da arte engajada dos anos de 1960, leitura crítica e historiográfica comum nos debates sobre o tema. Nessa obra Favarreto argumenta o ineditismo do Tropicalismo na cultura brasileira, sendo esse mensageiro de uma nova chave crítica “neo-antropofágica” que “fugiria a polarização” ideológica de 1960 sem apresentar um projeto de “superação definitivo”. Observo que, para além da constatação de um movimento de “fragmentação da vida social”, próprio ao processo de modernidade no Brasil, Favaretto também é anuente e simpático ao discurso que se propõe como “fragmento”, “parcial” e “metalinguístico”, positivando essas características e as contrapondo à leituras “totalizantes” e “autoritárias”. Isso pode ser visto quando Favarreto comenta o disco Tropicália, por exemplo:

> Produção prismática, o disco é dialógico: cada música parodia certas imagens do Brasil, deixando entrever todas as outras num sistema de interferências e relações. Nele, a invenção não deriva de um sentido prévio, como o de uma intenção política, que captaria o Brasil como uma totalidade. Entretanto, na alegoria tropicalista as diversas músicas e vozes referem-se ao Brasil não como a uma totalidade que, sendo designada, é imediatamente significada como um universal, mas vão montando, pelo cruzamento das designações parciais, a significação como vulto das justaposições sincrônicas. [...] A fala tropicalista não se interessa em fazer adequação de uma forma de expressão a um conteúdo

> prévio, mas em desconstruir, trabalhando na virtualidade da linguagem. (FAVARETTO, 2000, p.85).

Além disso, a crítica de Favarreto faz-se em contraposição a leituras sobre a "autenticidade" da música brasileira marcada por um "nacionalismo" de cunho conservador, tais como as interpretações de José Ramos Tinhorão em *Música Popular: Um Tema em Debate* (1966). Outro endereço das críticas de Favaretto é a "música de protesto", vista como marcada pela separação entre forma e conteúdo, constitutiva de "painéis expressionistas" que almejavam a universalidade e a faziam partindo de "determinações abstratas" e "mitos" como os presentes na ideia de "povo", "país" e "realidade nacional". Música que como intenção conscientizadora não passava de "fala-para-o-operário", na verdade um "jogo de espelhos", responsável pela "folclorização do subdesenvolvimento", na expressão de Caetano retomada por Favaretto (FAVARETTO, 2000, p.146-7). O sociólogo conclui então que a música engajada veiculou, além de atitude política, o samba, o folclore, a música rural e urbana e definiu uma forma de cantar, mas em "nada modificou no que diz respeito à linguagem da música popular". A generalização se estende então sem aprofundamento de análise aos movimentos culturais em torno do "nacional-popular". Sem discutir produções artísticas dos grupos, Favaretto aponta sobre o CPC, o *Grupo Opinião*, o *Cinema Novo*, o *Teatro de Arena*, o *Teatro Oficina*, a poesia do *Violão de Rua*, e os romances *Quarup* (Antônio Callado) e *Pessach* (Carlos Heitor Cony):

> Estar produções se dirigiam a um público intelectualizado de classe média, principalmente estudantes e artistas. A pesquisa desses grupos era suplantada pelo imperativo de falar do país. Não havia, assim, interesse pelo experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público. Naquele tempo "a realidade rompia as formas, pondo à mostra o caráter político, interessado, dos valores sociais", como disse Ferreira Gullar. A atividade desses grupos era apaixonada, sendo frequentemente maniqueísta. Manteve acesa, durante toda a década, uma polêmica de grande alcance cultural, em torno da oposição entre arte alienada e arte participante. (FAVARETTO, 2000, p. 29).

"Maniqueísta", "adequa-se a linguagem", "suplanta-se a forma" para falar do país. Esses termos são adicionados ao debate que parte da música, mas que acaba englobando a produção da esquerda ligada ao "nacional-popular", quando não, a toda produção crítica da década de 1960, para a qual, segundo Favaretto: "Realidade nacional, não passava, no entanto, de uma expressão abstrata, codificação ideal de uma situação histórica heteróclita, construída para alimentar uma utopia em que desfariam as

contradições de toda ordem, ou, pelo menos, o desejo de uma ordem justa." (FAVARETTO, 2000, p.26). Já o Tropicalismo caminharia em outro sentido, superando o "nacionalismo burguês e de classe média": "Ao valorizar fragmentos justapostos, o tropicalismo suprime a cultura veiculada pelo nacionalismo burguês e de classe média que, frequentemente, opõe o Brasil ao capitalismo internacional e à indústria cultural, avatar da burguesia nacional dependente." (FAVARETTO, 2000, p.128).

Já a série "O nacional e o popular na cultura brasileira" abriu debates e consolidou perspectivas importantes sobre a produção cultura ligada à esquerda no Brasil. Publicado pela Funarte, contou com seis exemplares sendo o primeiro, *Seminários* (1980) de Marilena Chauí, uma apresentação geral sobre o tema. Para Santos (2013, p.3) o texto da filósofa seria "a primeira e, talvez, única tentativa de elaboração e reflexão teórica do conceito", sendo marcado por um "caráter fortemente ideológico" em meio a formação do PT e a críticas ao PCB e suas experiências culturais e políticas. Nesse trabalho a filósofa critica a democracia populista de João Goulart e a política dos comunistas, e no campo da cultura denuncia o "elitismo" e a "distância" que marcariam a pretensão dos artistas diante do "povo":

> Considerando-se que sua intenção é pedagógica, percebe-se que sua pedagogia é antes persuasão do que discussão e esclarecimento. Esse aspecto talvez seja inevitável porque os autores não dizem explicitamente de onde e a partir do que estão falando, apresentando-se como se fossem portadores de uma fala universal, cujas premissas são evidentes [...] o povo é, ao mesmo tempo, objeto e destinatário dos discursos. Enquanto objeto, é apresentado pelos textos como inconsciente, alienado, passivo, desorganizado, em suma, figura acabada da falsa consciência carecendo por isso de uma vanguarda que o oriente e conduza. Essa imagem faz com que os autores se dirijam ao povo como dirigentes dele, uma vez que na definição de vanguarda todos são unânimes em incluir os intelectuais e, portanto, a si mesmos [...] desejos, ideias, modos de ser, práticas, ações, aspirações, tudo é imputado ao povo e à nação, sem que nenhum deles apareça de viva voz. Os "Cadernos" constroem o popular e o nacional, embora tenham a pretensão de estarem a expô-los. (CHAUÍ, 1984, p.83).

A leitura de Chauí, assim como de grande parte dos trabalhos da coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira* baseiam-se tanto nos *Cadernos do povo brasileiro* lançados na parceria entre CPC, ISEB e a *Civilização Brasileira*, como no *Anteprojeto do CPC.* Sobre esse último, Chauí aponta:

> Entidades saídas da fantasia dos "artistas populares revolucionários do CPC" desfilam pelo palco da imaginação histórica à moda de fantasmas: o artista alienado, o artista popular revolucionário, o povo [...]. Porém, talvez o mais interessante seja o esforço do intelectual e do artista para converter-se em revolucionário, sem consegui-lo: para poder respeitar o povo o artista do CPC

> não pode toma-lo nem como parceiro política e cultural, nem como interlocutor igual: oscila, assim, entre o desprezo pelo povo "fenomênico" (que, no entanto é descrito como o povo realmente existente) e a invenção do povo "essencial", heróis do exército de libertação nacional e popular (que existe apenas na sua imaginação)... Assim, através da representação triplamente fantástica – do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão – é construída a única imagem que interessa pois é ela que se manifesta no Manifesto: o jovem herói do CPC. (CHAUÍ, 1984, p.91-2).

Nesses termos se construía a crítica ao "vanguardismo autoritário", à "doutrinação" e ao intelectual "desligado das massas", virtualidades do artista nacional popular para legitimar sua militância. Em um contexto de afirmação de uma "nova esquerda", tais apontamentos buscavam propor outras formas de atuação política e de contato com a "classe trabalhadora" e o "popular" por parte do intelectual. Falava-se em um caminhar "ao lado" e não "à frente das massas", em uma disposição militante aberta à crítica das estruturas capitalistas, assim como a seu próprio lugar de classe. Propunha-se auxiliar os trabalhadores na compreensão das contradições da sociedade, contraposta a uma prática e uma política anterior que "suprimia" e "falava pelo povo".

Para além da compreensão dessa contraposição entre o "velho" e o "novo", cabe estender as críticas ao trabalho de Marilena Chauí nas partes que a autora se debruça sobre o nacional-popular. Primeiramente, na aproximação, muitas vezes simplista, dos sentidos e significados da ampla produção cultural engajada da década de 1960 que parte da leitura do *Anteprojeto do CPC*. Esse documento, escrito em 1962 por Carlos Estevam Martins, sociólogo, pecebista, fundador e primeiro diretor do CPC, assim definia os "tipos de artes" existentes na sociedade:

> A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle. [...] Os artistas e intelectuais do CPC escolheram para si outro caminho, o da *arte popular revolucionária*. Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outro e para os outros. Se não se parte

> daí não se é nem revolucionário, nem popular, por que revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo. [...] Pela investigação, pela análise e o devassamento do mundo objetivo, nossa arte está em condições de transformar a consciência de nosso público e de fazer nascer no espírito do povo uma evidência radicalmente nova: a compreensão concreta do processo pelo qual a exterioridade se descoisifica, a naturalidade das coisas se dissolve e se transmuta. (MARTINS, 1962 In: HOLLANDA, 1992, p. 147).

Sem dúvida, Martins influenciou as produções artísticas do CPC, sendo junto a Ferreira Gullar, um de seus principais teóricos. Além disso, cabem críticas a diversos pontos problemáticos desse "Anteprojeto" como a diferenciação entre: a "arte do povo" que seria "ingênua consciência" e "desprovida de qualidade artística"; a "arte popular", na qual já se apresenta certa divisão do trabalho e profissionalização, mas que faz da massa "receptora improdutiva"; por fim, a "arte popular revolucionária", a produção conscientizadora e compromissada do intelectual engajado.

Entretanto, é preciso ter em mente que o *Anteprojeto* foi um texto autoral do sociólogo que não passou pelas instancias deliberativas da entidade e que gerou mais polêmicas do que diretrizes dentro do CPC. Como aponta Souza (2004, p.134), em um importante estudo sobre a arte "nacional-popular", tal documento ao elaborar uma concepção "rígida e excludente" sobre a "arte popular revolucionária" e um modelo "limitado e proibitivo" para a produção artística-cultural, mais do que apontar caminhos estéticos e teóricos, faz emergir uma série de controvérsias existentes no interior do CPC, que se desenvolviam a cada passo da entidade. Nesse sentido, é preciso ter em mente a pluralidade de concepções estéticas no interior da entidade para além das teses do *Anteprojeto do CPC*, o que deve ser observado tanto a partir dos escritos e discursos de intelectuais e artistas ligados à experiência, com partindo da análise concreta das obras desse período.

Outro lugar problemático para pensar a cultura "nacional-popular" da década de 1960, que encontramos de diversas formas nos trabalhos historiográficos e críticos, é a tese de que, apesar da vontade, prevaleceu uma cisão entre as massas e os estudantes e intelectuais, que em grande parte seria reflexo das próprias concepções e formas de "ir ao povo". Tais apontamentos pensam em um parâmetro de "massificação" da cultura que veio a se conformar apenas no final da década de 1960 e início da década seguinte, assim como estabelecem um critério arbitrário de comparação, ou talvez ainda, a aceitação acrítica do "mercado" e da "cultura massificada" como parâmetro. Em outro sentido, buscando fugir a essa leitura um tanto "voluntarista", para compreender qual foi o alcance e o significado político e cultural do Cinema Novo, dos Centros de Cultura Popular e de

outros movimentos, parece mais interessante situá-los dentro das possibilidades apresentadas em seu momento histórico, dentro da estrutura cultural existente, assim como, dentro do que se propunham a realizar.

Resgato ainda, a importância do apontamento já visitados aqui de Schwarz (1978; In: OHATA, 2013) sobre a interrupção que o golpe de 1964 imprimiu à experiência, na qual a classe trabalhadora junto às organizações políticas e culturais tiveram poucos anos para elaborar questões e dilemas que surgiam do contato das organizações estudantis, populares e sindicais. Por fim, atento que diversas "memórias" de participantes desse processo foram mobilizadas, compartilhando na crítica cultural e na academia o "autoritarismo" e a "pobreza" da arte "nacional-popular", mas os estudos historiográficos pouco se aprofundam nas "práticas culturais" concretas dessas experiências. Para isso, sem dúvida, dificuldades e questões teórico-metodológicas se colocam, mas seria de muito interesse redimensionar o tamanho e a diversidade das organizações e do trabalho do ativismo político-cultural da época – já se fala em CPC´s, em algumas dissertações – assim como observar esses movimentos a partir de seu financiamento, da ação dos dirigentes estudantis e populares, seus espaços de decisão e a dinâmica de suas atividades e encontros. Estudos nesse sentido podem apontar, para além do "alcance de público", uma dimensão mais acertada da articulação cultural e política desses anos, bem como a importância dessas experiências na formação e desenvolvimento de quadros políticos, artistas e ativistas culturais.

Retomando, pode-se dizer que durante os anos de 1980 ocorre um segundo momento de forte crítica ao "nacional-popular", tanto no campo do cinema, como das outras produções artísticas e da atuação dos grupos culturais e políticos envolvidos no processo. Se o primeiro momento é marcado pelo impacto do golpe empresarial-militar de 1964, pela crítica ao "populismo", pela denúncia do "lugar de classe dos produtores" e os compromissos com a burguesia nacional, nos anos de 1980 aprofunda-se o questionamento do autoritarismo presente na atuação do "artista popular revolucionário em missão", junto a um repensar de qual a relação que os "intelectuais" deveriam ter diante da "classe trabalhadora" e do "povo", não confundindo seus interesses, nem se colocando "à frente" desses.

O contexto de ascenso, no qual artistas, militantes, sociólogos, jornalistas, intelectuais, entre tantas outras pessoas, travavam contato com a luta operária e popular renascente, reconstruindo projetos políticos, era combustível legítimo e de importância inquestionável. Tais questões críticas e historiográficas se constroem também a partir das

produções cinematográficas daquele momento, sendo interessante observa como *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) é visto como ponto alto de superação do "nacional-popular".

A inflexão crítica diante do "nacional-popular" no início de 1980 também teve seu impacto no campo dos estudos do cinema, em especial no volume *Cinema* (1982) da coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*[191] escrito por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão. Nessa obra, os autores se baseiam no texto de Sebastião Uchoa Leite[192] que caracteriza, a partir do desenvolvimentismo de Kubistchek, uma modificação do termo "cultura popular". O uso desse termo deixaria de referir-se a cultura "vinda do povo" para abrigar a ideia de "defasagem cultural" entre as classes, em uma concepção de "caráter nitidamente político", sendo esse o uso destacado no CPC para Bernardet e Galvão. Construir-se-ia assim a ideia de que a cultura popular não era apenas a que vinha, mas também a que se fazia pelo povo, e assim: "A cultura popular é então conceituada como um instrumento de educação, que visa dar às classes economicamente (e ipso facto culturalmente) desfavorecidas uma consciência política e social"[193].

Concordando com a crítica de Leite, os autores ainda apontam que caminhava nesse sentido a preocupação marcante do Cinema Novo, que procurava utilizar os elementos da cultura popular como "ponte" para atingir o povo: "a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)"[194]. Nesse sentido, Para Bernardet e Galvão, os cineastas e determinados setores culturais no Brasil dos anos 60 não teriam distinguido "produção" e "consumo", apontando os autores:

> No caso específico do cinema brasileiro, a ideia de um cinema feito *pelo povo* [...], não tem sentido lógico nos anos 50 e 60: a complexidade técnica da atividade cinematográfica e seus altos custos de produção tornavam a hipótese destituída de significado concreto. A não ser, é claro, que por "povo" se entendesse não as "classes desfavorecidas", mas a coligação das "forças progressistas" da nação que incluía também setores da classe média e da burguesia. A influência marcante do ISEB em todos os setores da vida cultural brasileira – e especificamente da definição isebiana de *povo* [...] não deixou de atingir direta ou indiretamente o cinema. No próprio CPC, que se auto-institui como "orgão do povo", a ideia de uma arte popular revolucionária feita por artistas cuja origem não é popular se legitima pela identificação do artista com

[191] BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria. Rita. *Cinema*. O nacional e o popular na cultura brasileira. 1982. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-cinema-i/>. Acesso em: 04 abr. 2021.
[192] *LEITE*, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboços de uma resenha crítica. *Revista Civilização Brasileira*, n.4, set. 1965.
[193] BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria. Rita. *Cinema*. O nacional e o popular na cultura brasileira. 1982. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-cinema-i/>. Acesso em: 04 abr. 2021.
[194] Idem.

> o povo. Diz Carlos Estevam Martins: "Os membros do CPC optaram por ser povo [...]".[195]

Segue-se no trabalho a menção ao *Anteprojeto*, mas se observa que Martins não foi o único teórico do CPC, o qual que contava com as posições de Gullar que seriam mais "matizadas e consequentes". Argumentam então, Bernardet e Galvão, que a partir do documento de Martins se explicitaria a primeira polêmica que haveria separado o "pensamento cinematográfico" do que seria "genericamente o pensamento dos "movimentos de cultura popular". Nesse sentido, a autora e o autor advogam uma contraposição entre o "cientificismo" do CPC e o "futuro Cinema Novo":

> A tendência do CPC era a de legitimar como verdade científica suas posturas ideológicas, o que de imediato conduzia a uma atitude normativa e cerceadora da liberdade de criação artística. A própria noção de liberdade artística, tal como formulada por Carlos Estevam, é reveladora desta tendência. Mas, no que diz respeito à polêmica com o CPC, as "indefinições" do Cinema Novo são um ponto crucial de discordância. Se "artisticamente falando" a ausência de projeto ideológico podia ser considerada uma qualidade por Leon Hirszman e seus companheiros, politicamente falando era algo de indefensável do ponto de vista do CPC, que subordinava a arte à política.[196]

Dessa forma, teria caminhado o Cinema Novo superando a observação "instrumental" da arte, enquanto, o CPC haveria passado por essas revisões, mas não tendo tempo suficiente para pôs em prática uma "nova posição teórica sobre a arte popular." Atento que, apesar de mais nuançada - relembrando haver outras concepções como as de Ferreira Gullar e em torno da relação "povo", "arte" e "política" - pesa no trabalho de Bernardet e Galvão sobre o CPC o caráter "cientificista", "dogmático" e as explanações de Martins sobre alienação como sentido geral da entidade. Ademais, as obras do CPC contrapostas a "maior complexidade e acuidade da visão de esquerda do Cinema Novo."

Ao longo do trabalho *Cinema*, diversas entrevistas de Cinemanovistas e participantes do CPC da UNE são visitados, sendo que Bernardet e Galvão apontam o sentido de "advertência" dos depoimentos, "como se houvesse uma lição a ser aprendida da história das últimas décadas", uma autocrítica a "inconsequência do passado" de "otimismo fácil" e um "repisar" sobre a ideia de "ilusão política e cultural". A construção do argumento entre a divisão estética, cultural e política CPC X Cinema Novo é construída sobre tais depoimentos, em especial os que corroboram a divisão e a

[195] Idem.
[196] Idem.

“inconsequência”. É o caso das colocações de Jabor sobre o movimento tese-antítese-síntese próprio da tríade Teatro de Arena-CPC-Cinema Novo. Esse cineasta ainda é relembrado em suas declarações sobre a arte do CPC: “didática”, “chata”, “limitada”, marcada pela “simplificação intencional dos conteúdos e das formas para que eles fossem entendidos pelas camadas populares”, “ingenuidade pseudovirulenta”, “grossura formal”, “esperanças politicescas do CPC”.[197]

De *Brasil em Tempo de Cinema* a *Cinema. O nacional e o popular na cultura brasileira* a crítica às “ilusões” e ao “reflexo” do lugar de classe média e pequeno burguês próprio do cinema sessentista perde força e ganha novos contornos. Um sentido de experimentação e “síntese” crítica é observado com o Cinema Novo e com a “autocrítica” de seus cineastas, em um diálogo entre a memória e a história. Além disso, se “desenvolvimentismo-nacionalista” ainda é chave explicativa da dinâmica dos movimentos culturais e da redefinição do “nacional” e do “popular”, a referência à “teoria do populismo” e seus teóricos, como Weffort, é inexistente.

Poucos anos à frente, a obra *Cineastas e imagens do povo* (1985) de Bernardet observará o cinema documentário a partir da ideia de “superação do modelo sociológico” e conformará um léxico próprio e uma chave interpretativa de força e atualidade dentro dos estudos sobre o cinema e na crítica cultural geral. Nessa obra, é imperiosa a diferenciação entre os “produtores cineastas” e o “povo representado”, parte fundamental que conota o sentido geral das elaborações desse livro. O crítico inicia seu texto com uma “advertência ao leitor”:

> Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem. (BERNARDET, 2003, p.9).

Partindo dessa constatação, em um “corpo a corpo”, Bernardet procura quem é “o dono do discurso”, argumentando a conformação de um modelo de representação “sociológico” de força na metade da década de 1960 que possuía como características a divisão entre dois tipos de vozes. Primeiramente, a “voz do povo”, que se faz de forma variada, em primeira pessoa, a qual assere sobre sua vivência, sem afirmar generalizações ou conclusões. Contraposta a ela, a fala do locutor off/over, voz única de prosódia regular e homogênea, que obedece a gramática e a norma culta. É a voz cujo dono não se

[197] Idem.

identifica nem aparece nas imagens, segundo Bernardet (2003, p.17): “É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito.”

Os maiores representantes do “modelo sociológico” seriam os documentários *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) nos quais a “voz do saber” apoiar-se-ia ainda no “real vivido”, representado pelas entrevistas e em “locutores auxiliares”. Esses seriam entrevistados secundários que corroboram as ideias da voz over, além de outros recursos, como a aparição do nome de “especialistas” nos créditos e a “reelaboração empática” de canções. Essa conformação cinematográfica operaria uma “limpeza do real” para que o “sistema” e que seu “aparelho conceitual” funcionar, como descreve Bernardet (2003, p.19):

> Para isso, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. [...] Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. Como não somos informados sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apoiam, se expressam reciprocamente.

Bernardet argumenta na continuidade que para a realização do sistema particular/geral é preciso anteriormente as filmagens a escolha adequada dos participantes, a repetição mais ou menos coerente do combinado entre “ator natural” e diretor na hora da filmagem e, por fim, uma montagem e finalização adequada, na qual: “O material assim obtido é coordenado em função das necessidades expressivas e das ideias do filme.” (BERNARDET, 2003, p.23). Já sobre a forma de montagem específica de *Viramundo* e *Maioria Absoluta*, argumenta o crítico:

> Isso é uma elaboração do discurso, condicionado pelas necessidades do aparelho científico. Assim, as pessoas – anônimas – dos operários servem de matéria-prima para a construção dos tipos. Eles emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta, que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou na primeira fase. O tipo sociológico, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num personagem dramático. Tais pessoas não tem responsabilidade no tipo sociológico e na personagem dramática que resulta da montagem. (BERNARDET, 2003, p.24).

Nesse conformação "sociológica", argumenta Bernardet (2003, p.27), o filme nos colocaria na posição de dispensar o que não é comparável e, mesmo que reste elementos eventualmente perturbadores, o documentário imporia uma leitura geral da qual não seria possível escapar. O crítico aponta então como *Viramundo* reforça o movimento de "generalização" ao fazer uso de uma montagem paralela entre opostos, utilizando um formalismo lógico em seu enredo que encaminha um círculo de causalidade entre migração, falta de emprego, marginalidade, transe catártico religioso, não solução e o regresso ao norte: "[...] sem quebras, sem brechas, sem interstícios. [...] O filme assume uma atitude afirmativa e não se oferece, nem às suas ideias, como tema de discussão." (BERNARDET, 2003, p.32). Nesse sentido, aponta o crítico:

> A linguagem de Viramundo não tem dúvidas de que é a expressão do real, não se coloca como uma representação ou como uma elaboração particular sobre o real. Esse efeito de coincidência entre o filme e o real apoia-se na coesão interna de sua construção. Essa coesão se substitui e é aceita pelo espectador como a própria coerência do real, de forma que não haveria nem o que discutir do filme, já que coincide com o real. Só o real, o tema do filme, poderia ser discutido. A linguagem de *Viramundo* oferece-se como uma evidência: ela adere ao real, não há distância entre ela e o real; portanto, tendencialmente, ela é o real. (BERNARDET, 2003, p.32).

Bernardet (2003, p.33) conclui então que *Viramundo* esconde seu "caráter de discurso e evita qualquer problematização nesse sentido". A linguagem e montagem do documentário *Maioria Absoluta* é visitado na sequência desse trabalho, sendo enquadrado no "modelo sociológico" e acusado de tirar o protagonismo organizativo dos trabalhadores uma vez que cobra solução de "nós", das autoridades, ou, "talvez do voto do camponês". Conclui então Bernardet (2003, p.45): "Encontramos aqui essa contradição do intelectual progressista que espera que o povo fale e aja, mas, como ele elabora uma imagem passiva desse povo, toma ele a palavra, por enquanto...".

Por enquanto para o crítico, pois na continuidade de seu trabalho argumenta, a partir da análise de documentários dos anos posteriores, o tensionamento com a forma "sociológica" de falar sobre "o outro", não mais sustentada com a maior proximidade entre cineasta/câmera e "povo". Nesse sentido, a maior abertura para histórias específicas e de narrativas que ultrapassam um universo genérico teria colocado em questão a validade de uma "voz do saber" e do uso do "tipo/amostragem" e do sistema "particular-geral".

Nesse sentido, um primeiro "olhar no espelho" perturbaria o método quando Jabor se dispõem a filmar a classe média em *Opinião Pública* (1967), não estando o

“outro” tão distante do lugar social e de classe do cineasta e suas generalizações. Já *Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, 1967) romperia o “modelo” uma vez que o cineasta se coloca diante da “câmera” quebrando o “tabu” da passividade da “captação do real”. Aprofundaria esse caminho o filme *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1972), que fugiria ao “tipo” e colocaria o migrante e o paulistano médio em “igualdade de condições” e “diálogo”. Por sua vez, em *Tarumã* (Aloysio Raulino, 1975) a câmera se espantaria diante de uma trabalhadora rural que não se deixa fixar como “tipo”, nem segue o caminho esperado para um filme sobre condições de trabalho. De forma inesperado, o “outro de classe” tomaria o filme para si, irrompendo em “consciência” ao falar sobre suas condições de vida e a opressão que a mantêm naquele estado de coisas:

> Ela quer falar, entrega-se o filme a ela, o cineasta se curva diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas. Não é um discurso que ele provoque. É um discurso que se apresenta e que ele apresenta como autônomo. O desejo realiza-se: o outro de classe fala. Por isso, o aproveitamento dos recursos da linguagem cinematográfica é reduzido ao mínimo. [...] O cineasta, que se via como fomentador de consciência, que encontrava na consciência que fomentava ou fomentaria a sua justificativa, mas que, simultaneamente, lamenta que o povo não tenha consciência, esse cineasta fica deslumbrado diante do aparecimento da consciência popular, a ponto de interromper seu trabalho (o filme sobre acidentes de trabalho) e de reduzir ao mínimo o efeito de seus conhecimentos técnicos. (BERNARDET, 2003, p.123-4).

Como aprofundarei no próximo capítulo, “reduzir ao mínimo o efeito de seus conhecimentos técnicos” é parte do que chamo de “recuo da montagem”, parâmetro ético e estético ideal que se forja na passagem do cinema documentário moderno para o contemporâneo, sendo que Bernardet e Coutinho são figuras centrais na conformação artística e crítica dessa orientação. Nesse sentido, Bernardet deixa entrever uma forma cinematográfica mais aceitável do que a sociológica para falar sobre o outro, em alguma medida uma possibilidade do cineasta se “apagar” para “dar voz” ao outro. Entretanto, a crítica a “transparência” que se desenvolveu desde os anos de 1960 no cinema e nas ciências humanas não permitem uma nova ilusão sobre uma “voz” sem manipulação. Tendo vivenciado esses debates e questões em sua atividade crítica, para diferenciar a nova postura “recuada”, Bernardet aponta a emersão do sujeito, mas relativiza-a, ponderando quem está no controle do processo técnico, logo, quem determina por onde e como caminha o “olhar”:

> O filme tenta fazer com que a mulher se apodere do filme e o torne seu próprio veículo de expressão, é isso que o filme significaria: o cineasta se apaga em favor da voz do outro de classe, que se torna sujeito do filme. Mas o olhar continua sendo o do cineasta. (BERNARDET, 2003, p.127).

Na sequência de seu trabalho, Bernardet aponta *Jardim Nova Bahia* (Raulino, 1971) como momento de "tensão máxima" na problemática da relação "cineasta/outro de classe", uma vez que nesse documentário é permitido ao outro empunhar a câmera. Entretanto, apesar do jovem Deutrudes captar alguns planos, questiona-se: "Que Deutrudes segurava a câmera, não há dúvidas, mas em que medida ele filmava? Quem selecionou e ordenou os planos, quem determinou sua duração, não foi Deutrudes, mas o autor do filme." (BERNARDET, 2003, p.131).

Argumenta o crítico ainda que, mesmo que filme, Deutrudes não possui conhecimento técnico e linguístico cinematográfico, sendo seu material "tosco" recuperado pelo "talento", "prática" e "estilo" do diretor do documentário: "Esse é o primeiro obstáculo no qual esbarra o projeto de Raulino: mesmo segurando a câmera, Deutrudes não consegue se afirmar e se expressar." (BERNARDET, 2003, p.132). Dessa forma, a seleção e outras manipulações da montagem desarticulariam a expressão da voz do outro, terminando o projeto em um fracasso:

> Mesmo quando filme, o poder de decisão, bem como a posse da máquina, permanecem nas mãos do cineasta [...] Jardim Nova Bahia levanta, em última instância, a questão dos meios de produção, e Deutrudes só se afirmaria como sujeito do filme se tornasse dono dos meios de produção assumisse o filme como produtor e autor. A proposta do filme de Raulino redunda num fracasso, e não poderia ser de outra forma. (BERNARDET, 2003, p.137).

Assim, Bernardet afirma dois polos distintos em seu aparato teórico-analítico – o cineasta e o "outro de classe" -, sendo que o contato e intercâmbio entre esses – pessoal e no processo de filmagem e artístico - não significa caminhos para uma representação propriamente do "outro". O parâmetro para a legitimidade da "voz do outro" seria apenas o controle dos "meios de produção" de forma plena, uma vez que empunhar a câmera não bastaria. Essa perspectiva, em certo aspecto denuncia que quem produz as "representações do povo" não é necessariamente o próprio "povo", e nesse sentido, aponta a importância dos "subalternos" apropriarem-se e construírem suas próprias representações tanto no campo das artes, como da política e da história.

No entanto, se dessa relação entre cineasta e o outro de classe "redunda um fracasso", não deixa de estar em questão à legitimidade da asserção do artista sobre uma

“outra classe”, sentido nunca completado pelo cineasta de classe média. Dessa forma, o “sujeito” de um filme restringe-se ao “lugar de classe” de seu produtor, em um desenvolvimento que parece lidar de forma pouco dialética com a definição de classe e a questão da “consciência de classe”. Nesse sentido, o olhar de Bernardet acaba definindo um parâmetro de “autoria/legitimidade de representação” bem restritivo, em especial, porque a feitura de um documentário mediasse por uma longa cadeia de pessoas e processo artísticos, de pesquisa e técnicos em sua produção e realização. Dessa forma, no aparato teórico-analítico de Bernardet o “lugar de classe” do cineasta é o centro gravitacional da questão e, por consequência, ele acaba por esvaziar a importância estética e cultural envolvidas nessas experiências em uma leitura “formalista” e “reflexionista”.

Entretanto, como crítico sempre atento as questões sociais e políticas de seu tempo, Bernardet não deixa de ver a importância do cinema que busca a “voz do outro”, mesmo que em seu aparato conceitual seja difícil que isso não acabe por “redundar em um fracasso”. Nesse sentido, o crítico não opta por afirmar uma saída “ensimesmada” do cineasta, que poderia gravitar para temas relativos à sua própria condição de classe ou para exercícios cinematográficos reflexivos e fragmentados que “não revela mais nada”. Pelo contrário, critica essas saídas e insisti na determinação dos meios de produção:

> Na filmografia que escolhi, a voz do outro desponta tanto pela força dessa voz que obriga o documentarista e deixar seu tom absoluto, quanto pela crise pela qual ele passa; a valorização do discurso do documentarista é tanto reflexão sobre si e até narcisismo, quando a expressão de um relativismo que propicia o aparecimento das relações de classe que atuam nos filmes. Nada disso é uma solução, evidentemente. Primeiro, porque não se toca nos meios de produção, e, depois, porque essa linguagem – fragmentada, ambígua, reflexiva – torna-se por sua vez uma rotina. E, na segunda metade dos anos 70, não faltaram filmes fragmentados e ambíguos desprovidos do caráter radical, do espírito de pesquisa e de busca que marcaram alguns dos filmes que analise neste trabalho. Essa linguagem tende também a se tornar uma fórmula que não revela mais nada e que usa os cineastas mais do que eles a usam (BERNARDET, 2003, p.220).

Retomando o debate cultural mais geral no qual *Cineasta e imagens do povo* se insere, é interessante observar como suas ideias está em conformidade com os balanços da coleção *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Nele os CPC´s e o “nacional popular” são observados como tributários da “ida ao povo”, criticados por se colocarem “a frente do povo”, se confundirem com o “povo” e nunca terem chegado as “massas”:

> A primeira metade dos anos 60 – o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o CPC (Centro Popular de Cultura), o Cinema Novo – trabalhou muito com a dobradinha consciência/alienação. De modo simplificado: a ação

> transformadora, revolucionária, origina-se na consciente. Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações do povo lhe permite ser gerador de consciência. (BERNARDET, 2003, p.34).

Como no volume *Cinema* (1982) escrito por Bernardet e Galvão, a crítica à produção cultural e às concepções da época em *Cineastas e imagens do povo* são feitas a partir da análise do *Anteprojeto do CPC* de Carlos Estevam. O mesmo ocorre nos depoimentos recolhidos pela Funarte, em especial os de Arnaldo Jabor, que observa como "enganosa" e "ingênua" a experiência cultural e política da década de 1960, apontando: "[...] eu tenho certeza de que vivi os anos mais felizes deste país, e também os mais enganosos, porque nada daquilo era verdade [...]." (BERNARDET, 2003, p.68). Fazendo coro a essa perspectiva, Bernardet afirma que o golpe empresarial-militar de 1964 teria rompido a "identificação mágico-ideológica" com o povo, e assim a classe média teria "perdido o paraíso popular", observando sua verdadeira face "reacionária" e "traidora" diante do golpe, dilema que veríamos como "sofrimento lírico" e "tom de masoquismo" em *A Opinião Pública* (1967) de Jabor. Já as referências à "teoria do populismo" e ao trabalho de Francisco Weffort não aparece aqui, e as estruturas dos filmes como reflexo da "ideologia progressista" da época e do lugar social de "classe média" não surgem com a mesma força explicativa como presente em *Brasil em tempo de cinema* de 1967.

Por fim, cabe apontar que *Cineastas e imagens do povo,* apesar de centrar-se na transformação da "voz"/câmera/montagem dos filmes, apresenta apontamentos interpretativos sobre as transformações históricas nas quais a questão da "linguagem cinematográfica" está imersa. Nesse sentido, na conclusão de seu trabalho, Bernardet reflete sobre modificações profundas operadas no mundo material e simbólico na qual estaria envolta a "superação" do "modelo sociológico", valendo a longa citação:

> Daí desliza-se progressivamente, sem que por isso desapareçam por completo os vestígios da atitude sociológica, em direção a uma realidade que não mais se define pela produção material, mas se caracteriza pelo imaginário e pela produção simbólica. [...] poderíamos sugerir como hipóteses parciais de explicação a evolução das sociedades industriais em que a produção não-material, as mercadorias abstratas, como as comunicações e os serviços, ganham cada vez mais importância, o que não pode deixar de se refletir nos países ditos subdesenvolvidos; a transformação de um certo nacionalismo e de um certo comportamento político que, numa época, levavam as pessoas a se negar como totalidade, restringindo-se à tarefa política, à missão que se atribuíam na história do país, a que se sucedeu uma série de fracassos nacionais

> e internacionais de que foram pródigos os anos 60 e 70, bem como a percepção do caráter voluntarista dessa atitude. Talvez seja o caso de acrescentar elementos muito difíceis de situar, tais como o efeito do que chamamos de "capitalismo selvagem", ou a expansão de cidades esmagadoras que pode levar as pessoas a privilegiar relações interindividuais em pequenos grupos. E tudo isso imerso em grandes movimentos sociais ainda obscuros, que provavelmente sofremos, adivinhamos, mas que com total certeza ainda compreendemos pouco, tais como as "revoluções moleculares", a evolução dos movimentos operários e o deslocamento social (indiscutível no Brasil, embora confuso) da classe média, as contradições das esquerdas em nível internacional, as inquietações poéticas e os estudos referentes à linguagem, efeito e causa da decadência da racionalidade clássica etc. Tais fatores podem ajudar a entender o distanciamento da produção material como critério exclusivo para a compreensão da sociedade e das pessoas, a rejeição dos critérios coletivos e gerais que esmagam e neutralizam as individualidades, a recusa da posição exterior/superior diante do outro, a valorização da esfera individual, do imaginário e do simbólico. (BERNARDET, 2003, p.215-6).

Sem dúvida, há nas constatações de Bernardet uma concretude material ligada às transformações do capitalismo que se operou após a década de 1960, as quais ele vê, em suas palavras, com "mais dúvidas" do que certezas. No entanto, o crítico parece ficar no meio do caminho entre compreender o "abandono da produção material como critério único ou predominante" e afirmar "uma realidade que não mais se define pela produção material, mas se caracteriza pelo imaginário e pela produção simbólica". Essas são compreensões diferentes que apontam respostas teóricas e políticas distintas para a crise ideológica que se abateu sobre o movimento operário e os projetos socialistas e revolucionários após 1960.

Conectado assim, as questões de Bernardet carregam nas linhas e entrelinhas que, ainda que esmagados pelo capitalismo e sem muita clareza dos processos, haveria um caminho positivo em movimento de melhor compreensão da realidade e de atuação politicamente nela, o que ocorreria devido à valorização do "simbólico", do "imaginário" e do "indivíduo". Do outro lado, parte de um passado recente do qual precisaríamos nos distanciar estaria uma forma "economicista" de observar o mundo - a qual Bernardet descreve como "sociológica" -, além de "critérios coletivos e gerais" e da posição "exterior/superior" a serem negados, atitudes supostamente esmagadoras dos "indivíduos".

Também em conjunção a essa conformação crítica está a caracterização sobre o "voluntarismo" dos "fracassos nacionais e internacionais" dos anos de 1960 e 1970. Aqui Bernardet tende a observar as "derrotas" mais como concretização de "ilusões" que não eram viáveis do que propriamente contrarrevoluções e desenvolvimentos concretos das lutas de classe. Ademais, mesmo que não faça uma defesa clara, o referencial trazido em

meio às dúvidas é o de Félix Guatarri e sua obra *Revolução Molecular* (1977), na qual o filósofo observa a conformação das subjetividades diante das revoluções tecnológicas e pensa estratégias políticas a partir do constante transformar-se do *devir*.

Mesmo que passível das críticas ensaiadas aqui e da necessária historicização de suas ideias, *Cineastas e imagens do povo*, sem dúvida, estabeleceu uma leitura coerente e complexa sobre às transformações da linguagem, centralizando-se na "demonstração" de como esses filmes não são um "espelho" dos "subalternos", mas antes o "espelho" a partir do qual os cineastas observam esses. Essa leitura é referência central na contemporaneidade, tanto nos estudos do cinema, como em outras disciplinas das ciências humanas, tal como em diversos trabalhos citados ao longo desta tese (Xavier, 2001; Autran, 2004; Holanda, 2004; Lins, 2007 e 2011; Corrêa, 2016). Atento para o fato de que, se esses autores e a crítica cultura de forma hegemônica fala em superação do "modelo sociológico", questões históricas e sociológicas relativas aos processos políticos e sociais que o capitalismo engendrou após os anos de 1960 são inexistentes ou observada de forma pouco implicada na imensa maioria desses trabalhos. Dessa forma, não procuram observar como Bernardet em 1985 os sentidos mais profundos que teriam suscitado as questões sobre o lugar do cineasta diante do "povo". Diferentemente, no geral, predomina um sentido de superação artística e política, em especial a partir da adoção da "reflexividade" em contraposição a "linguagem clássica", que teria se conformado na passagem da década de 1970 e caminharia até a contemporaneidade, deixando para trás o "autoritarismo" da forma "sociológica", a relação "exterior/superior" e as pretensões "totalizantes" de transformação social.

Retomando os caminhos desse capítulo, observei nele, a partir do cinema documentário e da crítica cultural, como a "estrutura de sentimento romântico revolucionária" encontra-se de forma residual ao final da década de 1970 e início dos anos de 1980 em ambientes intelectuais e artísticos, assim como na forma/montagem dos filmes aqui analisados. Nesse sentido, como se observa nos escritos de *Filme Cultura* n.46 e nos artigos sobre *Cabra Marcado*, estamos distantes de utopias de progresso revolucionário a partir da valorização e afirmação de raízes nacionais e populares.

Também não se fala em "revolução do cinema nacional", nem se compartilha sentimentos de "escola". Trata-se agora mais de conformar uma sociedade civil moderna contraposta a ditadura, seja apoiando e auxiliando o desenvolvimento da luta dos trabalhadores, seja colocando em movimento a memória dos que sofreram com a repressão do regime. Junto a isso a crítica ao "empenho pedagógico", "explicações

sociológicas", "teoria", esquemas "pré-concebidos" se coadunam na explicação do que foi o cinema e a política de alguns setores da esquerda nos anos de 1960.

Como parte disso, tanto a voz over como os recursos da montagem "clássica do documentário" estão em debate em seus usos específicos por alguns, e de forma generalista por outros. Nesse sentido, se no cinema ficcional, após uma "inversão de expectativas" em meio à "crise de totalizações", fez-se "alegoria" e "fragmentação" (XAVIER, 2012, p.441), no documentário a crise é similar, mas a suspeita recai na desconfiança de quem carrega a câmera e produz as imagens. As experiências ensaiadas no fim da década de 1970 diante dessa suspeita, por fim, encontram em *Cabra marcado para morrer* uma solução consensual, reunindo "reflexividade cinematográfica", "empirismo", a busca dos "agentes", assim como a ausência de um embate direto com o depoimento do outro junto à revelação das tensões desse encontro.

Como parte desse processo, pouco observada na crítica cultural, está a crise do padrão de "acumulação taylorista/fordista" que aflora na virada da década de 1960 a nível global e engendra um amplo processo de reestruturação produtiva que busca recuperar seu ciclo reprodutivo e projeto hegemônico. Se o impacto ideológico levou amplos setores progressistas e de esquerda a teorias do "fim do trabalho" pelo mundo, no Brasil elas parecem não fazer muito sentido, uma vez que cineastas e intelectuais se encontram engajados no ascenso popular e de trabalhadores nos anos finais da ditadura militar no Brasil.

Nesse contexto, os cineastas encontram-se ombreados aos trabalhadores e suas lutas, ao mesmo tempo em que novos enfoques de observação surgem, caminhando cada vez mais para o local, o empírico, o particular e o "cultural". Essas formas de abordagem consolidam-se no cinema documentário e ao final da década de 1990 são hegemônicas. Nesse último momento, as lutas e os sentidos classistas e contra hegemônicos, assim como o contato entre critica, cineastas e trabalhadores, já se apresentam em uma baixa intensidade em meio a ofensiva neoliberal. Como argumentarei no próximo capítulo, é possível constatar ao final da década de 1990 e início dos anos 2000 tanto a inexistência do "romantismo revolucionário" como a emersão da estrutura de sentimento "ética-cidadã", observada tanto em filmes documentários como nos debates culturais de setores progressistas e de esquerda. Essa nova estrutura é "cidadã", pois observa a necessidade de "justiça social" compreendendo essa como a garantia de "direitos básicos", assim como a melhoria da qualidade de vida da "população" no geral, mobilizando isso a partir de uma ideia de avanço democrático reduzido às estratégias possíveis no interior do

capital, seja em perspectivas filantrópicas liberais ou reformistas moderadas. A estrutura também é "ética", pois busca "justiça simbólica" aos "excluídos" e "oprimidos", buscando a forma de visibilidade mais adequada. Dentro desse paradigma, observaremos em especial, como *Santo forte* (Eduardo Coutinho, 1999) "recua" sua montagem, a fim de "deixar o outro falar" e acaba por fazer-se como um "naturalismo entre aspas". Já a partir de *O prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003), observaremos tensões e dilemas na busca de uma "voz conjunta".

Observaremos também como, junto a "desqualificação e requalificação rebaixada da política" (FONTES, 2022, p.226-7), a construção de críticas "amplas" e totalizantes da sociedade são vistas como pretenciosas, em alguns casos autoritárias. Para os setores perpassados pela "ética-cidadã" não se trata propriamente da negação de determinações estruturais e históricas, mas antes do rebaixamento de perspectivas estratégicas, teóricos e analíticas, assim como de uma pretensão política, crítica e programática diminuta. Por fim, observaremos como não se deixa de atualizar as críticas ao marxismo, ao leninismo e ao comunismo, questões muitas vezes tratadas de forma indiferenciada do que foi o stalinismo.

4. O CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NA VIRADA DO MILÊNIO: DEBATES E QUESTÕES CONTEMPORÂNEAS

4.1 NEOLIBERALISMO, CULTURA E CINEMA NO BRASIL

Nesse capítulo argumento a partir de entrevistas, da crítica cultural e acadêmica, bem como junto a análise de documentários, a emersão de uma estrutura de sentimento "ética-cidadão" ao final da década de 1990 e início dos anos 2000, compartilhada por artistas e críticos sensíveis a "questões sociais" e a restituição de "justiça social" e "simbólica" aos subalternos. Além disso, observarei a atualização e a continuidade de críticas sobre a arte engajada sessentistas a partir da década de 1990, as quais apontam uma memória mais plural sobre essa experiência, além das renovações e diálogos estéticos das obras e processos da época.

No cinema, algumas leituras se atenuam ou matizam, mas ainda vemos a força tanto da crítica ao "modelo sociológico", como do mito do cineasta pequeno burguês, além da centralidade do paradigma da reflexividade como salvo conduto para a afirmação sobre o mundo por parte do documentarista. Ademais, tanto a crítica cultual, como cineastas e obras acadêmicas, cada vez mais afirmam uma perspectiva crítica e de produção centrada no "micro", no "sem roteiro/espontâneo", no "local", no "cultural" e em "dispositivos" de restrição geográfica ou que criam "regras/jogos" para cada nova obra.

Retomando a "hipótese cultural" argumentada no primeiro capítulo dessa tese, observo que o chão estrutural da "ética-cidadã" é a ofensiva neoliberal a nível mundial e nacional, a qual busca reverter a crise estrutural do capital arrastada desde a década de 1970 (MÉSZÁROS, 2011, p.129-134). Entre suas diversas consequências está o avanço da expropriação e da proletarização da classe trabalhadora, bem como o aumento da rotatividade e a precarização dos vínculos empregatícios e formas de trabalho em todo o mundo. Já a queda do Leste Europeu e o fim da URSS significou um alento ao capitalismo com a incorporação de um volume tremendo de trabalhadores e consumidores ao mercado mundializado. No plano ideológico esse processo aprofunda o capitalismo e a democracia representativa burguesa como o "fim da história"[198]. Também se vê o avanço das teorias

[198] Cf. ANDERSON, Perry. *O fim da história: de Hegel a Fukuyama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

sobre "o fim do trabalho" [199] e o "comunismo" é tratado como sinônimo de "autoritarismo" e "stalinismo".

No Brasil, o governo de Fernando Collor de Mello no início da década de 1990 desata uma ofensiva neoliberal, com a abertura do mercado nacional às importações e um programa de desestatização, política seguida por Itamar Franco e alentada por Fernando Henrique Cardoso. Essas políticas se refletiram ao longo da década de 1990, com o desmonte e sucateamento dos serviços públicos essenciais à população, bem como com o desmantelamento da capacidade de fiscalização e regulação do Estado, que abre um caminho para a iniciativa privada impor seus serviços e formas de exploração sem restrições.

Além disso, ao longo da década de 1990 o Partido dos Trabalhadores, que surgiu a partir de uma frente de setores de esquerda e progressistas, perdia suas características orgânicas à medida que crescia sua inserção institucional e seu peso eleitoral. Já suas direções sofriam "transformismos" e adequavam seus discursos e sua política a uma conciliação com os setores dominantes da política e do capital.[200] Nesse contexto, as lutas e a organização da classe passam por uma transição entre um "sindicalismo de confronto e de massas" – marcado por greves gerais por categoria e sindicatos representantes do conjunto dos trabalhadores - para um novo modelo caracterizado por Boito como "neocorporativo de participação" (1994) e por Rodrigues como de "cooperação conflitiva" (1995). Nesse sentido, além do "transformismo" do PT e da CUT, a década de 1990 vê surgir novas centrais sindicais mais afinadas com a restruturação do capital, claramente abertas à colaboração e a conciliação com o capital.[201]

Esse também é um momento de importante expansão dos "aparelhos privados de hegemonia" da classe dominante os quais disputam de forma *reativa* a agenda socializante gestada nas lutas da década de 1980. Junto aos "transformismos" da esquerda e uma intensa "desqualificação e requalificação rebaixada da política" (FONTES, 2022, p.226-7), um longo processo de incorporação de quadros e dirigentes do campo popular

---

[199] Conferir o artigo "Trabalho no capitalismo contemporâneo: pelo fim das teorias do fim do trabalho" (MEDEIROS, João Leonardo; CARCANHOLO, Marcelo Dias In: NEVES, Renake Bertholdo David (org.). *Trabalho, estranhamento e emancipação.* (Coleção NIEP Marx). v.1. Rio de Janeiro: Consequência, 2015) e o clássico *Os sentidos do trabalho: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho* de Ricardo Antunes (2000).

[200] Cf. COELHO, Eurelino. *Uma esquerda para o capital:* o transformismo dos grupos dirigentes do PT (1979-1998). São Paulo: Xamã, 2012.

[201] Cf. GALVÃO, Andréia. Sindicalismo e neoliberalismo – Um exame da trajetória da CUT e da Força Sindical. In: ANTUNES, Ricardo (org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil II*. São Paulo: Boitempo, 2013.

se movimenta junto à estrutura do Estado, a ONGs e ao dito "terceiro setor". Esse processo, que muitas vezes tenta escamotear a relação do empresariado e das classes dominantes com a filantropia ou algum reformismo tímido aceitável no interior do capital, não deixaria de carregar um horizonte vagamente rebelde em compromisso com a "transformação e justiça social". Entretanto, é claro diversos dos seus deslocamentos, como a atenuação dos horizontes de luta política e social contra hegemônicos e o encaminhamento de uma "democracia reduzida às estratégias limitadas e admissíveis pelo capital" (FONTES, 2010, p.255).

Dessa forma, ao mesmo tempo em que se fala em uma sociedade mais igualitária e a busca de condições mínimas de vida e direitos para todos, a reflexão sobre a exploração e suas diferentes modalidades é reduzida. A argumentação passa a ser feita não em termos de luta de classes, mas em nome da "justiça social", pela "inclusão", "contra a pobreza", e outras variantes. Assim, na década de 1990, ao mesmo tempo em que o campo popular lidava com uma "cidadania da urgência e da miséria", as organizações populares convertiam-se em instâncias de "inclusão cidadã" sob intensa atuação governamental e crescente direção empresarial (FONTES, 2010, p.257). Assim, é em conexão e no interior destes "limites e pressões" que deve ser compreendida a emersão da "estrutura de sentimento ética-cidadã", em especial: a resposta do capital a sua própria crise estrutural que se faz como ofensiva ideológica e econômica neoliberal, assim como o esvaziamento dos sentidos contra hegemônicos e de projetos para além da democracia burguesa representativa, os quais se aprofundam com o refluxo das lutas sociais em deslocamentos e promove acomodações no campo das esquerdas.

Essa estrutura de sentimento é "cidadã" uma vez que fala em nome da "justiça social" a partir da garantia de "direitos básicos" e da melhoria da qualidade de vida da "população", em uma pretensão política interessada em avanços possíveis no interior da democracia representativa burguesa e do capital. "Ética", pois visa restituir também "justiça simbólica" aos "excluídos", aos "oprimidos", entre outras variantes político-conceituais. Como argumentarei aqui, a partir da análise de filmes, entrevistas, críticas e obras acadêmicas, esse sentimento de "justiça social e simbólica" perpassa parte importante dos cineastas e críticos compromissados com as "questões sociais".

Como veremos, no interior da "ética-cidadã" aprofundam-se abordagens de menor pretensão "científica", "sociológica" e política, que dão prosseguimento a discussão sobre a "reflexividade" como salvo conduto para a afirmação do cineasta/intelectual sobre o mundo, assim como um enfoque no "local", no "micro" e em

recortes “culturais” e de celebração da “diversidade” das falas e das experiências. Nesse ambiente, se não resta dúvida sobre a forte ligação do documentário com o “real”, ele encontra-se flexionado pela desconfiança de um cinema que apresente “verdades objetivas” ou “gerais”.

Uma nova forma estética ideal para lidar com essas questões viria novamente a partir de diversas obras de Coutinho ao final da década de 1990 e nos primeiros anos de 2000, em especial, a partir da afirmação do documentário como uma “verdade do encontro”, caminho que analiso a partir de *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999). Esse filme é parte da consolidação hegemônica no documentário brasileiro de filmes que “recuam” sua montagem e legitimam sua construção representativa através de um “naturalismo entre aspas”. Também respirando a desconfiança sobre a “verdade” da captação e da montagem cinematográfica, mas apostando em “compartilhar a câmera”, visito *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003) e a busca de uma “voz conjunta”. Esses documentários compartilham, assim como os cineastas e críticos envoltos na “ética-cidadã”, a pretensão em “dar voz” e buscar uma forma “ética” e justa de representação.

As categorias “povo” e “classe” cada vez mais se atraem pela “diferença” e pela “especificidade”, transmutando-se em um enfoque que afirma ter compromisso e filmar “pessoas”. Como veremos, caminham conjuntamente tanto novas propostas estilísticas, como questões teóricas e epistemológicas, advindas não mais de uma sociologia de influência estruturalista ou marxista, mas da antropologia moderna e contemporânea. Se não há negação de determinações históricas e estruturais nesses ambientes intelectuais e da produção documental, observamos ou a inexistência do termo classe, ou sua utilização como uma entre tantas outras “opressões”, sinônimo de “renda” ou de “consumo”, uso comum aos meios jornalísticos e leituras sociológicas liberais.

Partindo para nossa análise histórica, dos documentos e filmes, observo como a ofensiva neoliberal também foi cara ao campo artístico e intelectual, tanto no que diz respeito à imposição de um modelo de financiamento da cultura e da produção intelectual a partir das necessidades do “mercado”, como pela força ideológica do “fim da história” e o abandono de horizontes de mudanças sociais radicais. É possível observar tal questão a partir das mudanças no apoio as candidaturas do PT, partido junto ao qual intelectuais e artistas partilharam o pertencimento a um projeto “de baixo”, demonstrando seu apoio

a Lula e se engajando em outras campanhas e comícios.[202] Assim, conforme o PT assentava-se em cargos executivos e legislativos, uma série de artistas e intelectuais participaram das gestões petistas em secretarias e instituições do Estado.

Entretanto, a unidade entre diversos artistas que haviam se oposto a ditadura e apostado nas candidaturas petistas após a reabertura se fragmentaria nas eleições de 1994 como se pode observar na massiva assinatura do "Manifesto de apoio à candidatura FHC"[203]. Nesses anos, o neoliberalismo avançou ideologicamente e também reordenou o financiamento da cultura, compreendido nesse receituário como uma questão de "livre iniciativa" a ser tratada junto ao setor privado. No início da década de 1990, Collor de Mello extinguiu o Ministério da Cultura[204], assim como o financiamento estatal das atividades cinematográficas que se dava através da *Empresa Brasileira de Filmes S.A.* (Embrafilme), da *Fundação do Cinema Brasileiro* e *do Conselho Nacional de Cinema* (Concine). É importante relembrar o papel histórico do Estado na manutenção da indústria cinematográfica brasileira, sendo que a Embrafilme, após se reformular em 1975, passou a disputar o mercado produzindo e distribuindo filmes, chegando a conquistar 40% do mercado nos anos seguintes. Com a extinção dos canais de incentivo estatal no início dos anos 1990, a produção cinematográfica despencou bruscamente, sendo retomada em meados da década, como podemos observar a partir da quantidade de produções por ano: 47 obras concluídas em 1990, 44 em 1991, 9 em 1992, 11 em 1993, 12 em 1994, 13 em 1995, 27 em 1996, 23 1997, 27 em 1998, 33 em 1999, 35 em 2000, 36 em 2001, 40 em 2002 (CAETANO, 2005, p.196-8).

Retomando o processo, no caminho da "liberalização", Collor de Mello em 1991 sancionou a "Lei Rouanet" (Lei nº 8.313/91), estabelecendo a política de financiamento

[202] Momento marcante dessa mobilização entre os artistas foi a gravação da canção "Sem medo de ser feliz", conhecida também como "Lula lá", composta por Hilton Acioli para o segundo turno da candidatura petista à presidência nas eleições de 1989. Dentre outros artistas que participaram da gravação estavam: Adair José (produção), Adriana Esteves, Aracy Balabanian, Arlete Salles, Armando Bogus, Beth Carvalho, Betty Faria, Carla Marins, Chico Buarque, Chico Díaz, Cláudia Abreu, Cláudio Marzo, Cristina Pereira, Elba Ramalho, Eliezer Motta, Felipe Camargo, Flávio Migliaccio, Gal Costa, Guilherme Leme, Hugo Carvana, Joana Fomm, Jonas Bloch, José Mayer, Joyce, Lídia Brondi, Lucélia Santos, Malu Mader, Marcos Paulo, Marcos Winter, Marieta Severo, Otávio Müller, Paulo Betti (produção), Paulo José (direção), Reginaldo Faria, Roberto Bonfim, Tássia Camargo, Wagner Tiso e Walter Breda. Ainda como parte da campanha, em outro videoclipe a canção era interpretada por Gilberto Gil, Chico Buarque e Djavan.

[203] Assinaram o manifesto de apoio a FHC uma extensa lista de artistas das mais variadas orientações políticas, de ex-militantes do PCB a críticos do nacional-popular, sendo alguns Jorge Amado, Zèlia Gattai, Dias Gomes, Guarnieri, Ferreira Gullar, João Cabral de Mello Neto, Edu Lobo, Nelson Pereira dos Santos, Zelito Viana, Raul Cortez, Carlos Zara, Othon Bastos, Tom Jobim, Regina Duarte, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Ivan Cardos. Ao lado de Lula permaneciam Ariano Suassuna, os irmãos Campos, Chico Buarque e Sérgio Mamberti (RIDENTI, 2014, p.316-8).

[204] O Ministério da Cultura criado em 1985 é extinto em 1990, retornando a ser um Ministério em 1992.

da cultura a partir de incentivos fiscais, atrelando o financiamento cultural ao aval do Estado e aos interesses do mercado. Sob a lógica da isenção fiscal, também foi criada a "Lei do Audiovisual" (Lei 8.685/93), buscando atender as pressões dos produtores cinematográficos que não viam vantagem em disputar recursos através da Lei Rouanet. Conforme argumenta Avellar e Michel (2012, p.41-5), essas leis contribuíram para a permanência da concentração de produções culturais no eixo Rio-São Paulo, assim como a escolha das empresas e de seus departamentos de propaganda funcionariam como um "filtro ideológico" de concordância com os "discursos hegemônicos" presentes na sociedade. Alternativas à Embrafilme também foram buscadas a partir da legislação municipal e estadual, como a criação da distribuidora *RioFilme* (1993) pela prefeitura do Rio de Janeiro e do *Programa de Integração Cinema e Televisão* (PIC-TV, 1996) pelo governo estadual de São Paulo. Por fim, o Ministro da Cultura de F. H. Cardoso, Francisco Weffort, figura advinda da esquerda socialista da década de 1970 e do petismo, consolida o modelo de financiamento "público-privado" aberto à conveniência das empresas.

Ao final da década de 1990, passada a euforia do pareamento do dólar com o real e do "mercado" como salvaguarda da produção cultural e artística, o mecanismo de isenção fiscal e captação de recursos apresentava-se em crise. Em setembro de 1999, sob pressão do meio cinematográfico, era instituído o *Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica* (GEDIC), integrado por diversos ministérios e representantes do meio televisivo e cinematográfico como Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto. Retomava-se assim o apelo à centralidade do apoio estatal na manutenção e consolidação de uma indústria cinematográfica nacional e o apelo ao "conteúdo cultural do cinema", com o retorno dos agentes e espaços no interior do Estado, processo consolidado em 2001 através da criação da Agencia Nacional do Cinema (ANCINE) (ESTEVINHO, 2009, p.127-8).

Retomando o início da década de 1990, é possível observar nesse período diversas críticas ao "paternalismo" Estatal e a gestão da *Embrafilme*. Nesse momento, intelectuais e profissionais do cinema questionavam tanto a ineficiência e a inatualidade das políticas para o setor, como reclamavam a inexistência de um mercado de bens culturais capaz de alavancar o setor independentemente do financiamento do Estado. J. C. Bernardet em seu artigo *A Crise do Cinema Brasileiro e o Plano Collor*[205] de 1990

[205] BERNARDET, Jean-Claude. A crise do cinema brasileiro e o plano Collor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1990. p. F-3.

relembrava as críticas dos profissionais do cinema à *Embrafilme* e à *Fundação do Cinema Brasileiro*: "inoperância, má gestão administrativa, favoritismo, não cumprimento de compromissos". Ao mesmo tempo, o crítico apontava a reestruturação unilateral do setor feita pelo governo Collor, sem uma transição para que os produtores culturais permanecessem em atividade, sem respeito aos compromissos anteriores e marcado pela "total ausência de proposta de política cultural por parte do governo". Junto a isso, argumentava Bernardet que a "pá de cal no moribundo" colocada por Collor provocou um "estado de melancolia, uma espécie de inércia" nos produtores culturais, tendo a crise um pé no "governo federal" e outro nessa melancolia que se fazia tanto em forma de "agressão ao mau pai que seria Collor" como em "desalento" e "inatividade" dos produtores. Nesse sentido, o crítico argumentava que se a *Lei Sarney* (Lei 7.505/86), na qual se baseou a *Lei Rouanet*, já havia avisado que as relações entre "produção cultural-estado-capital privado-mercado" estavam mudando, não houve a busca de alternativas:

> O modelo está no ocaso, o Estado se retira, e os cineastas, por não terem construído alternativas, não sabem para onde se virar. Como sair da crise atual? A saída será demorada e não estão trabalhando para ela aquele que insistem em remendar o modelo deteriorado, aqueles que mantém ou tentam manter uma dependência excessiva em relação ao Estado.[206]

Dessa forma, o "modelo hegemônico" de financiamento através do Estado era criticado por produzir filmes belíssimos, mas ser incapaz de propor uma "saída estrutural", isto é, "uma produção que tenha público e consiga repor seus meios de produção". Criticando a "ideologia do cinema de autor" centrada na figura do diretor e compartilhada na imprensa e nos ciclos cinematográficos, Bernardet apontava então a saída como uma "mudança radical de mentalidade" que devia compreender a centralidade do produtor, figura sobre quem seriam possíveis algumas considerações naquele momento:

> Mas talvez possa se dizer desde já que [o produtor] não é apenas um investidor que atende a solicitações de um realizador, mas um profissional de cinema que sabe ler roteiro e um pouco mais, que não é o subalterno do diretor, que tem no Estado apenas um dos seus interlocutores, que cria seus interlocutores ao lhes apresentar projetos, que tem uma percepção aguda das forças em jogo na situação atual e pressente as possibilidades de produção que podem decorrer da relação dessas forças, que é fonte de iniciativas.[207]

[206] Ibidem.
[207] Ibidem.

Assim, Bernardet tecia críticas ao desmonte de Collor, e ao mesmo tempo estendia a "culpa" da crise à "mentalidade" da crítica e do meio cinematográfico, em uma postura que pouco questiona o significado e mais constata as novas relações "produção cultural-estado-capital privado-mercado".

Já Luís Carlos Barreto, produtor de primeira importância na indústria cinematográfica brasileira, afirmava no jornal *Folha de São Paulo* em 1992[208] querer o Estado longe do cinema, no contexto de discussão sobre as verbas captadas pela extinta *Embrafilme*. Os interesses do produtor iam ao encontro aos da *Associação de Realizadores e Autores da Imagem e Som* (RAIS) a qual negociava no Congresso Nacional um projeto de lei que estimulava, via incentivos fiscais, a associação entre as distribuidoras estrangeiras com as produtoras nacionais. Após o projeto ser derrotado e a edição de um decreto transferir o montante para uma comissão encarregada de selecionar os projetos, Barreto afirmava: "o decreto remete o cinema brasileiro de volta a um impasse, pondo em risco a sua própria sobrevivência, já que a ausência desses mecanismos de mercado e o paternalismo de sempre farão do Brasil o maior produtor de filmes inéditos do mundo". (BARRETO[209] apud ESTEVINHO, 2009, p.123).

Cacá Diegues, com a autoridade de quem participou do moderno cinema brasileiro, também apresentaria suas questões sobre as "ilusões" do passado e o caminho de adequação às atuais condições. Em um caderno *Mais!* especial que debatia "Cinema novo e cinema de autor"[210] na *Folha de São Paulo,* o cineasta falava em "Pequena história interrompida"[211] apontando o fim do ciclo cinematográfico mais longo, "quem sabe o mais luminoso, certamente o mais polêmico de todos", capaz de vir a ser conhecido no futuro como "ciclo modernista do cinema brasileiro". [212] Nesse artigo Diegues tece a positividade dessa produção de "qualidade", "respeito" e "distinção", distinguindo três revoluções do cinema brasileiro e uma grave crise: os filmes "de opinião, comprometidos com visões de mundo" do início de 1960; a radicalização formal diante do "horror" (o Cinema Marginal); a "modernizadora restauração narrativa" no fim da década de 1970 com filmes de sucesso de público e interessados no "outro", tais como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *Eles não usam Black Tie* (Leon Hirszman, 1981);

---

[208] SÁ, Nelson de. Produtor de cinema agora quer apoio fiscal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1992, p. 3.
[209] *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1992. p. 3.
[210] CINEMA novo e cinema de autor. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! p.1-7.
[211] DIEGUES, Cacá. Pequena história interrompida: depois de três revoluções, o cinema brasileiro não soube responder à crise dos anos 80. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! p.5
[212] Ibidem.

por fim, uma “década perdida” após 1983 devido à crise econômica que teria esvaziado as salas e esgotado os recursos para a produção. De forma simultânea a isso, no exterior o mundo veria o cinema "se reciclar por inteiro", com novas formas de difusão eletrônica e com a segmentação e cosmopolitização crescente que poderia democratizar a produção, mas tecia uma "teia de interdependência" cada vez maior.

Na continuidade de seu raciocínio, Diegues afirma que os cineastas não são responsáveis pela miséria do país e que a distância periférica dificulta a aproximação com as novidades, entretanto, lamenta que o cinema brasileiro não soubesse reagir aos "novos e decisivos eventos", e “nem foi mesmo capaz de registrar a existência deles, insistindo em formatos e modelos de tempos definitivamente passados". E assim, apesar de bons filmes e uma nova geração, o cinema para o cineasta "permaneceu melancolicamente prisioneiro de seu próprio passado, perdeu a musculatura e ficou devendo ao país os grandes filmes do Brasil dos anos 80".

Em seu artigo, Diegues argumenta a crise econômica como fator na queda da produção cinematográfica, entretanto, também reverbera a ideia de uma “crise estética” do cinema brasileiro, uma vez que cineastas e produtores não compreenderam nem construíram caminhos em meio aos “decisivos eventos”. Pela argumentação, os “eventos” dizem respeito ao aprofundamento da internacionalização da indústria cinematográfica mundial - “difusão eletrônica”, “segmentação” e “cosmopolitização” – as quais são vistas de forma ambivalente, tanto como “teia de interdependência”, como potência democratizante. Essa leitura que leva em consideração fatores estruturais e econômicos, mas também carrega certo voluntarismo ao cobrar a inabilidade dos cineastas em terem feito uma nova “revolução” cinematográfica, fica mais clara quando Diegues diz ser tarde para conjecturar a quarta onda, sendo preciso tratar das consequências:

> É preciso, em primeiro lugar expurgar de vez a cultura paranoica terceiro-mundista que procura sempre um culpado fora de nós, um responsável por nossas desgraças que não sejamos nós mesmos. Já que o futuro não nos pertence, o presente do cinema brasileiro está simplesmente no que seus cineastas forem capazes de fazer projetar numa tela. E não nos desejos frustrados, no pensamento mágico, nas agressões mútuas, na auto dilaceração, nas superstições ideológicas que são manipuladas para justificar a ausência de obra.[213]

Assim, apesar de levar em conta a internacionalização da indústria cinematográfica e sua “teia”, a busca em “nós mesmos” da ausência de obras não parece

[213] Ibidem.

carregar nenhuma semelhança com a vontade em compreender a vida “cultural” e “cinematográfica” do Brasil em conexão com o mercado mundial, projeto de P. E. Sales Gomes em “Uma situação colonial?”, com todas as críticas passíveis a esse texto.

Na continuidade de seu artigo, Diegues afirma em um tom entusiasmado que a saída viria de "novas práticas que procuram fazer da crise uma linguagem" e de "um cinema que não desconhece as imperfeições à sua volta, fabricado por um muito nítido *Eu* à câmera, o solitário diante do irremediável e no entanto compassivo com o destino de *todos*."[214] Para o cineasta essa renovação surgiria do movimento curta-metragista espalhados pelo país e por escolas; da experiências de videoclipes e comerciais inventivos; de videomakers que passam a afirmar conceitos; do desenvolvimento da relação da televisão com o cinema e o "contrabando" feito nas grandes emissoras; e pela produção independente, única capaz de modificar as estruturas arcaicas do audiovisual. Esperançoso sobre o futuro e a possibilidade criativa dos cineastas, complementa o diretor:

> Esse cinema surgirá sobretudo do prazer de criar, aqui e agora, num mundo surpreendente cuja compreensão ainda está sendo pensada. Até hoje, a humanidade só conheceu humanismos triunfalistas que nos prometem, no fim da história, a vida eterna, o controle sobre a natureza, a parúsia[215], a sociedade sem classes, o triunfo da vontade ou de qualquer outra virtude da preferência do freguês. Talvez estejamos, neste final de milênio, às vésperas de um neohumanismo não-triunfalista que nos ensine a aceitar nossas irremediáveis fraquezas e defeitos, que nos ensine como conviver com eles. O artista, num mundo novo como esse, deixa de ser um travesti de Deus, seu canto deve anunciar o fim da arrogância, a necessidade de aprendermos a conviver conosco mesmos, como somos, para sempre.[216]

Dessa forma, Diegues de um lado lamenta o fim do “ciclo modernista”, apontando sua importância, entretanto, sua crítica a “cultura paranoica terceiro-mundista” não caminha na proposição de novas rupturas - cinematográficas ou políticas -, mas antes afiança um projeto de baixa pretensão, que faz apologia da aceitação do “presente” e buscam conciliar “nossas” características - “a necessidade de aprendermos a conviver conosco mesmos, como somos, para sempre” – com os diversos setores da produção audiovisual e do mercado como a televisão, o videoclipe, o “comercial inventivo”, setores “independentes”, etc.

---

[214] Ibidem.
[215] Parúsia diz respeito a segunda vinda de Jesus Cristo a terra no Juízo Final.
[216] Ibidem.

Sem dúvida, seu projeto não deixa de pensar o engajamento do artista nas questões sociais e políticos, mas se coloca no campo da solidariedade a nível individual - "*Eu* à câmera" – com uma abstração que a tudo engloba e pouco explica: "o destino de *todos".* Por fim, ao aproximar "humanismo triunfalista", pretensões de uma "sociedade sem classes", a teleologia bíblica da "vida eterna" e o "triunfo da vontade" - menção a filosofia nietzschiana e ao filme de Leni Riefenstahl -, Diegues nubla ideologias, teleologias, experiências revolucionárias e contrarrevolucionárias, e joga foco na aceitação do presente e de "nossas irremediáveis fraquezas".

De crítico irônico diante da realidade social brasileira no governo Collor, a futuro apoiador de FHC, Arnaldo Jabor escreveu no mesmo número do caderno *Mais!* sobre uma icônica foto de Glauber Rocha junto a uma câmera nas filmagens de *Barravento.* De forma similar aos comentários de Jabor da década de 1980 utilizados por Bernardet nos trabalhos comentados anteriormente, aqui o cineasta também tece elogios ao Cinema Novo e sua "descoberta do Brasil" e, ao mesmo tempo, aponta o passado em termos de "ingenuidades" e "esquematismos":

> A câmera de Glauber também assume o vulto de uma arma. Tem alguma coisa de fuzil, de metralha, de "matadeira" que, junto ao riso-grito de Glauber, cria a dualidade máxima do "cinema novo": a Câmera como fuzil, o cinema como arma (ingenuidade da época) e o infinito prazer da arte.[217]

> Assim, uma séria imensa da realidade que hoje são inclusas em nosso vocabulário visual foram desveladas nesta época: o mar, a lama, a fome, a favela, os presépios da miséria, as classes sociais, a estupidez da classe média e todo um generoso esquematismo sobre o Brasil.[218]

Ainda no mesmo caderno jornalístico, em uma entrevista intitulada "O projeto do movimento fracassou", Bernardet comentava o esgotamento do Cinema Novo, apontando como determinante o desligamento pessoal entre os cineastas, o surgimento de novas propostas estéticas e a aproximação de alguns de seus integrantes junto ao Estado, argumentando ainda:

> Há também o seguinte: a postura política, ideológica e sociológica do cinema novo - no sentido de fazer análises política e "conscientizar" o público - tudo isso fracassou. Os próprios diretores do cinema novo reconhecem que não

[217] JABOR, Arnaldo. O primeiro "take" da euforia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! p.6.
[218] Ibidem.

> foram fomentadores de consciência popular. Era um programa que por volta de 65, 66, 67, você já não tinha como sustentar. [219]

Assim como em Diegues e Jabor, o tom elogioso a experiência permanece, mas as pretensões das análises políticas e da "conscientização" sofre carga crítica, em especial pelo não alcance dos filmes como "fomentadores de consciência popular".

Retomando e resumindo, assim como em outros setores da intelectualidade e do campo popular, um sentimento "antiestatista" e aberto à busca de "alternativas" no mercado também habitou o campo cinematográfico no início da década de 1990, em meio ao refluxo das lutas, a dispersão do engajamento de artistas e intelectuais em projetos variados, a ofensiva neoliberal no campo econômico e ideológico, o desmonte do Estado e a consolidação do incentivo fiscal e da parceria público-privada para o financiamento da cultura. Junto a isso, a caracterização sobre os "esquematismos" e o "humanismo triunfalista" do passado atualizava-se nas leituras de uma geração de cineastas e críticos reconhecidos e consolidados profissionalmente. A realidade brasileira e as questões que envolvem a classe trabalhadora no Brasil não deixaram de tomar as atenções desses cineastas, entretanto, a preocupação não se vincula a um projeto coletivo cinematográfico ou político, mas sim a solidariedade individual - um *"Eu* à câmera" – com um sujeito social pouco definido. Se esse sujeito em Diegues se apresenta como "*todos"*, nos documentários analisados abaixo surge como "povo", "pobres". "camponeses" e "favelados". Próprio a "estrutura de sentimento ética-cidadã", as declarações dos cineastas falam em aceitação do presente e busca de alternativas no mundo dado, em uma chave que observa como pretencioso, quando não "autoritário", perspectivas profundas e radicais de mudança no campo das artes e da política que se fizeram presentes ao longo do século XX, assim como no momento pré-golpe empresarial-militar de 1964.

Agora observaremos as produções cinematográficas da década de 1990. Após a reorganização da legislação baseada no incentivo fiscal e uma tímida retomada do setor cinematográfico, com sucessos de crítica e público como *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (Carla Camurati, 1995) e *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), jornais e veículos de imprensa passam a falar em um "cinema da retomada" no Brasil, termo utilizado a frente no trabalho da pesquisadora Lucia Nagib (2002) [220].

---

[219] BERNARDET, Jean-Claude. Projeto do movimento fracassou, diz Bernardet. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! (Entrevista de José Geraldo Couto). p.6.
[220] NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada*: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

Em linhas gerais a historiografia sobre o tema compreende esse momento como de busca de um cinema "globalizado", de estabelecimento de um padrão técnico internacional, de aumento na diversidade de temas, assim como na produção pautada pela lógica da indústria cultural. Com o fim da paridade entre o dólar e o real em 1998 e a pouca efetividade do discurso neoliberal da expansão da cultura pelo, temas caros à realidade e a cinematografia brasileira adensaram-se. Nesse sentido, o sertão fez-se presente na experimentação estilística de *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira; Paulo Caldas, 1996), no drama sério, romântico e redentor de *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e ainda em comédias, tanto de apresso a esperteza popular – *Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 1999) –, como marcadas pela conciliação, caso de *Eu, Tu, Eles* (Andrucha Waddington, 2000). Já a exclusão social e a violência urbana fazem-se em forma de espetáculo e na linguagem ligeira da televisão e da publicidade como no longa *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles; Kátia Lund, 2002), ou na figura do marginal que invade o "sistema" e deixa a mostra um ciclo vicioso de corrupção como em *O Invasor* (Beto Brant, 2002). Já em *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999) convivem integração e violência: o espetáculo do carnaval, o tradicionalismo do samba, o estrangeiro, a criminalidade, a corrupção policial. Já a crítica ao assistencialismo presente em *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) faz-se na margem entre a ironia e o cinismo.

Sobre as diversas leituras críticas do cinema desse período, é de interesse mencionar os apontamentos de Ivana Bentes publicados primeiramente na imprensa e depois como artigo[221], nos quais aponta a passagem do "impulso criador", "mítico" e "onírico" da "estética da fome" para uma "cosmética da fome" marcada pela miséria como "tipicidade", "natureza" e "espetáculo". Já o trabalho de Xavier (In: NAGIB; SOUSA; SOARES, 2018)[222] atenta para como uma série de personagens do "cinema da retomada" refluem à esfera privada movidos por desilusões e indiferenças, sendo que o "ressentimento"[223] encontraria terreno fértil na era neoliberal. A vida privada emerge como campo de desejos, frustrações, rivalidade e fracasso, enquanto a vida pública

[221] BENTES, Ivana. Da estética a cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 2001. p.1,4-5; _____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro: PUC, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

[222] XAVIER, Ismail. As figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: NAGIB, Lúcia; SOUSA, Ramayara Lira de; BRANDÃO, Alessandra Soares (orgs.). Dossiê "O cinema brasileiro na era neoliberal". *Aniki*. v. 5 n. 2, 2018. Originalmente publicado em: RAMOS, Fernão Pessoa; MOURÃO, Maria Dora G.; CATANI, Afrânio Mendes; GATTI, José. (orgs.). *Estudos de cinema 2000*: Socine. Porto Alegre: Sulina. 2001.

[223] As referências teóricas mobilizadas por Xavier são as ideias de "má consciência" e "ressentimento" presente em *Genealogia da moral* (1887) de F. Nietzsche e a "fenomenologia do ressentimento" de Max Scheler (*L´homme du ressentiment*, 1919).

aparece marcada por desencanto político, falta de esperança, romantismo pop, corrupção, poderes invisíveis e inelutáveis. Para Xavier (In: NAGIB; SOUSA; SOARES, 2018, p.315) essa tendência marca a dramaturgia brasileira desde a década de 1960, sendo que de um lado encontra-se o drama familiar conectado com a classe trabalhadora e a política presente em Vianinha e Guarnieri. Do outro lado, faz-se presente vingança, arrivismo, violência e ressentimento, como em Nelson Rodrigues, sendo essa última a linha dramatúrgica hegemônica de 1970 a 1990. Nesse sentido, Xavier ao comentar a cena final do filme *Eles Não Usam Black-Tie* aponta o "tom profético à revelia" do filme de Hirszman e as transformações do cinema:

> [...] a cena final é de homenagem a uma geração (a dos mais velhos) que traz consigo a tradição da consciência de classe, mas a personagem que se faria mais frequente nas telas, de lá para cá, seria afinada a esse filho [Tião] que pega o ônibus para viver a sua própria desventura na solidão, longe da cultura militante do país. [...] Os filmes de ficção preocupados com a militância operária entram em recesso e a dramaturgia do polo industrial em torno de São Paulo se ocupou mais, em sua crítica social, de outros aspectos da vivência, seja do operário, seja de outras figuras do trabalho na periferia, como em *Anjos do Arrabalde*, de Carlos Reichenback, e em *Beijo* (1991), de Walter Luiz Rogério, no qual as questões da vida afetiva e os ressentimentos vieram a primeiro plano. (XAVIER, 2018, p.318).

Ainda nesse período, em entrevista à *Folha de São Paulo*[224], Xavier observava que o tema do ressentimento no cinema da época expressava a ausência de projeto nacional, mas também a "ausência de um horizonte utópico", responsável pela crise do personagem bandido no cinema nacional. Agora o "rebelde romântico", herói da "causa da justiça", "figuras sacrificadas" e com uma "dimensão da luta contra poderes constituídos" – como o Lampião e o Corisco de Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964) ou o Lúcio Flávio de Hector Babenco (*Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, 1977) – deixavam a cena para surgir um "profissional do crime" ou um "ressentido em busca de vingança." Assim, Xavier apontava ligações entre ressentimento, a ausência de horizonte utópico, o individualismo operante na sociedade e a situação internacional, comentando:

> Acho que a pauta dominante é a do cada um cuida de si e do seu. E isso ocorre, acho, não em razão do que está acontecendo no Brasil, mas devido ao quadro

[224] XAVIER, Ismail. Encontros inesperados. *Folha de São Paulo.* São Paulo. 03 dez. 2000. (Entrevista para Mario Sergio Conti). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0312200005.htm>. Acesso em: 12 jan. 2022.

> mundial. O horizonte internacional não é o de buscar a política para resolver problemas, mas o de procurar soluções individuais e localizadas. [225]

Fernão Ramos em matéria na imprensa e em alguns artigos[226], argumentava no início dos anos 2000 que o "cinema da retomada" rompe com certa "má consciência" que assolaria os cineastas desde a década de 1960 por representarem um "outro" que não é a sua própria classe. Nesse sentido, para Fernão (2004, p.105-6) agentes individuais que nutriam algum dilema diante da "fratura social" saem de cena - como a "má-consciência" do personagem glauberiano Paulo Martins – e emerge a afirmação de um "estatuto de incompetência" estendido a "nação como um todo", de forma indistinta. Tomando a expressão de Nelson Rodrigues, Fernão argumenta então a conformação de um "narcisismo às avessas" o qual exibe a incompetência coletiva de um ponto exterior, criticando a nação de fora e não se implicando.

Já Freire Ramos (2007) analisando alguns filmes da retomada[227] argumentaria a passagem de uma "cultura de oposição" para uma "cultura governista", sendo que se "a crítica e a denúncia" fora "traço definidor de nossos melhores filmes dos anos 1960 e 1970", nos anos 1990 estaríamos diante de um novo cinema e fenômeno:

> Frutos de um acordo tácito entre produtores, diretores, jornalista e "ideólogos de plantão", estas obras tentaram retratar o Brasil como um país que, libertado dos traços culturais que o mantém preso ao atraso, poderia integrar-se no concerto das nações do primeiro mundo. A perspectiva "culturalista", adotada nas películas, acabou por tirar do foco de preocupações aquilo que, até prova em contrário, ainda é um dado fundamental de nossa realidade: os desníveis existentes nas trocas internacionais, bem como as profundas desigualdades de classe que caracterizam a sociedade brasileira. Inconscientemente ou não, estes filmes divulgaram valores conservadores que se coadunavam plenamente com os caminhos seguidos no processo de globalização.[228]

---

[225] Ibidem.

[226] RAMOS, Fernão Pessoa. Má-Consciência e Representação do Popular no Cinema Brasileiro. *Studies in Latin American Popular Culture*, Los Angeles, Estados Unidos, v. 20, 2001, p. 149-165; _____. Humildade e Má-Consciência no Cinema Brasileiro Contemporâneo. In: *VI Encontro SOCINE*, 2002, Rio de Janeiro - UFF. Estudos SOCINE de Cinema ano IV. São Paulo: Ed. Panorama, 2002. p. 371-381; _____. Má-consciência, crueldade e "narcisismo às avessas" no cinema brasileiro contemporâneo. *Comunicação & Informação*, v.5, n.1/2, p. 13-24, jan./dez. 2002; _____. Narcisismo às Avessas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 ago. 2003. p. 14-15; _____. Má-Consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Crítica Marxista*, Rio de Janeiro: Revan, v. 19, p. 104-113, 2004.

[227] *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995), *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995) *Terra Estrangeira (*Walter Salles, 1995), *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1996) e *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997).

[228] RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 7, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3378/>. Acesso em: 01 jan. 2022.

Também é interessante observar os noventa depoimentos de cineastas da "retomada" que Nagib (2002) recolheu e publicou. Comentando na introdução de seu trabalho o sentimento geral que perpassam as entrevistas, afirma a pesquisadora:

> Quanto à estética, prevalece nos depoimentos o tema da diversidade como valor, embora alguns se incomodem com o perfil da produção. A tônica não é a defesa de uma forma bem definida de cinema contra outras consideradas ilegítimas; há apenas um frequente ataque ao desperdício de dinheiro, à inflação dos orçamentos. Quanto a referência sobre a qualidade estética do que os cerca, ou quando se arrisca um diagnóstico do presente, seguido de prognósticos, os cineastas mantêm um registro de opinião pessoal sem reivindicações de liderança ou salvacionismo. União proclamada em torno de um ideário? Não há. E Toni Venturi chega a comentar a sua tentativa de organizar um manifesto de grupo que não vingou. Não há pensamento dominante, proclamações de vulto a provocar cisões, confrontos, neste quadro. Como regra, os entrevistados, ao falar de si, não ostentam grandes teorias, seja do Brasil ou do cinema, salvo observações episódicas. (NAGIB, 2002, p.10).

Acrescento a essa apreciação de Nagib sobre os depoimentos presentes no livro, que é da antiga geração de cineasta que surge as "observações episódicas" de caráter teórico mais profundo, de maior implicação política e que falam de alguma maneira sobre projetos coletivos. Nesse sentido, João Batista de Andrade ao comentar seu filme *O Cego que gritava luz* (1997) é voz solitária ao falar em "socialismo" e a necessidade de debater as experiências e esperanças:

> A história do filme é trágica porque revela a nossa derrota. Caiu o socialismo, algo em que acreditei. Eu levantei os punhos, cantei, fui para a rua, briguei, filmei, de repente acabou tudo – como é que se pode fazer de conta que nada aconteceu? O filme revela essa dissimulação da esquerda, que faz de conta que não aconteceu nada e já não sabe o que significa o socialismo. (NAGIB, 2002, p.58).

Já o depoimento de Cacá Diegues para o livro, em tom elogioso ao "privilégio de conhecer e conviver com as melhores pessoas da minha geração, as mais inteligentes, mais generosas e mais criativas", afirma não querer reproduzir saudade em nostalgia, apontando ainda seu desânimo político, a "fragmentação" do mundo e a desvinculação entre arte, cinema e política:

> Hoje, reconheço a importância da política, mas me interesso cada vez menos por ela. A política já foi uma linguagem mais abrangente, que se referia aos problemas da humanidade de um modo geral. Já não adoto a ideia leninista da tomada de poder como finalidade máxima na vida de alguém, não tenho mais essa visão de mundo. As coisas agora se passam de maneira mais fragmentada. E quanto mais se fragmentam, mais escapam ao âmbito político em si. Por outro lado, interesso-me cada vez mais pela arte. Tenho minhas opiniões políticas e a política é importante sobretudo para pensarmos o futuro do país,

> mas cinema não tem nada a ver com político. Não conheço nenhum filme que tenha produzido resultados políticos, os melhores filmes produzem resultados estéticos, emocionais, de conhecimento do mundo. Todos os grandes filmes revolucionários soviéticos foram feitos depois da revolução, todos os filmes neorrealistas radicais foram feitos depois da democratização da Itália. (DIEGUES In: NAGIB, 2002, p.178).

Dessa forma, convém observar como a temática e os dilemas sociais colocados pelo "cinema da retomada" de ficção – a cosmética, o ressentimento, a vida privada, o narcisismo às avessas, a "cultura governista" e o "culturalismo" – acompanha-se junto à crítica a projetos "humanistas" pretenciosos, ingênuos ou totalizantes. Nesse sentido, a "diversidade", a abertura ao "padrão" e a linguagem internacional, bem como uma observação mais próxima a discutir dilemas da vida privada emergem de forma marcante.

Já o cinema documentário desse período, como veremos abaixo, possui uma trajetória distante da "cosmética" da fome e produziu inovadoras e interessantes obras estéticas marcadas pelo olhar sobre o "popular" e as "questões sociais". No entanto, esses filmes e suas recepções na academia e na crítica cultural mais ampla, não deixam de compartilhar também menores pretensões políticas e marcaram-se pela continuidade das críticas a projetos culturais e políticos totalizantes e "autoritários". Como observarei, essas questões se movimentam quase sempre imbrincadas a balanços políticos sobre projetos radicais e revolucionários passados e questões teóricas e epistemológicas contemporâneas.

À vista disso, perguntas sobre o sentido pedagógico do cinema, sobre o que é ouvir eticamente alguém, ou qual a implicação na manipulação de imagens alheias, acompanham-se da valorização da "contingência", do "pessoal", do "micro", do "cultural", assim como de questionamentos sobre o poder da "teoria" e dos filmes em definir "realidades" ou "verdades" que extravasem o "local" ou o "encontro". Nessa conformação estética e ética, o debate no documentarismo se movimenta a partir do questionamento do comportamento do cinegrafista/diretor diante da realidade do "outro", sendo cobrado do documentário o cumprimento de certa "qualidade" na aproximação com as pessoas que participam dos filmes, bem como o uso de determinados recursos de captação e montagem que respeitem "eticamente" esses. Essa "qualidade" do encontro, assim como o uso de certos elementos estilísticos e de produção são a expressão formal e crítica da "estrutura de sentimento ética-cidadã".

4.2 DOCUMENTÁRIO AO FINAL DA DÉCADA DE 1990 E INÍCIO DOS ANOS 2000: ÉTICA, CONTINGÊNCIA, MICRO, SUBJETIVIDADE.

A partir da segunda metade da década de 1990, em meio à "retomada" do cinema brasileiro, é possível observar certo crescimento do espaço para o gênero não ficcional, sendo que a partir dos anos 2000 fala-se em um "boom dos documentários", tanto em termos de produção, como de público e exibição. Segundo Amir Labaki (2006, p.10), diretor do festival de maior reconhecimento do gênero no Brasil, *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários,* ocorreu uma multiplicação de oito vezes no número de documentários inscritos no evento entre o ano de 1996 (45 títulos) e o ano de 2005 (360 títulos). Além disso, segundo dados da *Agência Nacional do Cinema* é possível verificar após 2001 o aumento crescente de documentários brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição, organizados aqui por ano - número: 1995 - 2; 1996 - 1; 1997 - 3; 1998 - 3; 1999 - 5; 2000 - 3; 2001 - 8; 2002 - 10; 2003 - 4; 2004 - 15; 2005 - 15; 2006 - 24; 2007 - 32.[229] Ademais, o interesse pela "não ficção" se expressa de forma mundializada e constitui um "fenômeno cultural" que mobiliza no Brasil o crescimento de festivais e fóruns sobre o gênero ou temas relacionados[230], parcerias de exibição com emissoras de televisão[231], maior interesse dos meios de comunicação, além do crescimento de publicações e pesquisas acadêmicas sobre o assunto. [232]

É interessante compreender também como elemento do "fenômeno documentário" o avanço dos novos formatos de captação digital e de montagem não

---

[229] LISTAGEM de Filmes Brasileiros Lançados 1995 a 2019. *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual*. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2019.pdf/view>. Acesso em: 10 nov. 2021.

[230] Como o surgimento dos festivais, associações e iniciativas: Kinoforum (1995); Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais (1999); É tudo verdade! - Festival internacional de documentário (1996); Fórumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (1997); Fórum dos festivais (2000); REcine - Festival Internacional de Cinema de Arquivo (2002); Cine Documenta - Mostra de Cinema Documentário de Ipatinga (2003); Painel Setorial dos Festivais do pais (2007); CachoeiraDoc - Festival de Documentários de Cachoeira (2010).

[231] Como o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV) criado em 2003 pela Secretaria do Audiovisual em parceria com emissoras públicas, assim como os programas *É Tudo Verdade* (Canal Brasil, desde 2004) e *Cultura Documentários* (TV Cultura, 2010-2013).

[232] TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil:* tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004; DA-RIN, Silvio. *Espelho partido* - Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue. 2004; MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify. 2005; LABAKI, Amir. *É tudo verdade:* reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005; LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006; LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. LINS, Consuelo. *Filmar o real:* sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008; LABAKI, Amir. É tudo cinema: 15 anos de É tudo verdade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. Além disso, a revista *Cinemais* dedicaria seus números 8 (1997) e 36 (2003) ao cinema documentário.

linear, que desde a década de 1980 diminui custos e tornaram os processos de captação mais práticos. O baixo custo e a agilidade permitiu a maior produção de imagens por movimentos sociais, produtores amadores e vídeo-ativistas que cada vez mais puderam investir em equipamentos e ter setores ou militantes responsáveis pela captação das imagens de suas atividades e filmes institucionais ou de agitação e propaganda. Assim, profissionais da imprensa sindical passaram a fazer o trabalho anteriormente compartilhado entre as diretorias dessas entidades e profissionais do cinema, como nos filmes de Renato Tapajós, João Batista de Andrade, Leon Hirszman, Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, trabalhados no capítulo anterior. Além disso, militantes dos próprios movimentos passaram a capturar as imagens e se profissionalizar, surgindo ainda coletivos que buscavam aproveitar as potencialidades do vídeo na mobilização e na luta política.

Os filmes produzidos por essas entidades e movimentos aproveitaram as possibilidades do vídeo, movimento que ocorre posteriormente no cinema de ficção e na produção de documentários de maior custo e reconhecimento. Nesse sentido, em termos de linguagem o vídeo abriu novas possibilidades tais como: captar um número de horas impensável na filmagem em película; multiplicar as câmeras em ação; aumentar a agilidade das filmagens; trabalhar de forma mais prática e simples a partir da montagem não linear. Eduardo Coutinho em diversos depoimentos na passagem para os anos 2000 afirmaria a importância dessas novas tecnologias para o desenvolvimento do clima apropriado a suas entrevistas, assim como para a multiplicação de equipes simultâneas em seus filmes.[233] Sem dúvida, sem os baixos custos e as pequenas câmeras de vídeo compartilhadas pelas grades, é certo que seria outro o projeto e os resultados de *O Prisioneiro da Grade De Ferro* (Paulo Sacramento, 2003).

Para compreendermos os temas, a feitura e as formas exploradas pelo documentário brasileiro nos primeiros anos da década de 2000, bem como os debates estéticos, epistemológicos e teóricos que envolvem tais produções, retomemos algumas questões. Relembremos que a partir da década de 1980 se desenvolveu um longo debate no documentário brasileiro sobre o papel e o lugar do cineasta diante da classe trabalhadora - ou do “outro de classe” na expressão dominante – adensando-se a

[233] "Gravei 27 horas de depoimentos com cinco câmeras digitais. Se tivesse que filmar isso tudo em película, o custo seria inviável", diz Coutinho. (...) “Além disso, o equipamento digital é mais leve e fácil de ser operado, dando muito mais liberdade de ação", afirma o diretor de "Santo Forte". COUTO, José Geraldo. Onda digital transforma produção de cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u670.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2021.

proposição de que é preciso fugir da ilusão de "transparência", sendo necessário ao cineasta deixar claro que todo filme é uma construção discursiva interessada e esclarecer como isso se mobiliza formalmente nos documentários. É notória a observação de que há uma cisão de classe e um lugar de "poder" que separa os cineastas dos participantes e dos assuntos "populares" enfocados nos documentários, marcador que também deve emergir na nova conduta adequada diante do "outro". Na década de 1990 e 2000 essa problemática se desenvolve junto a debates da antropologia moderna e encontra em determinada postura de entrevista, na montagem "recuada" e em uma "atualização naturalista" um ponto ético, estético e político ideal, como aprofundarei abaixo. Junto a isso, a predileção pelo trabalho no "micro" e a abertura a contingência conforma os pontos que reverberam como "método" ou "dispositivo" ideal na crítica cultural e acadêmica até a atualidade.

Como observaremos abaixo, os pontos de gravitação dessas questões e proposições estéticas, hegemônicas no documentário contemporâneo, continuam a se desenvolver através dos novos trabalhos de Eduardo Coutinho e J. C. Bernardet. Nesse sentido, mesmo que apresentem variações formais e propositivas, os documentários de maior reconhecimento desses anos articulam a influência estilística de Coutinho e são perpassados pelas questões críticas de Bernardet. Sendo assim, o lugar de classe/poder que separa cineasta/outro e a vontade de "deixar o outro falar" emergem na forma, na realização/produção, bem como na crítica cultural de filmes como *Santo Forte*, *Edifício Master* (ambos Eduardo Coutinho, 1999; 2000), *Casa de Cachorro* (Thiago Villas Boas, 2000), *A Pessoa é Para o que Nasce* (Roberto Berliner; Leonardo Domingues, 2002), *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)* (Paulo Sacramento, 2003), *À Margem da Imagem* (Evaldo Mocarzel, 2003), *Estamira* (Marcos Prado, 2004), entre outros.

Além desse cinema que busca ouvir o "outro de classe" é central nos documentários desses anos o tema da violência urbana, do encarceramento e da exclusão social. Um ciclo vicioso e um sentimento de falência social e paralisia predomina em *Notícias de uma Guerra Particular* (João M. Salles; Katia Lund, 1999), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas; Marcelo Luna, 2000) e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), sendo os dois primeiros marcados por uma estética sóbria, enquanto o último utiliza e adensa as imagens espetaculares da violência presentes na televisão. A temática do encarceramento e da exclusão também se faz presente em *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)* (Paulo Sacramento, 2003) e *À Margem da Imagem* (Evaldo Mocarzel, 2003), mas como comentado, esses filmes enredam-se na

busca da voz do "outro", tencionando uma observação mais empírica e afetiva junto a seus personagens.

Se novas pesquisas sobre os filmes citados podem atentar para uma maior compreensão de como seus elementos discursivos e formais vinculam-se ou distanciam-se da "estrutura de sentimento ética-cidadã", sem dúvida, pode-se afirmar que nelas encontram-se presentes os traços definidores dessa hipótese cultural: a busca ética em ouvir com o intuito de restituir "justiça social" e "simbólica" no interior de uma perspectiva político-cultural e político-estratégica de baixa intensidade que não se pretende para além da ordem democrático-representativa burguesa.

Observarei agora como a "ética-cidadã" fazem-se nos filmes e na crítica das obras *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) e *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)* (Paulo Sacramento, 2003), assim como esses documentários em sua forma e feitura atualizam e propõem determinadas aproximações com os trabalhadores e com temas sociais caros a cinematografia brasileira. Argumento então, que esses desenvolvimentos críticos e estéticos advêm das preocupações próprias à estrutura de sentimento "ética-cidadã".

Reconstruindo a trajetória de Coutinho antes de filmar *Santo Forte*, observamos que após o sucesso de *Cabra Marcado para Morrer* o diretor fez sua primeira experiência com o formato do vídeo em *Santa Marta – Duas Semanas no Morro* (1987), além de participar da fundação e dirigir uma série de documentários junto ao Centro de Criação da Imagem Popular (CECIP) sobre temáticas como moradia, trabalho e cidadania[234]. Além disso, entre a produção de filmes institucionais, independentes e para a televisão, dirigiu nesse período documentários sobre a questão racial, a vida nas favelas e a religiosidade, como *O fio da Memória* (1991), *Boca de Lixo* (1992), *Santo Forte* (1999) e *Babilônia 2000* (2000).

Com *Edifício Master* (2002) o cineasta observa a "classe média" e suas neuroses, tema que retoma de tempos em tempos a produção documental brasileira. Na sequência, após mais de uma década de seu filme sobre os últimos suspiros da ascensão operária oitentista presente em *Volta Redonda – Memorial da Greve* (1989), busca em *Peões*

[234] O Cecip é uma organização da sociedade civil que nasceu em 1986 a partir do projeto de vídeo popular *TV Maxambomba* na Baixada Fluminense e realiza atividades no campo da educação e da comunicação popular. Coutinho e o Centro foram parceiros em diversas produções tais como: *Dívida Externa: Quem deve a Quem?* (Eduardo Coutinho, 1990), *A lei e a Vida* (Eduardo Coutinho, 1992), *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1992), *Seis histórias* (Eduardo Coutinho, 1995), *Mulheres no front* (Eduardo Coutinho, 1996), *A casa da cidadania* (Eduardo Coutinho, 1998) e *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999). Cf. OHATA, 2013, p.665-6. Cf. <http://www.cecip.org.br/>.

(2004) os "operários esquecidos" das greves de 1979-80 do ABC, os quais se encontram nas fotos das mobilizações, mas não estão nos espaços do sindicato naquele momento.

Os documentários de Coutinho nessa virada da década de 1990 e primeiros anos de 2000 são marcados pela afirmação, por parte do cineasta, de uma "ética" documentária e de sua aproximação de "questões antropológicas", em obras que focalizam a classe trabalhadora e os subalternos. Em um contexto de lançamento de diversos documentários e ficções que tocam de diferentes formas a religião[235], observaremos o premiado documentário *Santo Forte*[236], tendo em vista a sua importância no debate sobre como se aproximar e representar a religiosidade.

O documentário *Santo Forte* inicia-se com a celebração de uma missa do Papa João Paulo II no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro, que data do dia cinco de outubro de 1999. Após o acontecimento e aproveitando sua repercussão, Coutinho iria entrevistar uma série de moradores da pequena favela Vila Parque da Cidade, localizada no bairro da Gávea, concluindo as filmagens do documentário com uma nova visita a seus moradores no natal do mesmo ano. O projeto e a seleção dos moradores entrevistados se deram após Coutinho travar contato com o trabalho da antropóloga Patrícia Birman sobre a religiosidade dos moradores dessa favela, bem como com os depoimentos recolhidos no doutoramento de Patrícia Guimarães (LINS, 2007, p.100).

Filmadas em câmeras de vídeo, das quarenta horas de entrevistas e imagens restaram oitenta minutos na versão final, que conta com onze entrevistas e rápidas imagens de "cobertura"[237], em especial, de ícones religiosos e detalhes das moradias (Imagem 25). Atente-se ainda a presença de imagens de Coutinho e sua equipe caminhando pela favela, assim como do pagamento e da assinatura da cessão das imagens por parte dos entrevistados.

---

[235] *Pierre Fatumbi Verger: Mensageiro entre dois mundos* (Lula Buarque de Hollanda, 1998); *Fé* (Ricardo Reis, 1999); *Milagre em Juazeiro* (Wolney Oliveira, 1999); O *auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000); *O chamado de Deus* (José Joffily, 2000) e *A experiência do indizível* (Breno Kuperman, 2001).

[236] Premiações do documentário *Santo Forte*: 27º Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, 1999 (Prêmio Especial do Júri); Margarida de Prata da CNBB, 1999; 32º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 1999 (Melhor Filme, Roteiro, Montagem e Prêmio da Crítica); Prêmio APCA de melhor filme, 2000; Festival Internacional É Tudo Verdade, 2000 (Prêmio ABD-SP).

[237] Imagens de cobertura são planos de detalhes, objetos ou do ambiente no qual se realiza uma entrevista, sendo normalmente montadas sobrepostas a fala do depoente.

Imagem 25 - 2min45seg

Imagem 26 - 5min50seg

Para além dessa composição centralizada pelos depoimentos e recursos "reflexivos", apenas duas sequências "externas" são utilizadas: a visita do Papa ao Rio de Janeiro junto as imagens aéreas da cidade e as filmagens de Carla na boate em que trabalha. Já na trilha sonora do documentário, temos a ausência de músicas ou sons extradiegéticos[238], do início do filme aos créditos. Além disso, a quase totalidade dos enquadramentos são estáveis com o uso do tripé. Poucas exceções fazem-se como a câmera na mão durante entrevistas ou percorrendo a favela junto a equipe (Imagem 26). Pode-se dizer que *Santo Forte* formalmente sela experiências que já vinham sendo elaboradas por Coutinho na década de 1990, que tem não apenas a entrevista e a "reflexividade" no centro, mas também busca eliminar imagens e sons extradiegéticos. Nesse procedimento, "recua" a intensidade da montagem e de elementos não capturados no encontro entrevistador/entrevistado, buscando a emersão da "voz do outro" em uma conformação estética que flerta com os sentidos do "naturalismo". O próprio Coutinho teria essa percepção ao falar em "naturalismo entre aspas"[239], como comentarei a frente.

A partir dessa estilística, *Santo Forte* busca o "reconhecimento cidadão" e a "justiça social e simbólica" de seus entrevistados, uma vez que ao dar visibilidade a história dos moradores da Vila Parque da Cidade, traz à tona suas formas de religiosidade, cultura e vida as quais se encontram criminalizadas pela construção simbólica e o lugar social relegado às favelas, as negras e aos negros, assim como as religiões, em especial, de matriz africana. Imbuído dessa necessidade cidadã, o filme de Coutinho conforma um corolário "ético" diante da clássica questão desenvolvida no documentário moderno brasileiro sobre a forma adequada de "dar voz ao outro" e estabelecer uma relação equilibrada – ideal - de representação. Afirma então uma saída que "recua" a montagem, centraliza-se da entrevista/fala "do outro" e busca através da reflexividade e de certa

[238] Extradiegético diz respeito ao que se encontra fora do enquadramento da câmera.
[239] COUTINHO, Eduardo. O vazio no Quintal. (Entrevista de José Carlos Avellar). In: OHATA, 2013, p.273. Publicado originalmente em: *Cinemais*. Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-71, mar./abr. 2000.

qualidade do "encontro" compensar, nas palavras de Coutinho, o "diálogo assimétrico" presente no cinema "não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder"[240].

No próximo subtópico aprofundarei essas e outras declarações de Coutinho, expondo ainda como a recepção de suas obras construiu-se junto a sentimentos compartilhados na crítica cultural, cinematográfica e acadêmica, assim como conformou um linha de força do documentário brasileiro contemporâneo marcada pela "ética" da escuta, do paradigma "reflexivo", da "verdade do encontro/relato", da centralidade da entrevista e do "recuo" da montagem.

Em sentido similar ao de *Santo Forte* e compartilhando a estrutura de sentimento "ética-cidadã", o premiado documentário *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)* [241] (2004) de Paulo Sacramento busca restabelecer "justiça social e simbólica" ao tratar do encarceramento em massa e da ineficiência do sistema prisional e sua "ressocialização". A preocupação central de seu diretor é como representar eticamente os participantes de seu filme, sendo que a alternativa posta em prática aqui é "compartilhar a câmera" e conformar uma "voz conjunta". Essa se construí ainda com fotomontagens, trilha sonora e uma complexa montagem menos interessada na "cronologia" e mais nas temáticas que perpassam o filme.

É interessante lembrar ainda a produção considerável de filmes sobre a violência urbana e temas relacionados no cinema brasileiro desde o final da década de 1990, muitos desses apresentando um "ciclo vicioso" e a "criminalização da pobreza".[242] Em relação ao sistema penitenciário, a *Casa de Detenção de São Paulo* conhecida como *Carandiru*, foi explorada nesses anos na literatura em *Estação Carandiru* (VARELLA, 1999) e no

---

[240] COUTINHO, Eduardo. *Projeto história*, n.15, PUC-SP, abr. 1997. (Reprodução do debate "Ética e história oral"). In: OHATA, 2013, p.22.

[241] O documentário foi premiado em 2003 no ano de seu lançamento nos festivais: 31º Festival de Gramado (Prêmio da Crítica - Documentário Longa Metragem em 35mm); 8º Festival É Tudo Verdade (Melhor Documentário na Competição Nacional e Melhor Documentário na Competição Internacional); Festival do Rio (Prêmio Especial do Júri); Future Filme Festival - Digital Award, Festival de Veneza, Itália (Menção Especial); Filmmaker Doc Film Festival, Milão, Itália (Medalha de Prata); 8º Festival Internacional Latino-Americano de Cinema de Los Angeles (Melhor Documentário – Opera prima). Já no ano de 2004 seus prêmios foram: APCA - Associação Paulista dos Críticos de Arte (Melhor Diretor estreante em longa-metragem); Tribeca Film Festival, EUA (Melhor Diretor de Documentário); 7º Festival de Málaga, Espanha (Melhor Documentário) e 18º Festival Internacional de Cinema de Leeds, Inglaterra (Melhor longa-metragem).

[242] RAMOS, Fernão. O horror, o horror! Representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo. In: RAMOS, 2005, p.205-248.

cinema em filmes como *O Prisioneiro da Grade de Ferro, Carandiru.doc* (Rita Buzzar, 2003) e *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003).

Distante geracionalmente do moderno cinema brasileiro, Sacramento passou pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) na década de 1990, tendo dirigido, montado e produzido diversos curtas e longas-metragens[243] antes de realizar seu primeiro documentário *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)*. Segundo o diretor, esse filme surgiu após uma tentativa frustrada de documentário iniciada em 1996 a qual pretendia abordar diferentes unidades prisionais e regimes de prisão em diversos estados do Brasil. Após três anos de pesquisa e filmagens em super-16, nas quais o procedimento e os "clichês" se repetiam nas entrevistas, o projeto é reestruturado focalizando apenas o Carandiru, tendo os detentos como parceiros e utilizando o formato digital.[244]

Assim como nos depoimentos de Coutinho, as novas possibilidades e questões que o formato digital trazia ao cinema fizeram-se presentes na definição de seus caminhos, segundo relatos Sacramento.[245] Ao retomar o projeto no início de 2000, a nova proposta de documentário tem como centro um curso de vídeo oferecido pelo cineasta e sua equipe aos detentos do Carandiru, no qual tanto os procedimentos de captação de imagem e som seriam ensinados, assim como imagens sobre o sistema prisional seriam debatidas. As filmagens dentro da Casa de Detenção deveriam durar dois, mas se estenderam por cerca de sete meses, com a participação de dezoito detentos e mais de 170 horas de imagens captadas. Depois de finalizada as filmagens no Carandiru, foi preciso

[243] Nesses anos o cineasta dirigiu os curtas *Ave* (1992) e *Juvenília* (1994) e atuou como montador em *Tônica dominante* (Lina Chamie, 2000), *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) e *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), tendo também produzido esse último.

[244] SACRAMENTO, Paulo; RAULINO, Aloysio. *Contracampo Revista de Cinema*. (Entrevista realizada por Eduardo Valente, Ruy Gardnier e espectadores da Sessão Cineclube. Transcrição de Luiz Carlos Oliveira Jr). 14 abr. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. Acesso em: 26 out. 2021.

[245] Declaração de Sacramento sobre o assunto: "Teve um filme que foi feito de um momento bem pioneiro, que é o filme da Bia Lessa, cujo resultado plástico eu lembro que era uma fotografia que podia ser levada para um lado muito estético, que ressaltava cores, ressaltava luzes, a coisa era meio que um espetáculo, era uma coisa meio de artista plástico, me incomodava um pouco aquilo. Não era o que estava querendo. O que aconteceu nesse meio-tempo é que surgiu, coincidentemente, a história do dogma, por exemplo. Apareceram filmes que você olhava e falava 'bom, ele tem uma fotografia ok, ele parece talvez um 16 mm ampliado'; não era uma proposta de trabalhar uma fotografia eletrônica, ou ressaltar as cores". (SACRAMENTO, Paulo; RAULINO, Aloysio. Op. cit.). Possivelmente a referência ao trabalho de Bia Lessa diz respeito a *Crede-mi* (1996) realizado no formato de vídeo beta e ampliado para 35mm. Já o *Dogma* foi um movimento cinematográfico surgido a partir do *Manifesto Dogma 95*, lançado em 1995 pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, no qual reivindicavam um cinema realista e de maior independência da lógica comercial e dos grandes orçamentos.

sete meses de trabalho para a seleção do material e início da montagem, processo finalizado por Idê Lacreta em mais quatro meses de edição.

O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos) inicia-se com legendas informativas[246] sobre imagens em velocidade reversa da implosão do Carandiru que ocorre em 8 de dezembro de 2002. Os pavilhões se "reconstroem" em uma marcha ré a um passado recente, visitado ao longo de duas horas a partir de entrevistas e imagens do cotidiano da Casa de Detenção. Nas primeiras sequências, sob o relato em off de detentos contando como chegaram ao Carandiru, prontuários são apresentados (Imagem 27). A partir daí ouvimos os detentos contarem sobre a Casa de Detenção, mas a vida em ação também se faz presente: o trabalho na confecção de bolas; os cultos religiosos; o comércio de variedades; o tráfico de drogas; a fabricação da cachaça; a precariedade do atendimento hospitalar; as condições das celas de castigo; a faxina coletiva; o anoitecer e amanhecer dentro do "xadrez"; artistas trabalhando; os ratos pelo pátio; o rap e o futebol; o dia de visita; entre outros acontecimentos que dimensionam a complexidade de relações existentes nessa pequena cidade de mais de sete mil habitantes. Já a violência é presente, mas não em ação, surgindo em fotos, depoimentos e imagens das armas improvisadas (Imagem 28).

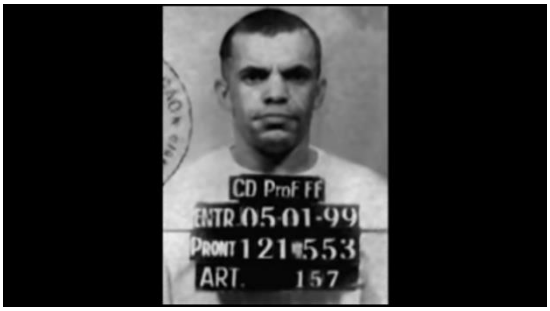

Imagem 27 – 5min20seg

Imagem 28 – 1h25min10seg

Há também cenas fortemente emotivas, como o acompanhamento da "saidinha" de Lúcio Carvalho "Pernambuco" e a sequência das cartas, na qual vemos envelopes de correspondências com cumprimentos aos carteiros e pedidos para que esses achem seus

[246] Único momento de legendas informativas do filme, o documentário inicia-se com dados sobre o sistema carcerário brasileiro e a casa de detenção: "O sistema carcerário brasileiro abriga cerca de 250.000 homens, distribuídos por aproximadamente 1.000 unidades prisionais. Quase a metade desse contingente encontra-se detida no Estado de São Paulo. O maior presidio paulista é também um dos maiores do mundo: a Casa de Detenção Professor Flaminio Fávero, localizada no Complexo Penitenciário do Carandiru registra em sua história a passagem de mais de 175.000 detentos. A Casa de Detenção tornou-se conhecida mundialmente em 1992, quando uma desastrosa ação policial realizada no Pavilhão nove resultou na morte de 111 presos. Esse episódio ficou conhecido como o 'Massacre do Carandiru'. O ano de 2002 marcou o fim da Casa de Detenção. Mais de 7.000 presos foram dali removidos para novas unidade prisionais e os Pavilhões 6, 8 e 9 foram implodidos em ato público comandado pelo Governador do Estado. As imagens utilizadas neste filme foram captadas ao longo de sete meses no ano anterior a essa implosão."

familiares. A música e os grupos de rap em diversas cenas surgem embalando certa comunhão, bem como ouvimos em outros momentos os detentos afirmarem o desnudar da “realidade” diante da câmera em afirmações como: "Realidade na tela, pavilhão 8, ai rapaziada o filme começa agora. Esse é o Carandiru de verdade, esse é nosso autorretrato” e “Você não está filmando um negócio que parece que é, que vocês vão apresentar, vocês estão filmando a realidade mesmo, o que é mesmo.”

A voz de locução over é ausente no filme, sendo utilizados legendas e letreiros para indicar informações sobre o Carandiru, o nome de quem é entrevistado e os locais nos quais a câmera adentra. Para além dessas falas, o médico Drauzio Varella e outros profissionais da saúde comentam seu trabalho ali. Em uma das últimas sequências do filme ex-diretores da Casa de Detenção e ex-secretários da Administração Penitenciária dão depoimentos e o governador de São Paulo Geraldo Alckmin surge inaugurando novas unidades prisionais. Assim, a locução dos “especialistas”, pela sua localização ao final do documentário e o conteúdo de suas afirmações que apontam a ineficácia do “sistema”, atesta o que já fora observado ao longo do filme, assim como as afirmações de Alckmin ecoam como ineficientes e equivocadas diante da profundidade da questão.

Além disso, elementos reflexivos estão presentes, sendo que somos informados que se trata de um filme feito a partir de um curso de vídeo e vemos a manipulação dos equipamentos de áudio e som e a troca entre equipe e cursistas (Imagem 29). Em algumas cenas também observamos primeiro a câmera na mão de um dos participantes e depois as imagens produzidas. Em outro momento ouvimos: “cuidado, assim a imagem começa a tremer, vamos evitar esse tipo de situação”. Entretanto, não há indicação de quem fez as imagens, restando ao espectador, caso tenha interesse, diferir a autoria dos planos pelo estilo e locações das filmagens, o que é possível apenas em parte.

É marcante por parte dos cursistas não apenas a pouca estabilidade das imagens, mas também a constante aplicação do zoom, como se buscasse mostrar em profundidade sua “realidade” e se aproximar do que fica do lado de fora dos muros. E assim o foco percorre de forma próxima o interior das celas e seus posters pornográficos, o policial possivelmente embriagado no auto da guarita, as meninas do apartamento do outro lado do muro, o metrô Estação Carandiru passando e fogos de artifício explodindo no horizonte (Imagem 30).

Imagem 29 - 7min58seg Imagem 30 – 1h40min46seg

Diversas músicas compõem uma trilha sonora diegética ao filme, com as rodas de rap, um grupo que toca samba e um rapaz que canta com seu violão. Como exceção, na última sequência ouvimos a música *Rockixe*[247] de Raul Seixas, tocada sobre as fotos de entrada na Casa de Detenção apresentadas no início do filme. Entretanto, agora não vemos os dados do prontuário, mas uma legenda com o nome dos cursistas. Assim, a busca do empírico e a vontade do "naturalismo" marcam o filme de Sacramento, mas a ausência do extradiegético não é "regra" como em Coutinho, sendo que o diretor não vê problemas em atribuir sentidos a partir da trilha sonora em um ponto crucial de conclusão de seu filme. Nela, a música de Seixas conjuga esperança e capacidade aos participantes do filme - "o que eu quero, eu vou conseguir" – e, ao mesmo tempo, suas fotos nomeadas os retira do campo dos "números" da população carcerária e restitui sua existência social e individual.

Sem dúvida, a "mistura de vozes" levada a cabo por Sacramento constrói de forma compartilhada uma observação intima e pessoal da vida e do cotidiano dos envolvidos nessa história, assim como uma compreensão mais complexa e profunda do que a maioria das produções cinematográficas e jornalísticas que se debruçaram sobre o dia-a-dia, o funcionamento e o significado social do sistema penitenciário. Além disso, diferente de alguns filmes nos quais resta o ciclo sem solução de violência – como em *Notícias de uma Guerra Particular* –, ou de outros no qual o espetáculo desarma o espectador – *Ônibus 174* -, em *O Prisioneiro* a empatia com os detentos, construída a partir das histórias, do cotidiano em ação e da complexa realidade da *Casa de Detenção* apresentada, nos movimenta aprendizado, reflexão e um profundo incômodo com o encarceramento, questões que permanecem em nós depois de encerrado o filme.

Assim, nos deparamos em *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)* com a vontade em "dar a voz" e permitir que os participantes do filme sejam ativos na

[247] Letra da música de Raul Seixas: "O que eu quero, eu vou conseguir. O que eu quero, eu vou conseguir. Pois quando eu quero todos querem. Quando eu quero todo mundo pede mais. E pede bis".

construção das narrativas sobre sua realidade, além de ser presente a marca do empírico, do micro, do cotidiano, o foco nas "pessoas" e a restrição geográfica como "dispositivo". Nesse sentido, cabe atentar que apesar das proposições diferentes de construção e forma/montagem do documentário de Coutinho e Sacramento, tanto o "recuo" como a "mistura de vozes" encontram-se marcadas pelo mesmo sentido de busca de uma "ética" eficaz e comprometida em "deixar falar" e restituir "justiça simbólica" a seus personagens, compartilhando esses filmes e seus cineastas a "estrutura de sentimento ética-cidadã".

Retomando *Santo Forte,* a fim de localizar sua importância na constituição de um modelo ideal ético e estético, em uma breve digressão, atento ao fato que a busca de "empiria", a observação da linguagem como campo de poder e o debate sobre a relação entre indivíduos e sociedade marca os estudos sociais e outras áreas, em especial, a partir da década de 1960. Virada pós-estruturalista, Linguist turn, micro história, renovação da história social, culturalismo, estudos culturais, o debate entre o estruturalismo althusseriano e a experiência e os sujeitos em E. P. Thompson, virada subjetiva, esses são alguns dos desenvolvimentos no campo teórico e acadêmico desse complexo fenômeno.

No campo do documentário, esses debates surgem em especial a partir das novas proposições estilísticas e epistemológicas que envolvem o cinema direto/verdade. Nesse sentido, o "documentário direto" se contrapondo a "voz de deus" e a enunciação direta de um saber presente no "modo expositivo" (NICHOLS, 2010, p.142) ou na ética da "missão educativa" (FERNÃO, 2005, p.168), buscou uma câmera dinâmica e presente nos acontecimentos, aberta a ambiguidade do mundo. O fez de forma recuada, não deixando de fomentar sentidos de "neutralidade" em sua nova proposição. Foi rápida a passagem para o questionamento do saber como construção subjetiva, como exposto pela célebre frase de Noël Carroll: "o cinema-direto abriu uma lata de vermes e acabou sendo devorado por eles"[248]. Assim, na continuidade da experiência cinematográfica do "direto", a "reflexividade" emerge e se centraliza como salvaguarda do poder de afirmação do documentário sobre o mundo. Buscando historicizar essa centralidade "reflexiva", Fernão Ramos chama atenção para uma "sensibilidade pós-estruturalista/participativa-reflexiva" dominante, afirmando:

> O que nos ensina a cartilha participativo-reflexiva? Que é eticamente insustentável enunciar sem deixar de estampar as pegadas que marcam a

[248] CARROLL, *Noël. From real to reel: entangled in nonfiction film.* In: Theorizing the moving image. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p.225 apud RAMOS, 2005, p.176.

> conformação dessa enunciação. Que o sujeito que enuncia, o cineasta, inevitavelmente imprime sua visão de mundo ao discurso que veicula, e que o espectador deve estar atento a esse fato. Qual é, então a postura eticamente válida, tanto para o espectador como para aquele que enuncia? Fazer o caminho inverso da construção da representação, através das estratégias desconstrutivistas que a crítica contemporânea coloca à nossa disposição. Esse é o percurso ideal para a ética participativo-reflexiva, conforme for aceita progressivamente pelo conjunto da comunidade acadêmica e, em uma medida um pouco menor, pela mídia em geral. [...] Mostrar que existe construção no discurso, que a imagem não é transparece, que o recuo é apenas mais uma presença, que a imagem mostra necessariamente um ponto de vista, que sempre poderá ser manipulada, etc. conforma os postulados do padrão ético dominante, diante dos quais nos colocamos para analisar a imagem. Esse é o ponto de partida da maior parte dos trabalhos estudantis que recebemos, mostrando a forte difusão dessa ideologia. Mostra-se igualmente como o fundamento estrutural recorrente (a ponto de revelar-se repetitivo) de elaborações teóricas mais sofisticadas. Nosso ponto de vista é que esse padrão de análise é histórico, embora não seja hoje percebido como tal. (RAMOS, 2005. p.178-9).

Ainda que os apontamentos de Ramos tenham que ser lidos com cautela, uma vez que o mesmo exagera ao observar um "contexto ideológico participativo/reflexivo" como uma "ideologia dominante de nosso tempo", seus apontamentos são interessantes para observarmos a forma/montagem que se consolida na passagem do documentário moderno para o contemporâneo, assim como o debate cultural e cinematográfico ao redor do gênero que confere prestígio a esses filmes.

Como não poderia ser diferente no Brasil, a "necessidade de estampar as pegadas" tem um caminho específico, podendo-se afirmar que a denúncia da falsa "neutralidade" se acompanhou na crítica cinematográfica pela força das afirmações sobre o paternalismo do Cinema Novo e o autoritarismo do "modelo sociológico", reflexos do caráter de "classe" (média) dos cineastas, segundo elaboração de Bernardet em *Brasil em Tempos de Cinema* (1967) e *Cineastas e Imagens do Povo* (1985).

A "empiria" só viria marcar o cinema brasileiro fortemente na década de 1980, como aponta Xavier (2001, p.98-9), sendo *Cabra Marcado* uma das expressões mais frutíferas dessa reunião entre "reflexividade" e aproximação da "experiência". Nesse sentido, o cinema de Coutinho na década de 1990 sofre modificações em sua forma e desejos manifestos, centralizando seu enfoque na "verdade do depoimento", no local e no indivíduo. E aqui se tem uma diferença fundamental: se *Cabra Marcado* em suas imagens e no desenvolvimento de sua forma/montagem a todo tempo nos lembra que o êxodo e o trauma da história da família Teixeira conectam-se com a história política do Brasil e internacional, em *Santo Forte* (1999), filme corolário da forma/montagem "ética" e "recuada" de Coutinho, a tendência é o deslumbre da infinitude de singularidades e

“razões” que as pessoas apresentam, sendo difícil escapar do magnetismo da “singularidade”, do “local” e do “pessoal”.

A força desse paradigma é latente no cinema documentário contemporâneo e nos debates sobre proposições epistemológicas, estéticas e de feitura desses filmes, como visitarei no próximo subtópico em relação ao filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Veremos como nas declarações de Sacramento faz-se presente a busca do micro, do cotidiano e das pessoas, acrescido o debate sobre a negação de “teorias” e analises sociológicas gerais. Entretanto, a montagem do filme não se vale de nenhum recurso para diferenciar as imagens captadas pelo diretor e a dos outros participantes do filme, local apontado por certas críticas como o limite da passagem da voz. Veremos agora como a estrutura “ética cidadã” se faz presente nas declarações de Coutinho e Sacramento ao comentarmos suas proposições artísticas e teóricas sobre o cinema, bem como os sentidos de “justiça social” e “simbólica” que compartilham.

4.3 O NATURALISMO ENTRE ASPAS E A VOZ CONJUNTA

No interior da “ética cidadã”, diversos temas caros ao cinema documentário moderno se desenvolvem, tais como a busca de uma estética realista ou naturalista, a crítica à ideia de “conscientização”, o questionamento do poder pedagógico e científico do cinema, a reflexividade como recurso de legitimação da afirmação sobre o mundo, a crítica ao autoritarismo da voz over, a crítica a postura do intelectual/cineasta engajado sessentista, entre outros. Visitaremos agora como essas questões são respondidas pelo documentário contemporâneo e sua crítica na virada da década de 1990 para 2000, primeiramente, a partir de entrevistas e declarações de Coutinho o qual articula caminhos formais e éticos reconhecidos.

Em 1997 em uma das atividades do seminário *Ética e história oral*[249] Coutinho argumentava a necessidade da voz do cineasta aparecer nos filmes e comentava o diálogo entre as partes: “Esse diálogo é assimétrico por princípio, não só porque você trabalha com classes populares sem pertencer a elas, mas simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder.” (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.22). Na continuidade, o cineasta aponta ainda que a câmera pode “deformar” a pessoa que filma

[249] O seminário foi coordenado por Daisy Perelmutter e participaram dessa mesa Eduardo Coutinho, Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado. Cf. COUTINHO, Eduardo; FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade, 1997. (Debate). In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.21-47.

pelo uso da lente, por expor um detalhe ou pelo ângulo que utiliza, ou pode propriamente manipular a entrevista transformando afirmações em seus contrários. Constatando que a montagem dispõe o material de uma forma específica, para Coutinho o diálogo assimétrico poderia ser "compensado" "de uma forma correta" com a inclusão da assimetria no produto, como os questionamentos do entrevistado sobre as filmagens ou as negociações financeiras envolvidas. Ao argumentar preferir o termo "conversas" ao invés de "entrevistas e depoimentos", formas presentes na televisão e na maioria dos documentários que destruiriam o "clima de diálogo espontâneo", o cineasta arremata:

> Mas o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente -, é a verdade da filmagem. A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. [...] É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.23).

Na continuidade da entrevista Coutinho cita Jean Rouch e sua "verdade do encontro", afirmando que esse cineasta já demonstrara não caber à busca da imparcialidade diante da artificialidade das pessoas diante da câmera. Isso não teria importância caso a câmera "catalise essa comunidade, catalise as pessoas que estão diante dela, para que elas revelem uma 'superverdade' delas" (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.23).

Na perspectiva da "verdade do encontro", Coutinho disserta ainda sobre como buscar a maior espontaneidade do depoente como se colocar "a meio metro, um metro" do entrevistado e conversar em uma troca direta de olhar capaz de "amenizar a presença da câmera", mesmo que para isso ele apareça no quadro e a câmera se torne mais "pobre". Em outros casos, entretanto, o melhor seria o completo afastamento, como em *Santa Marta*, com a câmera a seis metros de distância e um monitor de frente para a pessoa, tornando "mais artificial, portanto mais verdadeiro, o set de filmagem" (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.24).

Ainda sobre a pobreza "artística" de seus filmes, em entrevista à revista *Sinopse* em dezembro de 1999[250], Coutinho aponta seu compromisso em eliminar ao máximo suas

[250] COUTINHO, Eduardo. Fé na Lucidez. *Sinopse*, n.3, dez. 1999. (Entrevista para Claudia Mesquita). In: OHATA, 2013, p.237-250.

escolhas no momento da captação das imagens e da montagem, argumentando o "acaso" como parte da força do encontro:

> O documentário que eu faço quer ser o menos artístico possível. Então, por exemplo, não tem música, fora aquela captada no momento da filmagem. [...] O que eu quero dizer é que não escolho. Eu admito que sou menos artista porque eu escolho o mínimo, o acaso escolhe por mim. No fundo, eu faço documentário para não ter de escolher. É o reconhecimento de uma impotência criativa, de um lado; mas, de outro, é uma abertura para o encontro. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.250).

Nesse sentido, também caminha a afirmação do ineditismo e da espontaneidade do "primeiro encontro", que se torna "regra": "A primeira regra é que ninguém me contará uma coisa na câmera que já tenha me contado fora" (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.224)[251]. Sobre o tema ainda, conta ter visto os depoimentos colhidos pela antropóloga Patrícia Guimarães[252] e entrevistas filmadas de moradores realizadas na favela Vila Parque da Cidade, escolhendo quinze pessoas para entrevistar a frente. Entretanto, apesar desse contato e da preparação prévia, argumenta sobre o encontro: "Quando a pessoa fala para mim, é como se fosse a primeira vez, porque para mim é a primeira vez" (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.241).

Já em relação a "integridade do relato" e as escolhas de montagem, Coutinho insiste em seus depoimentos da época sobre o compromisso com a "reflexividade" e o respeito à certa "cronologia", se contrapondo a organização do material a partir de uma escolha de maior interesse do diretor em certas "falas", o que geraria processos de "ficcionalização" para além do aceitável, como vemos nessas passagens:

> Eu não tento fazer uma "montagem": eu tento respeitar a cronologia da filmagem, eu tento respeitar o caráter documental, manter o caráter singular do acontecimento na montagem. "Essa fala mais forte vai para o final". Não, não é assim. [...] O que eu chamo de montagem ficcionalizante é a que pega todas as falas e diz: "Essa é a fala genial do filme? Vai para o final. Foi quando? No quintal? Naquela cena? Não importa, vai para o final. É totalmente diferente, entende? Quer dizer, tem uma cronologia." (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 272).

> É claro que sempre que você contar uma narrativa haverá seu lado ficcional. E sem narrativa não há documentário, mas a montagem pode privilegiar a ficção. Eu tento manter uma certa lógica de progressão do personagem e da ação. [...] Mas eu faço questão de deixar, explicitando o processo de um documentário.

[251] Entrevista originalmente publicada em: *Sexta-feira*, n.2, ano 2, abr. 1998.

[252] Segundo Consuelo Lins o cineasta Coutinho teve acesso ao trabalho da antropóloga Patrícia Birman sobre trajetórias religiosas realizado na Vila Parque da Cidade, assim como as entrevistas que a assistente de Birman, Patrícia Guimarães, realizou para seu doutorado. LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho:* televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. p. 100.

> E se eu estou deixando é porque acho que tem algo ali que faz pensar. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.225).

Outro ponto importante das argumentações do documentarista em suas entrevistas é a afirmação de um cinema de "perguntas" feito na fuga do "roteiro escrito" o qual é enquadrado como sinônimo de "obra acabada", "verdade", "resposta-síntese" em um polo do "cinema para militantes":

> Eu não faço roteiros escritos, inclusive, porque acho que se eu fizer um roteiro escrito não preciso mais filmar, já está feito o filme. Tento fazer filmes em que tenho perguntas a colocar e vou tentar saber quais são as respostas fazendo o filme. Geralmente o filme, quando dá certo, não termina com uma resposta-síntese. Então eu não faço cinema para militantes, graças a Deus, e meus filmes terminam, suponho eu, com perguntas e reflexões e não com uma resposta. Se fosse para obter uma resposta fechada, também não valia a pena fazer filmes com som direto (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.25).

Dessa forma, em conformidade com as ideias do "cinema verdade", argumentando a contingência e a negação do uso de roteiro, bem como próximo ao que se discute como "observação participativa" na antropologia, Coutinho argumenta não haver a imparcialidade em seus filmes, mas sim uma "verdade do encontro".

Um ponto interessante a ser observado é que *Santo Forte* ganhou o prêmio de melhor roteiro no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* no ano de 1999, questão observada pelo crítico Inácio Araújo como uma "solução radical" em artigo de jornal na época[253]. A premiação de melhor roteiro a um documentário "sem roteiro" pode nos revelar a existência de diferentes compreensões sobre o que vem a ser o processo de roteirização por parte da crítica e do cineasta, bem como, o alargamento do entendimento do que é esse procedimento. Entretanto, o mais interessante do prêmio é observar que ele indica a consolidação de uma forma de trabalho e produção documentaria que se torna hegemônica, centralizando a contingência do "não roteiro" como pedra de toque da legitimidade de afirmação sobre o mundo.

Talvez percebendo como seja falho falar em obras cinematográficas tão despretensiosas em sua montagem e intenções, Coutinho relativizaria a questão afirmando uma radicalização a partir do que é possível, como nessas passagens:

> Minha ideia é o não intencional máximo, sabendo que estou construindo um filme, portanto tenho uma intenção. Documentário é algo lacunar, imperfeito,

[253] ARAÚJO, Inácio. Brasília opta (com acerto) pelo óbvio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0212199917.htm>. Acesso em: 23 out 2021.

> precário por definição, porque está aberto ao mundo. Se servir para pensar o Brasil em cima do filme, é maravilhoso. Mas não digo como pensar. Acho que o filme [*Babilônia 2000*] tem o claro/escuro do Brasil.[254]

> Para mim, o problema é o seguinte: eu disse que não faço roteiro. Dizer isso sem relativizar é um absurdo, porque na verdade cada realizador tem seu caminho. [...] O que eu li do assunto, sabe?... Dez anos, está aqui, está na cabeça. Não pode ser uma regra fazer assim como eu faço, é evidente – por isso é que não gosto de dar aula, de dar receitas. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.273).[255]

Assim, o cineasta contrapõem dois campos documentais, sendo o seu o espaço do trabalho não intencional, sem roteiro, sem montagem e de obra de perguntas, e o outro o cinema do cinema educativo, de receita, com pretensão de verdade e com a montagem refém das intenções e juízos do diretor. Nesse sentido, não "dar aula" tenciona a potência educativa do documentário que sofre críticas nos depoimentos do cineasta devido a sua pretensão em "dizer a verdade", argumentando que seu cinema tem outro compromisso, com o campo do "imaginário", distante da "informação" ou da "educação", como nessas colocações:

> Há cem anos a maldição do documentário é que ele é para ensinar, documentário é educativo, documentário é para dizer a verdade, e não há quem consiga vender muito um produto que pretenda ser educativo, isso é insuportável, quem quer ser educado? (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.40).

> A minha hipótese é a de que o documentário não forçosamente informa e muito menos educa. O documentário tem que deixar as coisas abertas para que o público pense. E portanto, eu não estou à procura da verdade, eu estou à procura do imaginário das pessoas. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.239).

Além disso, o respeito à "verdade do encontro" é uma questão cara a Coutinho, que se desdobra em respeito à integridade do relato e das opiniões expressadas em suas entrevistas. Nesse sentido, em sua participação no evento *Ética e história oral,* o cineasta crítica a relação de quem se aproxima das "classes excluídas" e a "tendência elitista a achar que o analfabeto é uma pessoa desarmada, sem nenhuma noção das coisas e que não sabe nada, sendo facilmente manipulável". Argumentando o contrário, aponta haver nessas pessoas uma "extraordinária intuição do que você quer", argumentando que "se o entrevistador quiser respostas de protesto, de 'esquerda', ele vai ter. Se quiser o contrário, vai ter também". Em outro sentido seria necessário respeitar a "pessoa": "O que quer

---

[254] FAVELA da Babilônia vê seu feliz ano velho. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 30 dez. 2000. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3012200012.htm>. Acesso em: 23 out. 2021.
[255] COUTINHO, Eduardo. O vazio no Quintal. (Entrevista de José Carlos Avellar). Publicado originalmente em: *Cinemais*. Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-71, mar./abr. 2000. In: OHATA, 2013, p.251-282.

dizer respeitar a pessoa? É respeitar sua integridade, seja ela um escravo que ama a servidão, seja ela um escravo que odeia a servidão". (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.25). Exemplificando a postura necessária e as perguntas que lhe parecem de maior interesse para essa interlocução, o cineasta comenta em algumas de suas entrevistas:

> O básico é dar ao interlocutor a sensação de que ele não vai ser penalizado por ser passivo ou ativo, consciente ou inconsciente, católico o umbandista, ou o que seja. Porque a tendência é procurar as pessoas que encarnam alguma coisa de protesto em relação ao *status quo*, quando eu acho que, se isso parte de mim, não tem o menor valor, entende? Pregar o padre-nosso ao vigário não tem o menor sentido. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.26).

> Se eu digo que ali [o aterro sanitário Jardim Gramacho de *Boca de lixo*] é um inferno, eu já desclassifico os caras como seres humanos, eles já saem julgados. Então a minha pergunta básica no lixo era: "O lixo é bom ou é ruim?". Tem pessoas que dizem: "Isto aqui é bom. É melhor do que ser empregada de madame". É uma hipótese! O lixo é um inferno? Não, talvez o Brasil seja um inferno. Essa questão é aberta. [...] Se a pessoa fareja o que você quer que ela diga, ela vai dizer isso que você quer. É terrível. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.239).

> Quando me dizem: "as pessoas falam para você...". Sim, falam, e eu acho que é por isso: porque sou o curioso que vem de fora, de outro mundo, e aceita, não julga. A primeira coisa: a pessoa não quer ser julgada. A pessoa fala e se você, como cineasta, diz: "Essa pessoa é bacana porque ela é típica de um comportamento que pela sociologia..." acabou... A pessoa sente que está sendo julgada, entende? Cada pessoa quer ser ouvida na sua singularidade. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.277).

Dessa forma, para lidar com as mais adversas relações de trabalho e de vida de seus personagens, Coutinho argumenta "estratégias" para que as pessoas possam confessar-lhe suas questões de forma mais intima, fugindo a um enquadramento social hegemônico prévio.

Nesse sentido, em outra entrevista no ensejo do lançamento de *Santo Forte*, Coutinho aponta a "oralidade" como contraponto ao "culto como espetáculo" próprio às reportagens, na qual a "primazia do visual" levaria a uma "densidade zero de informação e de poesia"[256]. Afirmando não fazer entrevista, mas sim "conversas", filmando em vídeo "não por economia, mas por opção", na busca de um fluxo contínuo de interação, o cineasta afirma dar espaço para a construção por parte dos participantes de seus próprios "retratos" e imaginários, o que seria seu interesse maior: "Na verdade, ela diz como

[256] COUTINHO, Eduardo. Diretor retrata Brasil oculto em Santo Forte. *Folha de São Paulo*, São Paulo (Entrevista para José Geraldo Couto). 14 ago. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14089913.htm>. Acesso em: 23 out. 2021.

gostaria de ser, ou ser vista, mas é assim que revela muito que ela de fato é. O que me interessa é essa auto representação. É o caminho do imaginário"[257].

Em outro depoimento, é interessante o comentário de Coutinho sobre uma de suas referências à época, "um texto extraordinário" de Pierre Bourdieu presente em *A miséria do mundo* (1997). O artigo trata justamente sobre a primordialidade em "entender as razões" e se colocar no lugar do outro: "Ele [Bourdieu] fala exatamente isto: de que o essencial é a tentativa de se colocar no lugar do outro, de não julgar, de respeitar a singularidade do outro, isto é, de entender as razões do outro sem lhe dar razão. É isso. Isso, para mim, se chama aceitação do universo, do mundo natural total." (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.278).

Retomando a questão da "verdade" para Coutinho, chamo atenção para que o compromisso com a "aceitação do universo" e o respeito à "integridade" e a "verdade do encontro" não deixa de tencionar consigo a "aceitação do relato" como ponto mediador do "verdadeiro". Esse sentido pode ser observado quando Coutinho comenta a temática da religiosidade e o contato com o que não seria visível em seus filmes, como sua afirmação sobre a escolha "poética" do material presente na montagem de *Santo Forte*:

> Houve gente que tinha histórias maravilhosas, mas contava mal, e por isso ficou de fora. Essa poética depende de saber contar. Quando a pessoa conta algo bem, aquilo passa a ser verdade, até porque a verdade não é investigável. Se uma mulher fala que viu a Pomba-Gira e conversou com ela, se aquilo é verdade para ela, isso me basta. [258]

Assim, a "verdade do encontro" desdobrasse em "verdade do depoimento", a qual emerge com centralidade na forma como Coutinho constrói sua poética.

Talvez uma síntese interessante dos elementos aqui levantado seja apontada pelo próprio cineasta ao comentar seu "naturalismo entre aspas". Em uma de suas entrevistas à época, Coutinho comenta que, se em *Boca de Lixo* a "oralidade" era central, em *Santo Forte* um novo passo foi dado ao se utilizar apenas sons captados durante a filmagem, afirmando: "Acho obsceno utilizar qualquer música que conote sentimento nos meus filmes. Acho importante deixar claro que havia uma câmera ali, e que tudo o que está no filme foi produzido pela situação de filmagem, ou seja, pelo contato meu e da equipe com

[257] Ibidem.
[258] COUTINHO, Eduardo. A Cultura do Transe. *Folha de São Paulo*, São Paulo (Entrevista para Inácio Araújo). 28 nov. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2811199915.htm>. Acesso em: 23 out. 2021.

a pessoa que fala”[259]. Assim, adensa-se a necessidade de uma “verdade do encontro” que se paute apenas no plano “diegético” e no momento da filmagem, recuando elementos de montagem “exteriores” a experiência da filmagem. Nesse sentido, Coutinho atenta para o “recuo” da montagem como forma de deixar emergir o “outro”, argumentando o interesse no “naturalismo entre aspas”:

> Então, o som que você capta no local tem uma dimensão, e uma voz que vem de um outro lugar, de um outro espaço. Tem uma diferença de qualidade estética. Nesse sentido, e ai é puramente pessoal, eu estou tentando não usar nem música nem narrador, só o som direto. No meu filme não tem música, porque a música que você faz em estúdio vem de outro lugar; eu tento não usar som feito em estúdio. Você pode chamar isso de naturalismo entre aspas. Para mim, quando você vai até o fim do naturalismo, ou do realismo, você chega ao abstrato; você vai para leste e chega ao oeste. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.273).

Dessa forma, a partir das entrevistas de Coutinho, é possível observar que a retórica que acompanha suas observações sobre os limites do encontro não deixa de carregar a ideia de uma maior proximidade com o “outro” e com o “real” a partir de certos encaminhamentos cinematográficos e de trabalho. Mesmo que Coutinho diga que seus filmes são verdades como outras quaisquer, ele assenta a legitimidade de seus documentários argumentando a força da contingência revelar o “real”, a possibilidade de “compensação da assimetria” e da “presença amenizada”, a espontaneidade do primeiro encontro, a “montagem cronológica” que não é montagem, a obra “espontânea” sem roteiro, a aceitação da pobreza artística da “não escolha”, entre outros recursos que tencionam o acesso a uma maior proximidade com um “outro”. Tal proximidade seria gerada a partir de uma montagem recuada e “mínima”, que dialoga e atualiza – soma-se a ética - o fetiche da observação “pura” naturalista: o “naturalismo entre aspas”.

Junto das indagações de Coutinho, a crítica cultural acolherá *Santo Forte*, assim como a “verdade do encontro”, como pontos ideais e de superação da forma “sociológica” e “autoritária” de observação da religião e da “cultura popular”, retomando os debates sobre os CPC´s e a arte sessentista. Observemos as declarações do cineasta e da crítica na época do lançamento do documentário em questão:

> A primeira fase do *Cabra* era alienação pura. Era uma visão tola, e eu era uma besta: acho que sou uma das poucas pessoas que não pioraram quando envelheceram. Já o *Cabra* definitivo (1984), acho que toda a ambiguidade está presente. O que me interessa saber são as razões do outro. Quais são as razões desse cara, que é tão bonito e tão bacana, que vive tão bem e é contra a pena

[259] Ibidem.

> de morte? E quais são as razões desse outro cara, que é negro, vive na favela, mas conta uma história sobre o Brasil que é alienada, que defende a tese do branqueamento? Isso me fascina. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.248-9).

> Não era realismo socialista, mas quase. Fazia-se [no CPC] cinema pensando em "emancipar" o povo com obras didáticas, facilmente compreensíveis, que falassem direta ou indiretamente das condições de exploração social. [...] Como Coutinho vem dessa época, é normal que tenha partilhado de alguns dos conceitos ou preconceitos do tempo. Hoje é fácil falar de religião como um fator constitutivo da cultura do povo, ou elemento de aglutinação, ou usar qualquer definição elogiosa a respeito das crenças em geral. Naqueles anos, e entre a intelligentsia, bem entendido, religião rimava mesmo era com alienação. Dogma marxista e ponto final. [260]

> Ainda havia uma visão idealizada da favela [nos anos de 1960] com os cineastas munidos de um arsenal teórico pronto. O carnaval é retratado como alienação, os personagens devem ser conscientizados. Um bom exemplo é "Cinco vezes favela" [...]. Os anos 70 trazem relações desiludidas, agressivas. É o fim da visão romântica da década de 50, de uma marginalidade "light". Voltando a atualidade, é importante verificar como que os próprios habitantes ganharam voz. O funk desceu e os artistas da comunidade não precisam mais de mediação do cantor branco da Rádio Nacional, como nos anos 60. Também não se tenta mais ilustrar com imagens uma teoria pré-pronta. Eduardo Coutinho desconstrói uma série de clichês. As representações da realidade foram se tornando mais complexas e os filmes não tem a ambição de dar conta de tudo.[261]

> Os documentários do cinema novo impunham um discurso sociológico marxista sobre o povo brasileiro e sua crença. A exemplo do cinema-verdade e ancorado, a princípio, em técnicas de reportagem televisiva, Eduardo Coutinho desenvolveu um método fundado no "encontro com o outro", revelando-se o maior documentarista brasileiro no simples gesto de restituir a palavra ao povo.[262]

Assim, o *Primeiro Cabra*, o *CPC* e *Cinco vezes favela* são caracterizados como "alienação pura" e "quase" realismo socialista, tributários do "dogma marxista" que resumiria a religião a "alienação". A crítica de Mata se estende ainda a generalização dos documentários do Cinema Novo, os quais seriam responsáveis pela "imposição" de um discurso sociológico marxista "sobre" o povo, diferentes do documentário que "restituía a palavra ao povo" e "documenta" suas crenças.

Além disso, a "verdade do encontro/depoimento" faz-se junto a uma proposição que tenciona a validade de asserções "sociológicas" ou "científicas" diante da verdade dos fenômenos relatados pelos entrevistados. Nesse sentido, Coutinho coloca no centro

---

[260] ORICCHIO, Luiz Zanin. 'Santo Forte' expõe a real religiosidade brasileira. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 19 nov. 1999. Caderno 2. p.D-16.

[261] BENTES, Ivana. Favela na tela sem mediação. *Tribuna da Imprensa,* Rio de Janeiro. (Entrevista para Daniel Schenker Wajnberg). 11 set. 2001. Caderno BIS, p.1.

[262] MACHADO, Tiago Mata. VÍDEO "Santo Forte" documenta as crenças do povo. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 09 fev 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0902200129.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.

da atividade e da discussão cinematográfica o ouvir "sem julgamento" e o fetiche do ineditismo do primeiro encontro, assim como questiona de outro lado a qualificação sociológica: "Eu não quero fazer uma sociologia da favela: por isso é importante que, no momento da filmagem, eu não saiba o que esse cara vai dizer." (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.224). Já em outro depoimento à época, ao comentar a postura de um militante do movimento negro que mudou de trajes para ser entrevistado durante as filmagens de *O fio da memória*, confirma sua predileção por ouvir os "anônimos" e aponta a artificialidade e seu pouco interesse artístico em pessoas que tragam "recados", em sua avaliação, óbvios:

> Aí acabou. Quando um cara bota um manto, de professor, padre ou do movimento negro, tá tudo liquidado. Ele sentou lá para dar um recado. Geralmente as pessoas tem muito a perder. Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas? Porque elas têm muito menos a perder do que qualquer um de nós. [...] É porque se ele coloca o manto, eu já sei o que ele vai dizer [...]. Ele vai fazer esse discurso para mim ou para o Jô Soares... Me fascina também o seguinte: dos onze caras que eu filmei no *Santo Forte*, nenhum é marginal, excepcional, nenhum matou vinte: são figuras normais, tem milhões dessas no Brasil. O cara não precisa ter uma vida genial para ser bom para o filme! Ele tem que contar genialmente a sua vida. Que pode até nem ser exatamente a sua vida... (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.245).

Certo incomodo e crítica a "militância" faz-se presente em diversos depoimentos do cineasta nessa época, como na passagem visitada anteriormente em que diz se negar a fazer "cinema para militantes" ou filmes "resposta-síntese", ou nessa última passagem sobre os recados óbvios do representante do "movimento negro". Nesse sentido ainda, na continuidade dessa entrevista, o cinema militante vindo de uma organização é enquadrado pelo documentarista como pouco afeito a ambiguidades, uma vez que já existiria um "roteiro" a ser defendido, sendo que sua ausência de "compromisso" abriria caminho para a possibilidade de crítica as contradições:

> Eu acho que as pessoas tem, sim, um roteiro na cabeça. E elas acham que tudo que é ambíguo e foge do pressuposto não pode entrar. Se eu fizer um filme sobre o MST, por exemplo, sem ter autonomia para fazer o que eu bem entender, vai dar nisso. Vai ter o cara sofredor, vítima, consciente etc. Se vier um cara com contradições, não entra. Não é só a direita, a esquerda é um problema sério também. Porque eu acho que esse filme [Santo Forte] e o *Cabra* são as coisas mais importantes que eu fiz? Porque eu não tinha compromisso com ninguém. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.249).

O quanto o "cinema militante" tem dificuldades em lidar com a contradição é um tema que necessita ser discutido circunscrevendo e analisando movimentos, obras e processos culturais. O que gostaria de chamar atenção aqui é que a crítica de Coutinho a

uma fala “óbvia” de uma representação política, o questionamento do “roteiro” de filmes feitos por movimentos sociais e as “resposta-síntese” do “cinema militante”, não deixa de refletir certo sentimento anti-engajamento, o qual argumenta uma posição melhor de crítica a partir de um “indivíduo com uma câmera” que possui um local “independente” dos movimentos políticos e suas representações. Atentemos ainda que o “não compromisso” argumentado por Coutinho carrega um tanto de contradição, uma vez que o cineasta produziu junto ao CECIP *Santo Forte* e uma série de outros filmes claramente engajados e capazes de dar visibilidade a luta dos trabalhadores na virada da década de 1990.

Retomando a questão das referências teóricas do cineasta, em outra entrevista de 1999 ao ser perguntado sobre seu vínculo com a antropologia, o cineasta aponta a influência de *O pensamento selvagem* de Lévi-Strauss, em especial, para entender Gabriel, personagem de *O fio da memória*, no que se refere a mito e *bricolage*. Além disso, ele também confessa sua fascinação por Walter Benjamin e a alegoria do anjo de Paul Klee: “Tem uma melancolia com a qual eu me identifico, apesar do lado messiânico dele que é mais difícil de compartilhar. Mas tem um lado poético do descontínuo que eu acho fascinante.” (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 226). Ao ser questionado pelo entrevistador se seu olhar sobre o Brasil se voltaria na direção do progresso em meio as ruínas, como na alegoria do anjo de Benjamin/Klee, comenta:

> Eu fiz o *Cabra* já velho, e depois de tantos fracassos políticos do Brasil e da minha própria experiência de vida, eu tenho a impressão de que só consigo fazer alguma coisa porque já não acredito nas grandes palavras. Quando eu estou fazendo um filme não estou querendo ensinar ninguém, isso é um pouco terrorista, porque na verdade eu não sou indiferente ao que acontece no mundo. Mas meu problema é mais ético que político. O que eu quero é conhecer as razões das pessoas. As minhas razões não interessam. É claro que não podemos nos desligar da nossa ideologia, mas se um cara me diz “Sou pobre, sou progressista, mas sou a favor da pena de morte”, eu quero entender as suas razões. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 226).

Sem dúvida, há um compromisso inegável com a história de vida e de luta da classe trabalhadora no documentário de Coutinho na década de 1990 e início de 2000, temas centrais de suas obras a época. A despeito disso, suas intenções e perspectiva manifestas caminham de uma constatação pouco desenvolvida sobre “fracassos políticos” para a afirmação de uma menor pretensão política e explicativa sobre a sociedade confessas em termos de descrença das “grandes palavras” e nas “explicações sociológicas”. Ademais, os apontamentos de Coutinho também colocam em debate o

caráter pedagógico do cinema e do trabalho de intelectuais e artistas no campo da luta cultural e política, que se faz como modéstia em "não estou querendo ensinar ninguém".

Entretanto, mesmo que o diretor vislumbre combater a suposta neutralidade discursiva ou "não ensinar", o que se percebe é que a montagem "recua" e adensa o fetiche de uma verdade e observação auto evidente "naturalista" presente nos seus depoimentos. Nessa conformação, o centro do debate passa a localizar-se na "qualidade" do encontro, que pode vir a permitir a emersão da "voz do outro", postura ética na qual o cineasta não "recua" – a reflexividade faz-se presente –, mas deixa espaço para a singularidade a sua frente a partir de suas habilidades. Assim, a forma/montagem levada a cabo para tal processo - argumentada por Coutinho e observada nos documentários - traz a entrevista e a "fala" ao primeiro plano e "recua" outros elementos de montagem que possam "interferir" no deslumbre "naturalista" – trilha sonora, legendas, voz over, fotomontagens, informações "externas" – e tencionar "sociologizações", "ensinamentos", afirmações pedagógicas ou saberes "externos" para além da "verdade do relato" com a qual nos deparamos.

Se a predileção é por ouvir as pessoas "comuns", o particular, o micro e o local, os projetos políticos e cinematográficos de fundo também se movimentam em uma menor pretensão e envergadura, com um "sujeito da câmera" mais interessado em "ouvir eticamente o singular" do que caminhar junto a representações, discursos, conceitos e projetos culturais e societários de maior alcance e radicalidade. Nesse sentido, a dimensão de classe existente na sociedade aparece nas entrevistas de Coutinho, em um uso plural do termo pouco preciso, no geral, sinônimo de pessoas em situações de maior vulnerabilidade econômica e social. Sendo assim, Coutinho observa divisões estruturantes da sociedade, entretanto, sua "confiança" e "fidelidade" é argumentada no campo da relação com as "pessoas" com as quais trava contato em seus filmes, sendo que ele contrapõe isso a uma outra confiança de classe "desencarnada" ou "geral". Coutinho observa essa questão nas seguintes passagens, em afirmações variantes sobre as "pessoas" "em geral":

> Tento ser digno da confiança que essa comunidade depositou em mim, quer dizer, eu me sinto responsável diante dessa comunidade e não diante da classe camponesa, da classe dos favelados etc. [...] Obviamente se é uma imagem decente que eu transmito deles, suponho que vou ser fiel também a uma relação com os favelados em geral, com as pessoas do lixo em geral etc., mas o importante são aquelas pessoas que têm nome; não é uma confiança de classe desencarnada, é encarnada em pessoas que foram gentis comigo. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.27).

> O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam por aí. É um engajamento ético porque eu tenho que ser leal com as pessoas que filmo. Eu não tenho que ser leal com os camponeses, nem com os favelados em geral, mas com aquelas pessoas com quem eu conversei, que podem ser camponeses ou favelados. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 226).

Assim, a pessoa/indivíduo da câmera se solidariza com a pessoa/indivíduo "outro de classe", em um projeto que tem como pretensão a observação da "verdade do encontro/relato". Ainda sobre esse assunto, atento que o documentário de Coutinho não nega as "lutas de classes", produzindo obras que observam e em diversos sentidos "confere voz" para as "singularidades" e a complexidade da classe trabalhadora, referenciada nos filmes e na crítica como "pessoas", "favelados", "pobres", entre outros termos. Isso caminha em sintonia com a vontade do cineasta em relocalizar o "micro", buscando "padrões de recorrência" e o entrelaçamento da grande e pequena história, como comenta:

> Só falo do cotidiano das pessoas, e a religião [em *Santo Forte*] era a porta de entrada para esse cotidiano. Ao falar de sua vivência religiosa, as pessoas acabam falando de outras coisas: a violência doméstica, o marido, o trabalho etc. Espero estar falando do Brasil no filme. Não porque a favela seja o país em ponto pequeno, mas porque há padrões mais ou menos recorrentes na atitude da população brasileira. [263]

> Juntar a grande história e a pequena história é maravilhoso. No Brasil, em que quase não existe cidadania, se você for perguntar como uma pessoa viveu o golpe de 1964, você vai ver que tudo que eles viveram nesse ano, tirando uma minoria politizada, são visões da vida familiar. Os marcos provêm da vida privada. [...] Eu gosto de mostrar (demonstrar é uma palavra que eu não gosto) e aguçar essa separação entre o real e o ideal. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 228).

Entretanto, atento que a predileção pelo "micro", pelo empírico e certo "fetiche" "naturalista" de um mundo auto evidente – mostrar e não demonstrar - presentes na concepção e nos filmes de Coutinho, em grande medida tencionam ao segundo plano uma observação "macro" e "conceitual" da sociedade. Sobre isso, vale dizer que este é um campo no qual o cineasta engloba ainda os termos e conceitos "luta de classes", "determinismo econômico", "ideias gerais", "conceito" e "totalidade", como observamos nas declarações abaixo:

---

[263] COUTINHO, Eduardo. Diretor retrata Brasil oculto em Santo Forte. *Folha de São Paulo*, São Paulo (Entrevista para José Geraldo Couto). 14 ago. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14089913.htm>. Acesso em: 23 out. 2021.

> Não gosto de fazer um filme sobre a luta de classes, sobre determinismo econômico, essas ideias gerais, não sei fazer. Gosto de trabalhar no micro, odeio trabalhar no macro. Nesse caso era o macro, e isso me incomodou no filme inteiro de hoje. Mas, no fim das contas, não tinha um fio condutor [no documentário *O fio da memória*], porque eu tinha filmado de uma forma absolutamente maluca, sem roteiro nenhum, que é como eu gosto. Mas quando é macro, fica difícil. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 30).

> Eu fiquei lá uma meia hora, era minha primeira vez num lixão, e ali eu vi o que nunca havia se mostrado no cinema. Tinha gente fritando ovo, gente jogando bola, igual em qualquer lugar. Eu queria fazer um filme sobre aquilo. Não como o *Ilha das Flores*, o lixo como conceito, mas o lixo como realidade. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 243).

> Veja, eu não faço a totalidade: a totalidade é o Brasil, eu escolho o Rio; a totalidade é o Rio, eu escolho uma favela; não é uma favela grande, é uma favela pequena. Quer dizer, eu estou reduzindo ao máximo, estou abolindo a ideia de totalidade como resposta, como universo que me interessa. E estou fazendo mais, não estou pegando a religião na sua totalidade, que inclui o ritual... (COUTINHO In: OHATA, 2013, p.274).

> Eu sempre digo: o ideal seria fazer um filme sobre o Brasil com uma pessoa. Se não der, com uma família. Uma rua já é demais. (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 238).

> Só me interessa trabalhar no micro e ir até o fim. Senão vai ficar uma coisa um pouco estéril e superficial: "o mosaico do Brasil". E eu gosto de trabalhar no singular, não procurar o caso típico." (COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 228).

Assim, pode-se dizer que, na predileção pessoal e artística reivindicada por Coutinho, está presente uma localização modesta do artista em relação aos fenômenos históricos e sociais de grande envergadura, o que traz questionamento ao uso de palavras e ideias como luta de classes, determinismo econômico, conceitos, sociologia e totalidade. Nesse sentido, observamos como Coutinho compartilha e é parte ativa na elaboração de uma estrutura de sentimento "ética-cidadã", demonstrando sua preocupação com "justiça social" e "simbólica" nos limites da filantropia liberal ou de um reformismo moderado. A "verdade" debatida e restrita ao encontro, assim como a predileção pelo "micro", pelo "não-roteiro", pela montagem recuada, pela "diversidade" e pelo cultural, são as formas discursivas e estéticas que acompanham tal "estrutura de sentimento". Essa perspectiva de solidariedade "ética" – com a "pessoa" – e sua observação da complexidade do local, sem dúvida, proporcionou grandes momentos do documentário brasileiro recente, mas pouco se desenvolveu em localizações históricas ou estratégico-políticas mais profundas e radicais. Esse desenvolvimento cinematográfico e os debates políticos e epistemológicos que o acompanham, encontram em *Santo Forte*

forma, argumento e recepção ideais, marcando os caminhos da produção documentária desde então.

Colocadas essas questões, observaremos os caminhos acerca da "ética" do documentário contemporâneo e tensões sobre "dar a voz ao outro" através das intenções de Sacramento e o debate da crítica sobre o filme *O Prisioneiro da Grade de ferro*. Em entrevistas na época do lançamento de seu documentário, seu diretor explicava: "Não houve nenhuma filmagem feita às escondidas. Tudo foi mais do que combinado com os presos, eram eles que diziam onde podia ou não podia filmar"[264]. O filme caminharia junto, portanto, das possibilidades abertas pela diretoria penitenciária, mas em comum acordo com os detentos sobre onde e o que poderia ser mostrado. Essa questão diz respeito à própria possibilidade de realização do filme, uma vez que o acesso e a segurança em diversos locais, assim como o "autorretrato" dos detentos quando filmam sem a equipe, só seriam possíveis através da confiança e do interesse de partilhar esse projeto entre ambas as partes. Sacramento comenta sobre esse tema:

> Se tive algum momento de medo, foi durante uns dois minutos, no quarto mês de filmagens. Conforme íamos conquistando a confiança e o afeto dos presos, conquistávamos também a raiva dos funcionários. Eles nos viam muito próximos dos presos e achavam que estávamos dando bola para vagabundos. Um deles, maldosamente, disse: "Vocês continuam andando por aí, sem escolta... Qualquer hora, vão jogar um cobertor em cima de vocês e vocês vão chegar aqui com 40 facadas". Isso não é coisa que se diga para ninguém.[265]

Dessa forma, faz-se presente a busca da confiança e de tornar os participantes da oficina em agentes de sua própria representação cinematográfica, buscando Sacramento instrumentalizá-los tecnicamente e criticamente. Nesse sentido, o cineasta comenta em algumas entrevistas na época sobre sua intenção em "democratizar" as representações, assim como a rejeição a filmes e imagens apresentadas aos cursistas:

> "Este filme é uma tentativa de democratizar a criação da própria imagem dos presos. [...] Discutiu-se com eles sobre a imagem que se tem dos presos, sobre a forma como as pessoas do lado de fora pensam o mundo no presídio", disse Sacramento. [...] "Buscávamos, sobretudo, que os prisioneiros pudessem se

[264] SACRAMENTO, Paulo. Diretor fala sobre Prisioneiro da Grade de Ferro. *Diário do Grande ABC,* São Bernardo do Campo. (Entrevista para Cássio Gomes Neves). 25 mar. 2004. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/183944/diretor-fala-sobre-prisioneiro-da-grade-de-ferro>. Acesso em 26 out. 2021.

[265] SACRAMENTO, Paulo; VARELLA, Dráuzio. Carandiru das letras olha para o da telona. *Folha de São Paulo,* São Paulo. (Entrevista para Silvana Arantes). 02 mai. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0205200412.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.

> identificar com o produto final, que eles fossem donos de suas próprias imagens", acrescentou. [266]

> O que estava por trás de tudo aquilo era que eles não se reconheciam naqueles filmes, alguns falavam "vem cá, eu já passei por essa cadeia e não é assim". E a nossa proposta para eles foi essa: se a imagem que está sendo gerada de vocês no filme está errada, quem tem o conhecimento para gerar uma imagem cativa? Vocês têm esse direito, a gente está dando a chance de vocês fazerem isso. O filme é um esforço de construir essa imagem deles a partir deles próprios, para que eles pudessem se reconhecer no filme. O filme tinha um pouco essa proposta para eles mesmos.[267]

Ainda nessa última entrevista, Sacramento argumenta que partiu dos detentos a necessidade tanto de falar sobre o PCC (Primeiro Comando da Capital), como de entrevistar os ex-diretores da Casa de Detenção, apontando o desenvolvimento de temas no documentário a partir dos próprios detentos. Outra observação importante é a percepção sobre o sentido "reflexivo" presente no filme, uma vez que ele mostra em diversos momentos os detentos e a equipe de filmagem captando imagens e ajustando a câmera e os microfones, além de ser mostrada e comentada uma folha de roteiro do documentário. Entretanto, Sacramento leva a cabo sua intenção expressa de não deixar claro quem filmou os planos, argumentando que: "Era um trabalho de equipe. Aquela mistura de pessoas de classe média, classe baixa, cineastas, universitários etc. virou um grupo. E eu queria manter essa ideia na montagem"[268]. Diferente do "recuo" da montagem de Coutinho, que busca a partir de sua sensibilidade de trabalho e determinados processos – a "cronologia" e o desenvolvimento dos personagens; o trabalho "sem roteiro"; a distância segura da ficcionalização; a centralidade e o respeito ao depoimento; a pergunta "sem julgamento" – diminuir "assimetrias" e ouvir o outro, em Sacramento a densidade do processo de montagem é não apenas explicitada, mas argumentada como parte do estilo cinematográfico ideal a um projeto em "equipe".

Na época de seu lançamento tais argumentações e procedimentos formais foram observados de diferentes formas nos jornais e na crítica, em alguns casos refletindo os debates sobre o "dono da voz", utilizando ou não esse termo. Para alguns, *O Prisioneiro*

---

[266] O PRISIONEIRO da Grade de Ferro é apresentado em Toulouse. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42666.shtml>. Acesso em: 27 out. 2021.

[267] SACRAMENTO, Paulo; RAULINO, Aloysio. *Contracampo Revista de Cinema*. 14 abr. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. Acesso em: 26 out 2021.

[268] SACRAMENTO, Paulo. *Portal Brasileiro do Cinema*. (depoimento). Sem data. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/entrevistas/05_03.php>. Acesso em: 26 out. 2021.

da Grade de Ferro é responsável por “dar voz” como afirma Luis Carlos Merten comentando o projeto “raro” que ensina técnicas e fornece câmeras para os internos do Carandiru “contar suas histórias”, argumentando que: "Dar voz ao outro é um exercício de tolerância e inclusão social dos mais poderosos"[269]. Já no artigo “Longa consegue superar a tola crença no real”[270] José Geraldo Couto elogiava o filme de Sacramento, mas chamava atenção para “uma série de equívocos” que ocorriam em sua recepção, que devido a força do empréstimo da câmera era afirmado como o “verdadeiro Carandiru”, em contraposição ao filme de Babenco lançado a época. A confusão, segundo Couto, se originaria na ideia de que empunhar uma câmera permitiria revelar a "verdade nua e crua do presídio”, fazendo a ressalva:

> Ora, sabe-se há muito tempo que nenhuma imagem é inocente. Todo enquadramento implica escolha, visão pessoal. Mais ainda: a ordem em que as imagens captadas são organizadas, o modo como dialogam com a trilha sonora, tudo isso resulta em produção de sentido, em interpretação do universo retratado. As imagens que vemos em “Prisioneiro” - pelo menos boa parte delas, porque nem sempre fica claro o que é filmado pelos detentos e o que é filmado por Sacramento - são as imagens que os presos escolheram mostrar, filtradas pela sensibilidade e pelo desejo do cineasta. O mesmo vale para o que é dito ao longo do filme. Aprendemos muito sobre a vida no Carandiru vendo “Prisioneiro”. Mas não se trata da “realidade em estado bruto”. Os presos falam de tudo: religião, comida, sono, drogas. Mas não dizem quase nada sobre os crimes que os levaram até ali, ou sobre as traições e justiçamentos cometidos atrás das grades. Eles querem compaixão e solidariedade, o que é legítimo.[271]

Dessa forma, Couto centraliza sua crítica na desmistificação sobre o cinema não ser uma “realidade em estado bruto”, chamando atenção aos processos de escolhas que envolvem a produção cinematográfica. Contudo, ele não deixa de ver validade na representação, e mais constata do que questiona o compartilhamento dos planos filmados. Também apontando as escolhas envolvidas no documentário, mas questionando como “omissão” o que Couto vê como “compaixão e solidariedade”, Bernardo Carvalho aponta em artigo que a arte – e assim tanto documentário como ficção - é feita de artifícios e não de uma observação natural da realidade, argumentando as escolhas e omissões do filme de Sacramento:

---

[269] MERTEN, Luiz Carlos. Documentos históricos na telona. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 2004. p.105.
[270] COUTO, José Geraldo. Longa consegue superar a tola crença no "real". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1604200414.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.
[271] Ibidem.

> Não foram os presos que escolheram quais imagens eram boas e quais iam para o lixo. Elas não foram montadas por eles. O filme privilegia o preso-artista (escultor, desenhista, cantor de rap, poeta trovador etc.) em oposição ao estigma do criminoso (como regra geral, não menciona as ações individuais que os levaram à prisão). É um olhar interessante, mas que deixa um ponto cego. [...] Quem constrói esse cotidiano, no entanto, é o próprio filme. Podia ser outro cotidiano. O filme quer mostrar a injustiça e o absurdo do sistema judicial e penitenciário brasileiro. [...] O ponto fraco do filme talvez seja, ao contrário de "Ônibus 174", só conseguir essa identificação por meio da omissão de uma parte fundamental desses personagens, a parte que explicaria o que estão fazendo ali. A "visão de dentro" não é, portanto, um efeito natural; é resultado de escolhas, de uma seleção.[272]

Já o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio em uma de suas críticas ao filme na imprensa elogiaria o documentário em questão e sua "poderosa radiografia da realidade carcerária". Assim como nos outros artigos, também é notória a necessidade de afirmar que cinema documentário não é um acesso a "realidade", sendo o "real" uma construção que envolve a montagem cinematográfica e a recepção do espectador, comentando Oricchio:

> Um dos detentos diz que o filme vai mostrar de fato o que a cadeia é. E não se deve duvidar de que a palavra é cumprida: ao dividir sua incursão cinematográfica pelo presídio em blocos, o diretor (e seus assistentes) realizam talvez a mais poderosa radiografia da realidade carcerária já feita por um documentário. [...] Realidade - essa palavra é usada (muitas vezes em vão) quando se fala de cinema documental. Como se o real fosse um dado imediatamente acessível à câmera. Ora, como se sabe, o real é sempre construído, seja pelas imagens selecionadas, seja pela montagem final que se dá a elas: Isso para não falar na recepção do espectador na sala de cinema, esse terceiro filtro poucas vezes considerado quando se fala de um filme.[273]

Em sentido similar, Bernardet, no texto *Novos rumos do documentário brasileiro* de 2003[274], traça um elogio junto à comparação de *O prisioneiro* com *Cabra marcado para morrer*, indicando que estes são filmes que não sacralizam o "outro". Ademais, sua observação caminha junto a denúncia dos limites do compartilhamento desse "autorretrato", trazendo ainda o debate sobre a relação entre tecnologia e estética, como vemos:

---

[272] CARVALHO, Bernardo. O artifício enquadrado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jul. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807200316.htm>. Acesso em: 02 dez. 2021.

[273] ORICCHIO, Luiz Zanin. Uma descida ao inferno sem concessão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2003. Caderno 2, p.46.

[274] BERNARDET, Jean-Claude. Novos rumos do documentário brasileiro. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2003* - VII Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003. p.24-27.

> O Prisioneiro não foi possível porque temos hoje pequenas câmeras digitais de manuseio relativamente fácil, inexistentes nos anos 70, mas porque elas foram usadas em função de um determinado projeto que, no caso, lhes preexistia. As possibilidades expressivas e de elaboração de linguagem desses novos equipamentos não lhes são inerentes, mas dependem dos projetos para que serão usados. Ter passado a câmera aos presos explica o "autorretratos" do título, mas não os parênteses. De fatos, se os presos puderam gerar imagens, a montagem e a sonorização final, neste filme como em Jardim Nova Bahia, permanecem sob a responsabilidade do realizador.[275]

O apontamento de Bernardet deve ser observado no contexto da força de sua elaboração presente em *Cineastas e imagens do povo* (1985), obra visitada no capítulo anterior. Nesse trabalho, o crítico aponta que *Jardim Nova Bahia* (197) "redunda em um fracasso", uma vez que Deutrudes empunha a câmera, mas não monta o filme, sendo que o trabalhador "só se afirmaria como sujeito do filme se tornasse dono dos meios de produção e assumisse o filme como produtor e autor." (BERNARDET, 2003, p.137). É sobre essa conformação teórico analítica que Bernadet observa *O prisioneiro,* que possuiria elementos reflexivos, mas mereceria parênteses como "autorretrato, uma vez que não apresenta clareza em relação as suas "vozes", nem radicaliza a passagem do "modo produtivo". Se o crítico não repete a afirmação feita sobre *Jardim Nova Bahia,* de fundo fica a questão se os cursistas seriam "sujeitos" desse filme.

Assim, é possível observar a partir da recepção de *O prisioneiro da grade de ferro* como é central na crítica cinematográfica a denúncia do "dono da voz" e do poder da montagem/linguagem. Se a realidade carcerária e a "radiografia" prisional não deixam de estarem presentes nas críticas, elas não são exatamente o ponto central do debate. Ademais, vemos aqui a força da "montagem recuada" como parâmetro ideal, uma vez que, ao analisar a recepção de filmes como *Santo Forte,* não observamos essa densidade crítica sobre as "escolhas" de montagem por parte de Coutinho, questão que deve ser observada junto as ideias de Fernão citadas anteriormente sobre a "cartilha participativo-reflexiva": "Nosso ponto de vista é que esse padrão de análise [e construção estética e cinematográfica] é histórico, embora não seja hoje percebido como tal." (RAMOS, 2005. p.179).

Sacramento também apontou na época sua preocupação com a questão acerca da "realidade" e da "verdade", expondo suas preocupações com a "crítica sobre a linguagem" e a necessidade em compreender a produção cinematográfica como "recorte da realidade". Nesse sentido, ele afirma a diferença de sua forma de observação em

[275] Idem. p.25.

relação aos grupos de rap "porta-vozes de uma verdade" e a compreensão dos cursistas sobre esses temas:

> Para eles era muito claro que estavam fazendo um filme mostrando a Realidade e a Verdade, as duas coisas com letra maiúscula, como, aliás, acontece com todos os grupos de rap, que se colocam como porta-vozes de uma verdade. [...] E eu sempre falava para eles que a gente ia fazer um documentário possível, que a gente ia mostrar um recorte da realidade, mas isso nunca entrou no nível de consciência deles. Esse tipo de crítica sobre a linguagem não estava em pauta, talvez estivesse em pauta comigo depois, com minhas dúvidas de montagem. Para eles, e para nós, enquanto estávamos junto com eles, captávamos, sim, momentos da realidade, que depois seriam manipulados, e que estavam sendo manipulados ali de uma maneira muito objetiva, tanto por nós quanto por eles. Conseguimos uma sintonia de pensamento e uma sintonia estética que é o que está no filme. O trabalho em conjunto não permitia haver qualquer sentido em separar o que a gente filmou do que eles filmaram, isso não traria nenhum dado novo, muito pelo contrário, empobreceria aquela relação que a gente teve com eles e aquele trabalho que a gente propôs. Teve muito essa autocrítica minha depois de montar aquele filme como um recorte sabendo que aquilo era uma manipulação de uma realidade, uma manipulação que fosse a mais fiel que eu conseguisse fazer do ponto de vista deles, mas para eles aquilo era mesmo a realidade, ou a verdade.[276]

Como o diretor aponta, parece haver diferenças na compreensão do que seria o "real", a "verdade" e a "linguagem" entre o diretor e os participantes do filme, que dizem respeito a epistemologias, teorias e conhecimentos veiculados nos lugares no qual esses indivíduos encontram-se inseridos. Chamo atenção aqui para o fato de essa passagem revela mais a preocupação do diretor sobre o "problema da linguagem" do que propriamente uma confusão entre "realidade" e "representação" dos cursistas, uma vez que os participantes do filme, segundo o próprio diretor, não observaram como "verdadeiros" todos os filmes e imagens que viram apresentados a eles ao longo das oficinas sobre o cotidiano de penitenciárias. Ao contrário disso, eles teceram julgamentos a partir de suas experiências e de seus conhecimentos. Nesse sentido, uma compreensão de que a "verdade" e a "realidade" podem ser colocadas à prova, e que elas possuem lastro objetivo.

Outra questão interessante pode ser vista em outra entrevista de Sacramento à época da repercussão de seu documentário, na qual aponta o longo processo de seleção e organização da montagem, o qual contou ainda com o trabalho de Lacreta posteriormente:

> Trabalhei sozinho sete meses, triando o material e criando uma planilha no Excel. Primeiro, precisei organizar o material para saber do que se tratava, não

[276] SACRAMENTO, Paulo; RAULINO, Aloysio. *Contracampo Revista de Cinema*. 14 abr. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. Acesso em: 26 out. 2021.

> podia usar os sentimentos que eu tinha durante a filmagem. Construí campos muito matematicamente, e fiz perguntas bem básicas: quem? onde? quando? Depois dos sete meses, eu tinha trinta horas de material, e algumas sequências pré-montadas. Era um filme totalmente episódico, e eu não sabia como os episódios conversariam entre si. Percebi então que precisávamos criar um roteiro: comprei uma folha A3 e comecei a anotar os assuntos, a pensar em como ordenar aquilo — eu fazia setas, isso vai para lá, isso vem para cá; e montávamos blocos. Esse meu trabalho de roteirista era também o trabalho de dramaturgia do documentário, e o trabalho de montagem. [277]

Dessa forma, em um sentido diverso as afirmações de Coutinho à época sobre seus filmes "sem roteiro" e sua montagem que "recua" para melhor "ouvir", Sacramento traz ao debate todo os procedimentos de seu trabalho, deixando claro que a montagem segue as suas necessidades e busca de uma "dramaturgia" do documentário de seu interesse. Ainda em relação ao desenvolvimento do filme, o cineasta aponta sua busca em construir algo que não fosse amarrado a uma "estrutura lógica", mas em querer "algo mais caleidoscópico, que fosse progressivo e sem muita linearidade, que é a sensação que as pessoas sentem ao entra lá pela primeira vez"[278]. Se para Sacramento a questão do respeito à "cronologia" e ao "desenvolvimento dos personagens" não se apresentam como em Coutinho, é central o "final aberto" e a necessidade de um filme que faça "refletir" e exponha ambiguidades, como argumenta o documentarista nas passagens:

> É um final misterioso para mim, com quilos de ambiguidade trazidos por aquela música logo depois de um libelo do PCC, porque aquele poeta termina dando o lema do PCC e dizendo que o crime vai ficar cada vez mais original. E esse final aberto era absolutamente fundamental para a gente não ter a falsa impressão, depois de ter ficado sete meses lá dentro, ou depois de duas horas para o espectador que assistir ao filme, de levantar e falar: "ok, entendi essa realidade, mais uma página virada na minha vida". Então essas questões estão abertas e há ainda muito o que pensar sobre elas, sobre a questão das cadeias, sobre a questão do crime, sobre a questão de como a sociedade vai se relacionar com essas pessoas que estão presas.[279]

> "Se não colocasse a palavra oficial, seria um filme simpático aos presos, com final feliz e sem espaço para reflexões", explica. "Só ficaria completo se tivesse a palavra oficial, mostrando a inauguração de mais 50 novas prisões."[280]

---

[277] SACRAMENTO, Paulo. Portal Brasileiro do Cinema. (depoimento). Sem data. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/entrevistas/05_03.php>. Acesso em: 26 out. 2021.

[278] SACRAMENTO, Paulo. O Carandiru visto por quem cumpriu pena. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. (Entrevista para Alessandro Giannini). 10 abr. 2003. p.D5.

[279] SACRAMENTO, Paulo; RAULINO, Aloysio. *Contracampo Revista de Cinema*. 14 abr. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. Acesso em: 26 out. 2021.

[280] SACRAMENTO, Paulo. O Carandiru visto por quem cumpriu pena. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. (Entrevista para Alessandro Giannini). 10 abr. 2003. p.D5.

Outras questões apresentadas nos depoimentos de Sacramento da época, próprias das preocupações contemporâneas do documentário, dizem respeito à vontade de buscar o empírico, enfocar o cotidiano e fugir das representações hegemônicas comuns aos meios de comunicações, afirmando o cineasta:

> Estava interessado em mostrar o que não aparece normalmente. Quis fazer um filme sobre cadeias, porque não conhecia nada sobre elas. O que eu via no jornal e na TV me dava só uma parcela, que eu imaginava ser muito pequena, daquilo - rebelião e fugas. Eu pensava: os presos não se rebelam e são capturados todos os dias. Algo acontece além desses momentos extraordinários, de explosão. Eu queria saber como era o dia-a-dia. [...] No dia-a-dia deles, a questão da violência não é tão forte. Eles não acordam com medo. [281]

Junto a esse olhar para o "dia-a-dia" em alguma medida também surge o lugar comum de negação das pretensões "sociológicas" e explicativas nos depoimentos de Sacramento. Em entrevista conjunta, ao ser questionado por Drauzio Varella sobre não estar presente no documentário uma entrevista fornecida ao documentário na qual o médico apresentava "uma discussão teórica sobre a cadeia", Sacramento se explica: "Não quisemos usar a entrevista, porque, na montagem, entendemos que queríamos teorizar menos do que mostrar. Não queríamos as 'vozes autorizadas' a falar sobre a cadeia. Não queríamos o autor do livro 'Estação Carandiru' falando sobre a cadeia. Queríamos o dr. Drauzio médico"[282]. Na sequência dessa resposta, o médico concordaria e apontaria a força da imagem de um de seus pacientes: "Vocês fizeram a escolha certa ao não teorizar. Tudo o que eu disse o espectador não seria capaz de repetir no dia seguinte. Quem viu a imagem do rapaz com o problema no pescoço vai se lembrar dela daqui a 50 anos"[283].

É interessante notar que mesmo que haja diferença na busca de Coutinho - diminuir "assimetrias" e diferenciar as "vozes" – e na de Sacramento – a "mistura" das vozes que melhor refletiria o processo do filme -, o imperativo em "mostrar" o real faz-se como ponto legitimador para as afirmações sobre a realidade e caminha em certa medida no sentido da atualização do "naturalismo". E nesse sentido, como vimos em seu diálogo com Varella, e em conformidade ao documentário contemporâneo, a elaboração de Sacramento ao buscar "mostrar" também se contrapõem a "teorização". Sendo assim, também sofre tensão as análises gerais ou "desencarnadas", como observamos nessa

[281] SACRAMENTO, Paulo; VARELLA, Dráuzio. Carandiru das letras olha para o da telona. *Folha de São Paulo,* São Paulo. (Entrevista para Silvana Arantes). 02 mai. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0205200412.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.
[282] Ibidem.
[283] Ibidem.

passagem em que Sacramento argumenta o ponto de conexão entre o geral - “cosmo” - e um ambiente “micro”, assim como ter feito um filme sobre “as pessoas” e não “sistemas” ou “prédios”:

> Você ouve diariamente que as cadeias são lugares que confinam animais que não fazem outra coisa a não ser se matar uns aos outros [...]. Obviamente essa não é uma imagem real; as cadeias são uma coisa muito complexa, um mundo, um microcosmo. Todo tempo, quando a gente perguntava qualquer coisa, ou se assustava com alguma coisa, a resposta era sempre: aqui dentro da cadeia tem tudo que tem do lado de fora. [...] Fazer um filme abrangente sobre as cadeias é como fazer um filme sobre o mundo. Talvez eu até tenha feito. Não há um documentário sobre o sistema carcerário, há um documentário no sistema carcerário, no Carandiru. Não é um documentário sobre o prédio, sobre o sistema, e muito mais sobre as pessoas, por isso o filme se chama *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, não se chama “O Prédio das Grades de Ferro’, ou “As Grades de Ferro”. [284]

Ainda como parte desse movimento de desconfiança das afirmações “gerais”, o documentarista Sacramento demonstra perspicácia ao enquadrar as modificações discursivas, estilísticas e de trabalho na passagem do cinema clássico para o moderno: a centralidade no “ouvir”, a menor intensidade na afirmação de certezas, a negação de um conhecimento “total” da história e o trabalho a partir do fragmento, como vemos aqui:

> O documentário tem a função de fazer você querer aprender e deixar de lado seus preconceitos, suas certezas e arrogâncias. Para isso, você tem de ouvir o outro, e ouvi-lo muito. Tenho pensado nisso diante dos documentários mais recentes. Existe uma produção gigante que não conhecemos neste momento, que é riquíssimo. E o documentário hoje é o que melhor representa a passagem do cinema clássico para o moderno. A câmera que antes conhecia toda a história, que procurava a melhor posição possível para contar os fatos, agora é uma câmera falível, cada vez mais humanizada. Agora ela não dispõe de todos os dados, deve trabalhar a partir de fragmentos. Hoje em dia, (o filme documental) perdeu seu caráter estritamente educacional e mais pergunta do que afirma. Espero que não seja momentâneo. Não consigo encarar o bom momento como uma moda, mas como um processo lento de conquista de espaço."[285]

Comparando essa passagem com as afirmações categóricas de Coutinho sobre não querer ensinar ninguém e o questionamento ao caráter educativo do cinema, as afirmações de Sacramento se colocam de forma mais matizada ao ver certo potencial de

---

[284] SACRAMENTO, Paulo; RAULINO, Aloysio. *Contracampo Revista de Cinema*. 14 abr. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. Acesso em: 26 out. 2021.

[285] SACRAMENTO, Paulo. Diretor fala sobre Prisioneiro da Grade de Ferro. *Diário do Grande ABC,* São Bernardo do Campo. (Entrevista para Cássio Gomes Neves). 25 mar. 2004. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/183944/diretor-fala-sobre-prisioneiro-da-grade-de-ferro>. Acesso em 26 out. 2021.

aprendizado no documentário e suas possibilidades para além do "estritamente" educacional. Entretanto, sente-se a desconfiança da afirmação de "verdades", a centralidade do "fragmento" e um redimensionamento de menor pretensão assertiva, argumentado aqui como buscar livrar-se de "preconceitos", "certezas" e "arrogâncias" e uma câmera "falível e humanizada". A esperança de que as características não sejam momentâneas demonstra, por fim, a aceitação dos caminhos e o entusiasmo do cineasta com a forma contemporânea de documentário. Dessa forma, observamos os sentidos da "ética-cidadã" no discurso de Sacramento sobre a prática documental: a busca em democratizar a representação; a argumentação baseada na busca "ética" em ouvir; a predileção pelo micro e pela "empiria" do "mostrar" contraposto as "vozes autorizadas" e "teorias" gerais.

4.4 CONTINUIDADE E ATUALIZAÇÕES CRÍTICAS: CRISE DA ENTREVISTA, DISPOSITIVOS RESTRITIVOS, REFLEXIVIDADE E FILMAR PESSOAS

Nesse último subtópico visitarei rapidamente como a historiografia e os estudos no campo da sociologia e das artes avançaram na década de 1990 para uma observação mais diversa, plural e aberta para a importância cultural e estética das artes dos setores das esquerdas identificadas como "nacional populares". Entretanto, atento para a baixa intensidade dessa revisão no campo dos estudos do cinema, fortemente marcado pelas teses de Bernardet sobre a superação do "modelo sociológico", bem como, de suas novas apreciações sobre os "filmes de busca".

Nesse sentido, ao longo da década de 1990, o "autoritarismo", o "idealismo" e a "distância das massas" presente no "nacional-popular" passou a ser questionado de forma mais constante com pesquisas que apresentavam uma memória mais plural e outras perspectivas sobre a questão. O trabalho de Jalussa Barcellos, *CPC – Uma história de paixão e consciência*, (BARCELLOS, 1994) aponta os traços diversos dessa experiência ao trazer entrevistas com os principais artistas e articuladores do CPC da UNE. A frente, Celso Frederico (In: MORAES, 1998) retoma a experiência argumentando que os militantes e artistas pecebistas, bem como o setor cultural do PCB, não possuíam formulas dadas e estreitas, sendo responsáveis pela introdução do debate de novos autores na época, como Lukács. Ele atenta ainda para o fato de que potencialidades criativas eram despertadas nas experiências artísticas e culturais práticas.

Os estudos que apresentam uma observação mais detida sobre as artes dos anos de 1960 são os no campo do teatro. Tendo como marco importante a publicação de *O Melhor Teatro do CPC da UNE* (1989), por Fernando Peixoto, a dramaturgia de Vianinha, Boal, Guarnieri, e outros, passou a ser visitada a partir de uma leitura mais "processual" dos fenômenos políticos, culturais e estéticos vividos por essa geração. *A hora e a vez do teatro épico no Brasil* (1996), de Iná Camargo Costa, é um marco nesse sentido. Ao observar como, a partir de "Eles não usam Black-Tie" - peça de Gianfresco Guarnieri encenada pelo Teatro de Arena em 1959 -, o modo como a perspectiva dramática vai deixando a cena para proposições "épicas" mais alinhadas aos temas e questões apresentadas pelo teatro crítico engajado almejado, observando como esse processo se transformava a cada nova produção dramatúrgica.

Recentemente a um importante esforço de pesquisa e publicação de peças, textos críticos e depoimentos sobre a época pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS) ligados a Escola de Comunicação e Artes da USP, como os livros *Mutirão em Novo Sol* (2015), *Peças do CPC* (2016) e *Primeira Feira Paulista de Opinião* (2016). Ademais, a revisão ganhou novos ares com o trabalho de Miliandre G. de Souza - *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*[286]- no qual traça uma crítica às leituras generalizadoras da produção da época, visitando obras ainda não exploradas como a do músico Carlos Lyra.

Outras pesquisas ainda se detiveram em obras ou artistas específicos, atentando para a diversidade de posicionamentos que existiam, assim como para as inovações estéticas que esses produtores impulsionaram na época, mas que foram menosprezados pela pesquisa historiográfica[287]. Também cabe menção, no interior dessa revisão, aos trabalhos de Marcelo Ridenti (2010, 2014) trabalhados aqui. Sobre os balanços da arte e experiência cultural "nacional-popular" o sociólogo aponta três perspectivas, concordando com as duas últimas: haveria a crítica de que essa experiência fez-se distante do povo e era pobre esteticamente, encontrada em especial na revisão de Ferreira Gullar; já outros observam limites estéticos e políticos na empreitada, mas com legitimidade em

[286] Esse livro se origina da pesquisa de dissertação de Souza: "Do Arena ao CPC": O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964) (2002).

[287] Cf. BETTI, Maria Silvia. Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: Edusp, 1997; CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*. v.18, n.35, 1998; RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, Joaquim Quartim de. *História do marxismo no Brasil, teorias, interpretações.* Campinas: Editora da Unicamp, v. 3, 1998; SILVA, Thiago de Faria e. *Audiovisual, Memória e Política:* os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos. São Paulo, 2010, 238f. Dissertação (Mestrado em história). Universidade de São Paulo: Faculdade de filosofia e ciências humanas, 2011.

meio a novas questões, como encontrado nas declarações de Leandro Konder; e uma terceira linha atribui originalidade o que se produziu levando em conta seu momento histórico (RIDENTI, 2014, p.93-8).

Na historiografia recente, uma visita mais aberta à observação da "originalidade" e da importância artística dos artistas comunistas e pecebistas encontra-se no trabalho *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural* (NAPOLITANO; CZAJKA; MOTTA). Ainda que nem todos os artigos façam referência à "nova história política", é marcante nessa compilação os debates em torno da "cultura política" como chave historiográfica e teórica. Já o historiador Marcos Napolitano traz uma interessante contribuição ao situar as críticas ao "nacional-popular" em meio ao ascenso popular e sindical que marcam a redemocratização, apontando que: "Nesta revisão crítica, o nacionalismo de direita e de esquerda foram, propositalmente, embaralhados, comparados e criticados como mistificações dos conflitos sociais mais profundos." (NAPOLITANO, 2014, p.47). O historiador aprofunda ainda as diferenças e similitudes políticas do campo "nacional-popular" e das "novas esquerdas" no trabalho *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985): ensaio histórico*, apontando também para a existência de afinidades entre pecebistas e comunistas, e também entre liberais e a ação dos militares durante a ditadura.

Além disso, outras duas publicações recentes exploraram temas relativos à cultura e a história dos trabalhadores no Brasil, referenciando-se em autores do campo do "marxismo cultural". O primeiro é a coletânea *Livros vermelhos: literatura, trabalhadores e militância no Brasil* (Mattos, 2010) na qual encontra-se artigos com diversos temas, tais como: a literatura de viajantes sobre os carregadores negros no século XIX; samba, moradia e resistência no Rio de Janeiro no início do século XX; a literatura e o pensamento de Patrícia Galvão, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge Amado e Mario Pedrosa; o mercado editorial e a censura policial a obras literárias.

Já os artigos presentes em *Cultura de classe e resistência artística* (Miranda, 2017) dissertam sobre: mercado editorial; censura, repressão e "imprensa alternativa"; o teatro e o pensamento de Augusto Boal; a criminalização de gêneros musicais, entre outros temas. Em relação ao interesse dessa pesquisa, atento para o fato de que apenas o trabalho de Miranda e Rodrigues toca, timidamente, no debate sobre o "nacional popular" e sua crítica visitada aqui. Nesse trabalho, os autores demonstram a originalidade e a reflexão profunda sobre o papel político da arte presente em Augusto Boal através de sua peça *Revolução na América do Sul,* demonstrando como é presente na dramaturgia da

peça questionamentos sobre a linha política dos documentos do PCB da época. É possível aproximar esse trabalho dos apontamentos de Iná C. Costa (2006) sobre a rápida e importante transformação que o teatro brasileiro vivia à época, bem como da argumentação de Schwarz (2008) sobre a ruptura que o golpe de 1964 representou para artistas em relação aos movimentos sociais e de trabalhadores na época. Como comentado no primeiro capítulo dessa tese, há poucos trabalhos produzidos atualmente sobre cinema na academia e na crítica cultural em diálogo com o "marxismo cultural", sendo que mesmo nas coletâneas de Mattos (2010) e Miranda (2017) é inexistente artigos sobre cinema.

Críticas à arte sessentistas se atualizam nesses anos também no campo do cinema e ganham novos contornos, em especial, a partir da força dos trabalhos de Bernardet. Em 2003 o crítico incidiria no debate público sobre o documentarismo a partir de artigos publicados em grandes jornais e também como curador da mostra *Novos Rumos do Documentário Brasileiro* ocorrida no *7º Festival do Filme Documentário Etnográfico* (Forumdoc.bh 2003). Além disso, o clássico *Cineastas e imagens do povo* é relançado com textos complementares nesse ano.

Essa nova edição apresenta como apêndice o artigo *Vitória sobre a lata de lixo da história* (1985) [288] já analisado no capítulo anterior desta tese. Junto a esse texto é publicada uma nota de 2003[289] na qual o crítico argumenta abrir o "portal mágico do 'se" para dimensionar a importância que o *Primeiro Cabra* teria se fosse finalizado em 1964. Tal texto ecoa as definições dos anos oitenta de Bernardet sobre o "neorrealismo temperado com didatismo" do *Cabra/64* (BERNARDET In: OHATA, 2013, p.470). Entretanto, agora o crítico atribui grande relevância a obra, superando a crítica focada na imposição do roteiro vindo "de fora" e da denúncia do autor que se quer transparente. Bernardet argumenta então que se a estética do *Primeiro Cabra* se relacionava mais com *Pedreira de São Diogo* de Hirszman do que com os planos longos e a "insistente continuidade visual" da primeira trilogia cinemanovista, se finalizado *Cabra Marcado* inovaria tanto pela sua dramaturgia com atores não profissionais e Elizabeth Teixeira interpretando sua própria história, como por trazer o campesinato em ação.

[288] BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1985.
[289] BERNARDET, Jean-Claude. NOTA 2003. Se... In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.239-42.

Diferenciando as obras da época, Bernardet retoma a crítica ao Cinema Novo como reflexo do "pacto ideológico desenvolvimentista", interpretando a centralidade do ambiente e do tema do sertão na primeira trilogia como uma das suas consequências e responsável, em parte, por sua recepção:

> Prudentemente *Deus e o diabo* e *Vidas Secas* evocam os anos 30 para ambientar suas ações. Os filmes revestem-se assim de um caráter um tanto abstrato, que contribui para sua repercussão e que se encaixava adequadamente num pacto ideológico existente na época (as desavenças de Carlos Lacerda e *Deus e o diabo* não parecem alterar fundamentalmente esse quadro). O pacto, de caráter desenvolvimentista, consistia em atacar a miséria de um campesinato marginalizado e a sua causa, o latifúndio, mas também em não tocar em temas atuais que poderiam sensibilizar uma burguesia que, por mais nacional e nacionalista que se pretendesse, não entendia que se abordassem questões delicadas relativas ao proletariado e à organização popular. E esse é provavelmente um dos motivos pelos quais o cinema hegemônico do Cinema Novo nos anos 1963-64 foi tão rural e tão pouco urbano. (BERNARDET, 2003, p.241).

Dessa forma, onde se pode interpretar uma escolha temática por observar e analisar as estruturas fundiárias e de poder de um Brasil rural marcado pela pobreza profunda e distante da rápida urbanização e complexificação da estrutura social que ocorria na década de 1960, Bernardet observa o escamoteamente da luta de classes por parte de setores de esquerda e progressistas do cinema. Nessa crítica, ameniza-se a importância do enfoque e da denúncia sobre as estruturas de poder e de classe presente em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* e *Os Fuzis.*

O documentário *Maioria Absoluta* também é revisitado como parte desse quadro ideológico em chave similar à de *Cineastas e imagens do povo*, entretanto, reconhece-se que "algumas vozes individuais" já estariam presentes ali, interpretação que vejo como mais acertada, conforme argumentei no capítulo anterior desta tese. Nesse sentido, escreve Bernardet (2003, p.241): "No quadro do pacto Partido Comunista/governo João Goulart, confronta um campesinato indefeso e apático, com exceção de algumas vozes individuais (o notável monólogo do "é uma vergonha para minha cara"), com uma elite irresponsável." Além disso, questões centrais ao filme, como a luta pela alfabetização, o acesso ao voto, assim como o chamado para a ação por parte das "classes abastecidas", dos poderes públicos e do espectador – "O filme acaba aqui. Lá fora a tua vida, como a desses homens, continua" – são observadas com um tom menos pejorativo do que a leitura da década de 1980.

Argumenta Bernardet então que, se o *Primeiro Cabra* fosse finalizado, uma vez que coloca na tela camponeses organizados, não apáticos, e em luta contra a estrutura

latifundiária, ele se diferenciaria não apenas de *Maioria Absoluta,* mas também da "postura humanista" da trilogia primeira do Cinema Novo, da "vaga esperança utópica" de Glauber Rocha e Nelson Pereira, assim como da "linha de Hirszman" em *Pedreira*. O crítico caracteriza então o *Primeiro Cabra* como um filme de "ação", contraposta as essas outras obras ditas de "conscientização", argumentando:

> A vulgata entendia que a tomada de consciência é anterior à ação. As massas estão, na linguagem da época, "alienadas"; devemos então fazer um trabalho de conscientização (trabalho próprio das lideranças e dos artistas "engajados"), para que, conscientes, elas se tornem politicamente ativas. Essa tese, amplamente difundida na época – da consciência como necessária à ação e como necessariamente anterior a ela e, portanto, da ação como decorrente da consciência -, convinha ao pacto humanista-desenvolvimentista. De fato, ela permitia que se insistisse sobre a conscientização, e não sobre a ação. Daí tanto os filmes de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra como o de Leon Hirzman não enfrentarem a questão da ação, mas, ao contrário, postergarem-na. Não por acaso, em *Deus e o diabo*, Glauber não filmou "a grande guerra do sertão", e sim o que seria sua preparação. Ora, pelo que se pode depreender do filme interrompido de Coutinho, *Cabra marcado para morrer* não se apresentava como um filme de conscientização (no sentido da vulgata), nem postergava a ação. Dá para intuir – e penso não estar cometendo um contrassenso ao fazer tal afirmação – que, no quadro desse filme, a ação não depende de um trabalho conscientizador prévio e que a ação é construidora de consciência. Possivelmente a finalização de *Cabra marcado para morrer* nos teria permitido uma compreensão mais crítica do trinômio consciência/conscientização/ação. (BERNARDET, 2003, p.242).

Como observei ao longo desse trabalho, o "florescimento cultural e político" da década de 1960 foi embalado pela influência do etapismo pecebista, do trabalhismo, assim como por diversos nacionalismos. Partindo dessa constatação, Bernardet já identificava em *Brasil em tempo de cinema* (1967) e *Cineastas e imagens do povo* (1985) o "reflexo" entre programa etapista de conciliação com a burguesia nacional e as obras artísticas, sendo que agora adiciona a "vulgata" da consciência. Nesse sentido, das poucas linhas dispendidas ao tema - e talvez por isso seja uma leitura eficaz no campo do debate cultural com consequências e apropriações diversas – pode-se inferir que, apesar de falar sobre o melhor entendimento do trinômio, Bernardet encaminha uma leitura em compromisso com a valorização da "ação" e da "espontaneidade" em relação à "consciência". A construção argumentativa deixa espaço ainda para imaginar uma forma de "ação" sem "consciência" ao argumentar que o *Primeiro Cabra* apontaria para que "a ação não depende de um trabalho conscientizador prévio e que a ação é construidora de consciência".

O debate sobre a "vulgata" da consciência deve ser entendido junto ao debate do que foi o período stalinista e sua política cultural, assim como outras ideologias e práticas

que observam de forma auto proclamatória a ação política dirigente de determinado partido ou grupo, e conclamam modelos universais de organização e luta política revolucionária. Como vimos no primeiro capítulo desta tese, tal "vulgata" está mais próxima das elaborações de K. Kautsky, do Realismo Socialista – tributário aos "esclarecedores sociais" democráticos-revolucionários russos do século XIX -, assim como da teoria e da política artística levada a cabo pelo stalinismo em sua consolidação burocrática. Sem dúvida, essas concepções eram influência central no trabalho de artistas, lideranças e do movimento intelectual e político próximo ao comunismo internacional, de modo que encontramos seus ecos auto proclamatórios no *Anteprojeto do CPC* visitado anteriormente. Entretanto, o significado histórico e artístico da arte engajada sessentista não se resume a um "reflexo" ou uma reverberação direta das concepções instrumentais e propagandistas do stalinismo. Nesse sentido, demonstrei ao longo desse trabalho, partindo do cinema documentário em especial, que a experiência cultural, estética e política sessentista foram parte de uma "descoberta do Brasil" (XAVIER, 2001, p. 27) que desnudava as estruturas históricas e de poder, assim como as desigualdades sociais de forma inédita. Além disso, parte da construção de um "patamar menos elevado, menos idealizado, menos folclorizado" das classes trabalhadoras e dos subalternos - ou do "popular" como na descrição corrente (FERNÃO, 2008, p.326) -, sendo que nesses anos o vento pré-revolucionário "descompartimentava a consciência nacional" (SCHWARZ, 2008, p.82) como nunca antes. Entretanto, filmes e documentários ganham uma leitura estética e uma importância histórica diminuta se observados de forma tão definitiva a partir das ideologias conciliatórias da época, o que encontramos em grande medida na leitura de Bernardet e em suas reverberações.

Observando como teoria, política e crítica cultural se conectam, atento para o modo como, em um primeiro momento na década de 1980, o ato de questionar o stalinismo e outras formas autoritárias de organização e revolução se expressaram no questionamento do "partido de vanguarda", de "dirigismos" e de "teorias totalizantes". Esse foi o momento fértil no qual a "nova esquerda" conformou-se junto à classe trabalhadora em luta que se colocava como sujeito social dos processos políticos mais avançados durante a abertura política do período. Nesse contexto, a força das ideias de "autonomia" e "ação própria" permearam o campo político e ideológico no qual ocorria a reorganização dos movimentos sociais à época e um "novo" sindicalismo mobilizado se reivindicava "autêntico". Conforme discuti no capítulo anterior, a crítica a "consciência de fora" está presente nesse momento através do artigo "Intelectual:

Intervenção ou transparência", no qual Bernardet aponta que o "intelectual revolucionário leninista" de *Que Fazer*? pode ser encontrado tanto nos filmes do "modelo sociológico" como em *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979).

Se durante os anos de abertura democrática o questionamento do "autoritarismo" e do caráter auto proclamatório do "comunismo" e do "intelectual leninista" está envolto em um ascenso popular e sindical no Brasil, na passagem da década de 1990 e nos primeiros anos de 2000 a "crise do socialismo" é cada vez mais distante em meio a consolidação internacional do neoliberalismo. A classe trabalhadora já não se encontra como protagonista nas ruas ou em greves, nem os artistas, intelectuais, estudantes e interessados estão imersos em processos de massa, assim como a sociologia marxista não se apresenta com a mesma força e prestígio na academia e nos ambientes culturais. Nesse contexto, a crítica sobre a forma de pensar a luta política e cultural observando a necessidade do trabalho político e pedagógico visando o desenvolvimento da consciência de classe e transformações radicais da sociedade é cada vez mais vista como autoritarismo e pretensão intelectual que supostamente quer afirmar a "consciência de fora".

Agora, a crítica de Bernardet, em uma relação já distante da crítica marxiana e marxista, fato próprio ao ambiente intelectual de seu tempo e dos caminhos da trajetória pessoal e intelectual desse crítico, acaba por se mover englobando em uma "vulgata" o importante debate sobre as formas de consciência, a ação pedagógica e o papel da cultura e da arte nesse terreno. O debate, a priori, é sobre o aprofundamento conceitual, a "consciência" e a "ação" política, mas desenvolve-se carregando como pretencioso e autoritário tanto o trabalho político e pedagógico que o cinema, movimentos de cultura e organizações políticas desenvolveram na década de 1960 no Brasil, assim como perspectivas que discutem formas de organização política e o trabalho de "conscientização" que visem uma transformação radical da sociedade, em especial, o campo dos estudos do marxismo e das ideias leninistas.

Como argumentei no primeiro capítulo dessa tese, as elaborações sobre a "consciência" no campo do marxismo não se resumem a uma política cultural "demiúrgica" e autoproclamatória, apesar de sofrerem críticas generalistas que igualam a busca de uma arte e cultura engajada como imposição autoritária ou convencimento "de fora". Em outros sentidos, Lênin atenta para a consciência como um processo político e observa a tarefa educativa e politizadora do partido não para consolidar "modelos", mas sim estabelecer as formas e ferramentas que melhor organize e desenvolva os processos visando à abolição da ordem social existente.

Gramsci, por sua vez, também compreende a consciência em um sentido político e revolucionário, uma vez que observa o desenvolvimento dos "momentos da consciência política coletiva" como capazes de se desenvolverem rumo a uma nova hegemonia. Para isso, seria preciso não a certeza em uma "ciência" e um partido "modelar", mas antes uma luta político cultural na qual a filosofia da práxis" leva em conta o "pensamento genérico" popular partindo do "núcleo sadio" do "senso comum" que é capaz de tornar-se "senso crítico", desenvolvendo junto aos trabalhadores e aos grupos subalternos uma visão totalizante e unitária do mundo e da hegemonia que comporta.

Observei ainda anteriormente como o "marxismo cultural" de Williams e Thompson, menos interessados nas questões teórico-programático organizativas, possuem uma importante contribuição ao apontar o desenvolvimento da "consciência de classe" como uma ação ativa de *auto-fazer-se*. Esse *processo* deve ser observado a partir de como concretamente e particularmente mulheres e os homens vivem suas *experiências* em meios as determinações históricas de seu tempo. Nesse sentido, sem equivalências necessárias entre "consciência" e "relações de produção", interesses e práticas específicas são mobilizados pelas sociedades para lidar com a experiência de exploração e da divisão elementar de classe da sociedade, sendo a "consciência de classe" a "consciência da sua própria situação e a organização para lidar com ela". (WILLIAMS, 2007, p.94).

Retomando o relançamento de *Cineastas e imagens do povo* em 2003, Bernardet lançaria nesse ainda o inédito artigo "Filme de montagem: material de base e locutor" [290], no qual comenta o documentário *Brasília segundo Feldman* (1979) de Vladimir Carvalho. Esse filme utiliza imagens captadas durante a construção de Brasília pelo engenheiro Elgine Feldman, sobre as quais ouvimos o ex-operário Luiz Perseghini e o pintor Athos Bulcão rememorarem suas experiências. Bernardet aponta a importância desse documentário, uma vez que utiliza imagens dos trabalhadores comuns e não de autoridades. Nesse texto também emerge e atualizasse debates desenvolvidos desde a década de 1980, como a busca pelo empírico e por filmar "pessoas", assim como a negação de montagens que visem conceitos, generalizações ou o abstrato. Nesse sentido, embora no início do documentário nos seja dito que "a figura do candango" será filmada, Bernardet argumenta:

> Ora, ele não filmou *a figura do candango*, pelo simples fato de que tal figura é infilmável. *Figura do candango* é um conceito genérico que o cinema não

[290] Esse texto é apresentado na publicação de 2003 complementando o artigo: BERNARDET, Jean-Claude. Os anos JK: como fala a história? *Novos Estudos Cebrap*, São. Paulo, n. 1, p. 32-36, dez. 1981.

> pode filmar, embora possa significá-lo. Feldman filmou candangos. Tal expressão revela a tensão ainda presente em documentários brasileiros entre uma postura de caráter sociológico que, por meio do particular, no caso, por meio da pessoa dos operários, visa ao geral, isto é, ao abstrato. Essa *figura do candango* vai contra o material de Feldman e até mesmo contra o projeto de Vladimir Carvalho e o próprio filme. O filme não se interessa pela *figura do candango*, mas pelos candangos, por sua vida, suas condições de trabalho. (BERNARDET, 2003, p.253).

Ademais, argumentando *Brasília segundo Feldman* como filme de "crise", Bernardet aponta a tensão entre a enunciação de Perseghini quando fala de forma genérica sobre o "cearense" - "linguagem verbal presente nos documentários de caráter sociológico" -, mas conta a história de "UM cearense em particular". Afirma então: "A expressão *a figura do candango* é a linguagem do poder que se infiltra num filme que justamente se opõe a esse poder". Já Athos tencionaria a certeza das imagens em comentários titubeantes sobre as imagens que vê - "pelo jeito é a chegada a Brasília"; "Isso é um domingo, talvez" – argumentando Bernardet: "O *talvez* não fecha a significação da imagem; tal significação não nos é imposta, mas proposta". (BERNARDET, 2003, p.254). Assim, Athos e Luiz, ao não receberem informações precisas, flutuariam sua rememoração e deixariam abertos os seus significados: "A significação flutua um pouco, e a imaginação ou a memória são mobilizadas por um elemento das imagens valorizado, em detrimento de outros, pelo espectador-depoente." (BERNARDET, 2003, p.254).

Portanto, a "crise" para Bernardet demonstra-se no embate entre duas formas possíveis de representação: a que generaliza e busca afirmar categoricamente questões acerca das imagens presentes no documentário; e outra que busca a singularidade, "UM em particular", a qual "flutua" o significado das experiências através do "talvez". Se a primeira seria "imposição de significado", a segunda pela forma mais aberta "proporia" significados, campo claramente de maior interesse ao cinema documentário para o crítico e no qual se resolve a "crise" da relação sujeito/objeto presente no documentário de entrevista em seu modelo crítico. Como observamos até aqui, se há desconfiança do sujeito que faz afirmações, em especial, as generalistas e sociológicas, outras afirmações que se colocam em fluxo, como incertas e de forma individualizadas ("UM cearense em particular") são valorizadas e podem ser levadas em consideração.

Bernardet trabalha a ideia de "crise" também em seu artigo "A entrevista", outro texto complementar da edição de 2003 de *Cineastas e imagens do povo.* Nesse pequeno trabalho o crítico refaz o percurso do som direto no documentário brasileiro e lembra sua

importância no desvendar do "universo verbal até então desconhecido na tela", argumentando que isso logo se perdera, uma vez que a entrevista virou um "cacoete" e tornou-se o "feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo" (BERNARDET, 2003, p.285). Nesse contexto pouco criativo, o que haveria de mais interessante para o crítico seriam as produções em que a entrevista é problematizada, colocando em questão a relação do cineasta e o sujeito à frente de sua câmera.

Partindo desse pressuposto o crítico analisa em seu artigo o filme *Casa de Cachorro* (Thiago Villas Boas, 2001)[291], no qual trabalhadores de uma comunidade alojada abaixo de um viaduto são entrevistados. Bernardet argumenta, então, as "fissuras" do documentário, chamando atenção para como Joelson escapa ao "sistema montado" de diversas formas: quando utiliza recursos não verbais para responder as perguntas; ao tomar a frente do filme com suas perguntas e quebrar a relação fetichista de simpatia entre entrevistado-entrevistador - "Agora eu vou fazer uma pergunta para você. [...] Que porra você é?"; ao puxar o diretor para o quadro da câmera na despedida, desarticulando o espaço da entrevista e "dissolvendo o centro imantado" (BERNARDET, 2003, p.290-1). Atento aqui para a manutenção do sentido crítico de Bernardet, no qual a validade do documentário se centraliza pelos recursos "reflexivos" de denúncia do sujeito que segura a câmera, façanha permeada por boa dose de tensão nesse filme.

Observamos outro ponto caro ao crítico quando afirma que Joelson liderou o "duelo", mas "não venceu", uma vez que o trabalhador incide no nível da filmagem, mas não no da montagem. Nesse sentido, a propriedade dos meios de produção cinematográficos emerge ao questionar os limites da obra junto à argumentação sobre a preponderância do sujeito-diretor, que se conforma no "detalhe significativo" das legendas nomearem apenas os entrevistados:

> Ao se excluir do sistema de nomeação (o que pode se justificar pela modéstia), o diretor mantém a relação sujeito-objeto. As pessoas de que o filme trata têm o nome mencionado por escrito na tela, são os objetos da investigação do documentário; o diretor, mesmo que seu papel tenha sido abalado durante a filmagem, preserva sua posição de sujeito ao não se incluir no rol dos nomeados. Assim como ele nomeou o diretor oralmente, Joelson, se tivesse participado da montagem, teria exigido que o nome de Thiago também aparecesse na tela? (BERNARDET, 2003, p.291).

[291] *Casa de Cachorro* foi premiado como melhor documentário na competição brasileira de curta-metragem no Festival É Tudo Verdade de 2002.

A chave de leitura aqui remete a crítica sobre Deutrudes segurar a câmera, mas não filmar (BERNARDET, 2003, p.131) presente na análise de *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971) em *Cineastas e imagens do povo*. É interessante observar que Bernardet remete a questão dos meios de produção da imagem quando entende que os documentários analisados não utilizaram de forma adequada determinados recursos reflexivos e não alcançam certa qualidade específica do encontro. Assim, o compartilhamento dos meios de produção coloca-se como forma de superação de uma forma inadequada de representação do "outro" e certo trato com os entrevistados.

Outro filme de "crise" comentado nesse artigo é o documentário *A margem da imagem* (2003) de Evaldo Mocarzel, no qual esse cineasta entrevista pessoas em situação de rua e visita projetos de acolhimento dessa população. De forma similar a análise anterior, o crítico busca as "rachaduras do sistema", apontando uma delas quando uma das entrevistadas conta sobre a importância do "acharque" – inventar histórias para comover os transeuntes e se proteger – momento em que "o próprio sistema dá sinais de duvidar de si" (BERNARDET, 2003, p.292).

Outra "rachadura" se daria quando, após os entrevistados assistirem à projeção de uma versão do documentário, aparecem questionando o que faltou nele e recebem uma reação desinteressada de Mocarzel: "tá bom, valeu, obrigado". Para Bernardet, essa postura expressaria tanto uma relação fetichizada com o "pobre", como seu enquadramento como "objeto", argumentando o porquê o diretor não respondeu aos entrevistados:

> Porque, simplesmente, *não se dialoga com entrevistado pobre*. Há como que uma dupla atitude em relação a esse tipo de entrevistado. Por um lado, uma relação fetichista: tudo o que diz o pobre vale; não vamos contradizer o pobre, que isso implicaria uma colaboração com os mecanismos de opressão – entrevistado pobre é um tanto sacralizado. Por outro, não passa de matéria-prima para os filmes. Num plano que descreve preparativos para filmagens de entrevistas, o diretor grita mais ou menos: "Andréa, vou ver se faço um de cada vez, senão vai dar confusão... Faço ele primeiro". Essa cena me soa mal. Pergunto-me que tipo de relacionamento com os entrevistados pressupõe o uso, reiterado, do verbo "fazer"? É chocante, total falta de respeito. O entrevistado não é verdadeiramente um interlocutor. (BERNARDET, 2003, p.295).

Bernardet aponta ainda outras dificuldades de "diálogo", como quando uma das entrevistadas diz de forma equivocada que Celso Pitta (ex-prefeito da cidade de São Paulo) não completou seu mandado e não é corrigida. Em outro momento, o entrevistado Miguel responde ser uma boa pergunta o porquê não largaria a bebida, mas não nos é mostrada essa pergunta, argumentando Bernardet que o assunto do filme deveria ser, de

fato, os problemas do personagem. Assim, *À margem da imagem* não seria capaz de estabelecer um diálogo de "pessoa a pessoa", entre "cineastas e entrevistados pobres", não se estabelecendo o cinema de entrevista. Se o filme de Mocarzel representa a "crise do filme documentário de entrevista", Bernardet finaliza seu artigo argumentando que: "Outrossim, a entrevista pode ser um estilo, como no cinema de Eduardo Coutinho." (BERNARDET, 2003, p.296).

Dessa forma, o que se observa a partir dos novos textos presentes na reedição de *Cineastas e imagens do povo* é a manutenção das chaves de crítica de Bernardet, acrescida de paradigmas contemporâneos do cinema documentário. Nesse sentido, o cinema dos anos de 1960 continua a ser reflexo do pacto ideológico da época, porém, com uma mediação maior e uma reabilitação das possibilidades do *Primeiro Cabra*. Esse serve para contrapor uma pretensa consciência espontânea que se faria a partir da ação, aos documentários "conscientizadores" marcados por formas políticas autoritárias e pretenciosas.

Além disso, Bernardet compartilha questões próprias a "estrutura de sentimento ética-cidadã", de modo que observa com bons olhos o abandono de afirmações e construções narrativas amplas, gerais, "teóricas", "abstratas", over – em suas palavras "sociológicas" – para uma observação "empírica", próxima, imediata, e que tenha enfoque nas diferenças e particularidades entre as pessoas abordadas nos documentários. Ademais, a construção teórica da "crise" do modelo sociológico e da "crise da entrevista" é contraposta a necessidade de revisão da relação sujeito-cineasta/objeto-pessoas, argumentada em termos de uma nova "ética" de abordagem e feitura dos filmes, tendo a reflexividade como central, bem como a qualidade de entrevista, em especial, encontrada nos filmes de Eduardo Coutinho.

Observemos agora, como as teses de Bernardet tornaram-se referência nas leituras acadêmicas no início dos anos 2000 e a obra de Coutinho é observada como resposta as questões colocadas por esse crítico sobre os sentidos "autoritários" diante do popular. Vejamos primeiramente o artigo *O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo*[292] do historiador do cinema Arthur Autran marcado pela metodologia e pelas perguntas sobre a "voz do dono" cunhada por Bernardet. Nesse, Autran aponta como o filme *Notícias de uma guerra particular* (João M. Salles; Katia Lund, 1999), através de três "vozes" – "locução/culta/grave/masculina", "participantes/depoimentos

[292] AUTRAN, Arthur. O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo. *Revista Olhar*. ano 04. n.7, jul/dez, 2003.

pessoais" e "explicadores" –, utiliza "o velho recurso da locução visando explicitar em modo inequívoco para o espectador qual seria o problema levantado pelo filme [...]" (AUTRAN, 2003, p.149). Em outro "parti pris" o filme *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas; Marcelo Luna, 2000) utilizaria a oposição entre os personagens para construir sua narrativa: Garnizé, representante da arte e da consciência política, e Helinho, personagem da violência. No entanto, eles carregariam uma semelhança incômoda para Autran (2002, p.147): "Ambos têm um depoente que serve como catalisador da estrutura e cuja opinião pessoal também espelha a perspectiva dos realizadores do documentário".

Já *Santo Forte* demonstraria para Autran a vitalidade da palavra para o audiovisual, se colocando como opção estética a "velha folclorização do popular", apontando nesse lugar *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e a representação sessentista da religião como alienação. O autor cita ainda como fundamental na crítica ao "cineasta demiurgo dos interesses populares" os trabalhos *Brasil em Tempos de Cinema* e *Cineastas e imagens do povo* de Bernardet. Autran apresenta ainda como referência em seu artigo o trabalho de alguns autores contemporâneos afinados com o pós-estruturalismo, como o teórico do cinema americano Bill Nichols[293], o acadêmico inglês Brian Winston, e por fim o americano Michael Renov[294], pesquisador afinado com a análise e a valorização do "documentário subjetivo" e da autobiografia.

Retomando *Santo Forte*, Autran cita e corrobora os apontamentos de Coutinho, já visitados nesta tese, sobre o documentário não informar ou educar e ser "obra aberta"[295]. Para o pesquisador esse filme faz-se em uma "polifonia na qual todos terão vez para se manifestar de forma comunal" em uma justaposição de depoimentos que não amarra "temas ou tipos sociais". Autran argumenta ainda sobre a positividade da montagem de menor intensidade nos "depoimentos menos editados", o que junto da estrutura narrativa do filme "possibilita que o espectador compreenda melhor o modo como o indivíduo se coloca diante do(s) problema(s) levantado(s) pelo filme."

[293] Autran traz em seu artigo o debate sobre a dimensão narrativa e epistefílica do documentário argumentada por Nichols em *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991) (NICHOLS, Bill. La representación de la realidade, Barcelona: Paidós, 1997. p. 34-35).

[294] Renov é professor de estudos críticos na School of Cinematic Arts da University of Southern California e possui vasta produção biográfica sobre o cinema documentário sendo que desde a década de 1980 se dedica, em especial, ao estudo de "filmes e vídeos autobiográficos". Cf. RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004; RENOV, M. Investigando o sujeito: uma introdução. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify. 2005.

[295] COUTINHO, Eduardo. Fé na Lucidez. *Sinopse*, n.3, dez, 1999. (Entrevista para Claudia Mesquita). In: OHATA, 2013, p.237-250.

(AUTRAN, 2002, p.149). No entanto, se Coutinho é capaz de se aproximar de forma tão positiva e criar essa "polifonia", Autran não deixa de apontar a necessidade das "classes populares" deixarem de ser "objeto" e se transformarem em público consumidor e produtor (AUTRAN, 2002, p.150).

Em outro trabalho, Autran (2004, p.224-6) aprofunda essas questões, agora propondo a diferenciação de três modelos para a história do documentário brasileiro. O primeiro seria o "sociológico", tal como definido por Bernardet, sendo seu exemplo ideal o documentário *Maioria Absoluta*. Já o "antropológico" teria surgido em conversas do pesquisador com Bernardet, sendo o modelo marcado pela postura "descentrada do realizador" e por uma perspectiva de descrição sem pretensão de neutralidade. Esse modelo marcar-se-ia ainda pela menor intervenção do cineasta, planos longos e uma montagem menos agressiva, sendo seus exemplos *Nelson Cavaquinho* e *Partido Alto* (ambos de Leon Hirszman, 1969 e 1982), assim como *Fé* (Ricardo Dias, 1999).

Por fim, Autran argumenta um "modelo estruturalista" partindo de citação do texto *Atividade estruturalista* de R. Barthes, de total responsabilidade do pesquisador. Esse modelo de documentário seria marcado pela valorização de como determinadas pessoas encaram o mundo, decompondo e recompondo essa manifestação nos documentários. O "modelo estruturalista" seria marcado por uma alta dose de reflexividade e se assumiria como discurso, tendo como exemplos *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999) e *Imagens do Inconsciente* (Leon Hirszman, 1984). Outra interpretação acadêmica interessante dessa época, marcado pela influência de Bernardet e a questão da "voz" é o artigo de Karla Holanda (2004)[296], no qual aponta a centralidade da obra *Cabra marcada para morrer* na "superação do modelo sociológico", sugerindo ainda uma caminhada do cinema documentário rumo a "micro-história".

É interessante atentar que esses trabalhos citados partem da crítica do "modelo sociológico" de Bernardet, entretanto, encontra-se ausente as "hipóteses parciais de explicação" apresentadas pelo crítico sobre os sentidos mais profundos que poderiam ter suscitado o deslocamento do lugar do cineasta diante do "povo" em sua elaboração na década de 1980[297], as quais também não aparecem na construção teórica de Bernardet nos

[296] HOLANDA, K. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Devires*, Belo Horizonte, MG, v. 2, n. 1, p. p.86-101, jan-dez 2004.

[297] Relembrando algumas das hipóteses de Bernardet, visitada no terceiro capítulo dessa tese: "a evolução das sociedades industriais em que a produção não-material, as mercadorias abstratas, como as comunicações e os serviços, ganham cada vez mais importância"; "a transformação de um certo nacionalismo e de um certo comportamento político"; "uma série de fracassos nacionais e internacionais de que foram pródigos os anos 60 e 70, bem como a percepção do caráter voluntarista dessa atitude"; "o

trabalhos da década de 2000 visitados aqui. Dessa forma, tais trabalhos acabam por reverberar um sentido de "superação" artística e política, em especial a partir do uso da "reflexividade" na linguagem cinematográfica que teria se conformado na passagem da década de 1970. Esse sentido caminharia até a contemporaneidade superando o "autoritarismo" da forma "sociológica", a relação "exterior/superior" e as pretensões "totalizantes" de transformação social. Partindo de Ramos (2005, p.179), relembro que "esse padrão de análise é histórico, embora não seja hoje percebido como tal." (RAMOS, 2005. p.179).

Também nos anos 2000, Consuelo Lins, que trabalhou junto a algumas produções cinematográficas de Eduardo Coutinho[298], elaborou importantes trabalhos na academia e incidiu na recepção da obra do documentarista. Seu artigo *Eduardo Coutinho: uma arte do presente* (2002)[299] apresenta grande sintonia com os apontamentos epistemológicos, éticos e estéticos desenvolvidos pelo cineasta, sendo que Lins apresentaria nos anos posteriores trabalhos sobre o documentário contemporâneo brasileiro observando-o sempre junto ao desenvolvimento do "método" de Coutinho e de seus "dispositivos"[300].

Em seu artigo de 2002 Lins argumenta o projeto de Coutinho para "filmar o que existe", observando ainda mais uma "restrição" em seu último trabalho da época:

> Filmar o que existe é filmar a palavra em ato, o presente dos acontecimentos e a singularidade dos personagens, sem propor explicações ou soluções: esses são os princípios da metodologia de Coutinho. Em seus trabalhos mais recentes, adotou mais um: filmar em um espaço restrito, a favela (Santa Marta, Parque da Cidade, morro da Babilônia) o lixão de São Gonçalo (Boca de Lixo). (LINS, 2002, p.44).

---

efeito do que chamamos de 'capitalismo selvagem', ou a expansão de cidades esmagadoras que pode levar as pessoas a privilegiar relações interindividuais em pequenos grupos"; "as 'revoluções moleculares', a evolução dos movimentos operários e o deslocamento social (indiscutível no Brasil, embora confuso) da classe média, as contradições das esquerdas em nível internacional, as inquietações poéticas e os estudos referentes à linguagem, efeito e causa da decadência da racionalidade clássica"; "o distanciamento da produção material como critério exclusivo para a compreensão da sociedade e das pessoas, a rejeição dos critérios coletivos e gerais que esmagam e neutralizam as individualidades, a recusa da posição exterior/superior diante do outro, a valorização da esfera individual, do imaginário e do simbólico". (BERNARDET, 2003, p.215-6).

[298] Consuelo Lins participou da equipe de pesquisa de *Babilônia 2000* (2000) e *Edifício Master* (2002).

[299] LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. *Caderno de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 37-81, 2002.

[300] LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004; _____ O. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Dessa forma, questões caras a Coutinho como a "fala", a "verdade do encontro" e o "singular" são os próprios parâmetros pelos quais a crítica de Lins aborda a obra do documentarista. Já a "restrição espacial", que segundo a pesquisadora acentua o "caráter imanente das imagens", é observada acertadamente como fundamental nos documentários contemporâneos e esclarece parte da recepção positiva das obras de Couitnho. Na continuidade de seu artigo, Lins visita a noção deleuzeana de "geo-filosofia"[301], faz referência as "imemoriais inteligências" de Michel de Certeau[302] e discorre sobre a "locação única", as "pequenas liberdades" e o "cinema do presente" de Eduardo Coutinho:

> É o princípio da "locação única", como define Coutinho, que permite estabelecer relações complexas entre o singular de cada personagem, de cada situação e algo como um "estado de coisas" que vivemos hoje. [...] A abordagem de Coutinho não deixa dúvidas: filmar em um espaço delimitado e, dali, extrair uma visão, que evoca o "geral", mas não o representa, não o exemplifica, e, entretanto nos diz imensamente sobre o Brasil. "Ou tem filme ali, naquele lugar, ou não tem", o que implica em riscos, mas já imprime uma outra densidade ao material registrado. Partindo da geografia, a história e a memória ganham uma outra substância, ligadas à terra, às pessoas, a suas fabulações, aos encontros, misturadas ao cotidiano. As marcas de diferentes passados coexistem com o presente, sem que sejam estabelecidas relações de causalidade ou de sucessão entre o que está sendo mostrado. Há uma superposição não-cronológica das histórias, um cruzamento das violências cometidas contra os pobres – a maioria negra - no passado e as de hoje. [...] Da mesma forma, as pequenas liberdades, os pequenos movimentos de criação, "como outras tantas escapatórias e astúcias, vindas de 'imemoriais inteligências" (Giard, 1996, p.19) aparecem na imagem. É, pois, um cinema do presente, mas um presente impuro, que deve ser entendido em um sentido mais amplo, não apenas o presente instantâneo da atualidade, mas o da rememoração ou evocação. Um presente que ao ser registrado pela câmera, revela o trabalho do tempo e a coexistência de diferentes fluxos da vida naquele momento. (LINS, 2002, p.44-5).

Assim, Lins observa permanências do passado e um "estado de coisas" no presente, ao mesmo tempo em que problematiza o "geral" e o "representativo", constatando e deixando entrever a predileção de análise pautada nas "pequenas liberdades" e nos "pequenos movimentos de criação". Na continuidade de seu texto, a autora conflui a "metodologia" de Coutinho com debates contemporâneos da filosofia e da historiografia, sugerindo a sintonia do enfoque no "pequeno" e no "presente impuro"

[301] Nota presente no artigo da autora: "Gilles Deleuze (1991) defende a aliança da filosofia com a geografia, para retirar a história de suas estruturas fixas e traçar linhas de fuga. A filosofia é, diz Deleuze, uma geo-filosofia" (LINS, 2002, p.44).
[302] A referência utilizada por Lins é a apresentação de Luce Giard de *A invenção do cotidiano* de Michel de Certeau (1996, Rio de Janeiro: Vozes).

com as afirmações do cineasta sobre “prisões” e a restrição a “conversar com pessoas”, citando trecho de entrevista do documentarista. [303]

Parece-me ser interessante observar que Lins não nega questões estruturantes que conformariam a sociedade, mas caminha em definições sociológicas e históricas pouco precisas ao falar no presente sobre a manutenção de um “estado de coisas” ou sobre um passado de “violências cometidas contra os pobres”. Além disso, atento para a construção retórica que se constrange com “generalizações” e “classificações”. Se, por um lado, esta reclama uma nova equalização da relação indivíduo e “macro”, por outro, ela carrega também a necessidade da afirmação da maioridade do “indivíduo” em relação às estatísticas ou ao “todo”, como se pode perceber nessa passagem quando comenta os filmes de Coutinho:

> Não há, em momento algum, uma generalização, uma classificação. Primeiro, porque as pessoas que falam não são exibidas como exemplos de nada. Não são tipos psicossociais - "o morador da favela", "o catador de lixo", “o crente” – não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam uma ideia central. Enfim, não são vistas como parte de um todo. Segundo, porque os depoimentos muitas vezes se contradizem, apontando para um mundo heterogêneo, com direções múltiplas. (LINS, 2002, p.45-6).

Nesse sentido, se ouvir e observar indivíduos e singularidades pode ser uma forma de compreender a complexidade das relações sociais, os termos e o enquadramento estrutural das questões retrocedem e, ao mesmo tempo, adensa-se na crítica acadêmica e cultural um “naturalismo” do presente e da observação da “pessoa”, formatado junto as referenciais deleuzianos. Cada vez mais o “outro de classe” – e já não encontramos o termo “classe” no artigo de Lins – passa a ser o “outro/pessoa”.

Lins argumenta ainda a capacidade de Coutinho em liberar o universo da “fabulação” de seus personagens, sendo que *Santo Forte* eleva isso a um novo patamar no interior da própria obra do documentarista, surgindo para a pesquisadora um “reencontro” com o conceito “fabular” que Henri Bergson apresenta em *Les deux sources de la morale et de la religion.* Dessa forma, o “ato de falar” proporcionado pelo cineasta seria revelador da dimensão dramatúrgica da fala, argumentando Lins:

---

[303] “[...] fazer uma adaptação de um livro... Hoje eu não quero nem ouvir falar disso porque [...] já entro vencido, tenho que corresponder no cinema à grandeza do livro do Graciliano. [...] não quero a prisão de começar da grande obra, eu construo a minha prisão. A prisão que eu construo é o seguinte: vou filmar num lugar só, vou conversar com pessoas, não vou fazer cobertura visual. [...] Você constrói os limites em que você quer trabalhar.” (COUTINHO, *Cinemais,* n.22, 2000, p.59 apud LINS, 2002, p.45).

> De fato, em muitos momentos, algo se constrói entre a palavra e a escuta que não pertence nem ao entrevistado nem ao entrevistador. É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, onde os personagens formulam algumas ideias, fabulam, se inventam, e assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas. É um processo onde há um curto-circuito da pessoa com um personagem que vai sendo criado no ato de falar. (LINS, 2002, p.45).

Outro aspecto importante na afinidade crítica de Lins com os trabalhos estéticos de Coutinho diz respeito à valorização da "fala" e sua nova dimensão em *Santo Forte,* sendo que a pesquisadora desliza entre a "verdade do encontro" e a "verdade do relato", como argumentado sobre a concepção de Coutinho anteriormente. Ao comentar a entrevista de uma das participantes do documentário *Santa Marta, duas semanas no morro* (*1987*), a pesquisadora aponta a verdade presente "no próprio ato de contar", corroborando a questão com outra entrevista de Coutinho, a qual é apresentada em itálico no artigo:

> Essa moça fala ainda de outros assuntos como filhos, trabalho, morar no morro, racismo. No entanto, a força ou a "verdade" do que ela diz não se encontra necessariamente no que está sendo contado mas no próprio ato de contar, na forma como ela se expressa, nos gestos, olhares, nos silêncios da conversa, na construção das frases, nas palavras utilizadas. É, porém, em *Santo Forte* que a aposta em uma palavra que fabula mais se radicaliza em função mesmo do tema centralmente abordado, qual seja a forma como os moradores da comunidade da Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro, vivem no cotidiano a religião. A religião permite às pessoas falarem das suas vidas, do trabalho, das relações afetivas, filhos e maridos, e propicia uma fabulação extremamente fértil que nos faz experimentar a possibilidade de invenção e a força ficcional existente em todos nós. (...) *"Você não pode mais dizer o que é verdade ou mentira. Você tem uma preta velha que conversa com você (...) é verdade; passa a ser verdade (...) tem um teor ficcional. (...) Eu não trabalho com mitômana, eu não trabalho só com a "verdade", mas não com mitômana. (...) Eu estou no nível em que a verdade e a mentira se confundem, mas não na mentira total, factual." (Coutinho, 2000, p.31-72).* (LINS, 2002, p.47-8).

Se *Santo Forte* é o corolário dessa capacidade de "fabular", Lins argumenta ainda em seu artigo a positividade do aumento das "prisões" cinematográficas que Coutinho se impôs no seu trabalho *Babilônia 2000,* no qual se soma ao "princípio da locação única" uma restrição temporal da filmagem em vinte quatro horas. Nesse sentido, para que a "verdade" do documentário não alcance proposições "sociológicas" ou "gerais", a circunscrição de regras e limites – espaciais, temporais, intersubjetivos - aparece como um salvo conduto para que consiga se dizer alguma "verdade". Nessa conformação, se de um lado a contingência, o "impuro" e a diferença são celebrados, de outro a delimitação de um "dispositivo" e suas "restrições" geográficas e temporais se tornam um caminho viável e legítimo para a feitura documental. Lins publicaria ainda,

alguns anos à frente, outros dois importantes trabalhos[304], também marcados por afinidades no plano da expectativa crítica e do cinema documentária desenvolvido por Eduardo Coutinho.

Retomando e concluindo, esse capítulo traçou um comentário sobre como em meio a ofensiva do neoliberalismo a nível nacional e mundial na virada da década de 1990 e inícios dos anos 2000, movimentou-se a emersão de uma "estrutura de sentimento ética-cidadã" em setores do cinema e da crítica cultural que se colocam a favor do avanço da "justiça social e simbólica" junto aos "pobres", "oprimidos" e "excluídos". Nesse contexto de apassivamento das lutas populares e sindicais e de ausência de mobilizações de massa, a baixa pretensão política e cultural centraliza-se na busca da representação "ética" do "outro" – que é cada vez mais "pessoa" e menos "popular" -, assim como centraliza a valoração do olhar no "subjetivo", "individuo", "local", "micro", e o que confere especificidade.

No cinema, em certa continuidade, as discussões sobre a "reflexividade" como salvo conduto da afirmação do intelectual e do artista sobre o mundo, já presentes na década de 1980 e nos debates sobre as "velhas" e "novas" esquerdas, aprofundam-se em abordagens de menor pretensão "científica", "sociológica" e política. Essas novas produções focam sua atenção no "local", em recortes "culturais" e na celebração da "diversidade".

Já no cinema documentário, se não resta dúvida sobre sua forte ligação com o "real", sente-se a inflexão da desconfiança de um cinema que apresente "verdades" e a "verdade do encontro" emerge como uma solução ideal para o encontro "cineasta-outro popular", caminho que analisamos aqui a partir da obra de Eduardo Coutinho e seu documentário *Santo forte* (Eduardo Coutinho, 1999). Esse filme é parte da consolidação hegemônica no documentário brasileiro de filmes que "recuam" sua montagem e legitimam sua construção representativa através de um "naturalismo entre aspas". Também respirando a desconfiança sobre a "verdade" da captação e da montagem cinematográfica, mas apostando em "compartilhar a câmera", visitei *O prisioneiro da Grade de Ferro* (Paulo Sacramento, 2003) e a busca de uma "voz conjunta".

[304] LINS, C. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007; _____. *Filmar o real:* sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

CONCLUSÃO

A tese *Cinema e sociedade: transformações políticas e estéticas à luz do documentário brasileiro moderno e contemporâneo* buscou propor em quatro capítulos uma leitura histórica da produção artística e cultural, cujo enfoque principal foi o cinema documentário produzido entre as décadas de 1960 e 2000. A partir de uma "tradição cultural marxista ativa e autorrenovável" (WILLIAMS, p.67), busquei compreender a conexão viva e interrelacionada entre o desenvolvimento histórico e estrutural da sociedade e as questões políticas e estéticas pensadas e propostas por artistas e intelectuais.

Nesse sentido, a partir de uma análise histórica de *longa duração*, observei a relação entre cultura e sociedade como um *processo* permeado por "limites e pressões" (WILLIAMS, 2011, p.47). Assim, analisei o cinema documentário brasileiro como "prática cultural", não tão preocupado em estabelecer um "caráter fixo de um objeto", mas principalmente a relação entre "modos coletivos" e "projetos individuais". Esses dois pontos são formas de um mesmo *processo* em que, tanto a "composição" quanto as "condições" dessa composição, são uma "relação ativa complexa e em transformações" (WILLIAMS, 2011, p.66-7). Para observar a relação entre cultura, arte e sociedade numa perspectiva materialista, parti do conceito de Raymond Williams e dos apontamentos de Ridenti (2014) sobre a cultura brasileira, identificando uma transformação de longo alcance das "estruturas de sentimento" que perpassariam setores intelectuais e artísticos de esquerda e progressistas no Brasil.

Tendo o início das décadas de 1960, 1980 e 2000 tanto como marcadores temporais centrais para a minha pesquisa, uma vez que são períodos de importantes modificações estruturais e políticas da sociedade brasileira, observei a emersão e o refluxo "romântico-revolucionário" – uma crítica à modernidade em busca de um horizonte utópico em conexão com a retomada das "raízes" -, bem como a emergência de uma nova "estrutura de sentimento" que denomino "ética-cidadã". Essa estrutura pode ser traduzida como o compartilhamento de uma busca coletiva pela "justiça social" e "simbólica" para a "população em geral", nos marcos da democracia representativa burguesa e da ordem.

Para demonstrar esse percurso, em meu primeiro capítulo argumentei sobre como nas décadas de 1950 e 1960, junto a novas condições materiais de vida e sociabilidade próprias a "modernização capitalista", a politização e a nacionalização dos temas e formas aprofundam-se nos meios intelectuais e artísticos. Nesse momento,

emerge certa "brasilidade revolucionária", que observa a "celebração do nacional" de forma indissociada da ideia de revolução social - fosse nacional, democrática ou socialista -, onde o "povo" era agente e não mero portador de um projeto político (RIDENTI, 2010, p.93). Essa "tomada de consciência" far-se-ia no cinema primeiramente com os sentidos "realistas" e "sentimentos patrióticos de responsabilidade" encontrados em Nelson Pereira dos Santos, na década de 1950. Entretanto, nos anos seguintes, Gomes reclamaria empiria ao debate, observando a necessidade do "povo" estar nas telas, mas reclamando a fuga de "circunstancias atenuantes ou sentimentos patrióticos de responsabilidade"[305]. Assim, o crítico localizava a questão da "cultura cinematográfica" como um problema de cultura geral[306] e consolidaria com seu ensaio "Uma situação colonial?"[307] uma observação do cinema no interior da economia mundial. Partindo da afirmação de Jean-Claude Bernardet de que o ensaio de Gomes era "para muitos a verdade sobre a nossa situação"[308], apontei o sentimento de "grupo", de criação e de invenção que os animava.

Glauber Rocha falaria em um cinema que nascia "do zero"[309], feito por jovens "de sangue que não quer diluir, mas ser derramado na obsessão de libertar o cinema nacional do colonialismo econômico e intelectual"[310]. Aos vinte e quatro anos, o diretor baiano arriscava passar a limpo a história do cinema com sua *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1967). Gustavo Dahl afirmaria que "o nosso cinema nacional, só poderá ser uma 'escola", e indicava que "tudo é 1960" na cultura cinematográfica[311]. Dessa forma, o moderno cinema brasileiro nasce afirmando-se como novidade, assim como marcado pelo debate sobre a "consciência da necessidade de uma temática nacional"[312] e a busca de independência econômica e cultural. Perpassados pela necessidade da "revolução brasileira" e da "revolução do cinema", intelectuais e cineastas buscavam abarcar a realidade brasileira e denunciar as estruturas de poder e de exploração, sendo a superação

---

[305] GOMES, P. E. S. Novos Horizontes. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 8 dez. 1956. In: GOMES, 2016, p.34.
[306] GOMES, P. E. S. A volta aos filmes. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 13 set, 1958. In: GOMES, 2016, p.447.
[307] GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? *O Estado de São Paulo*, 19 nov. 1960. Suplemento Literário.
[308] VI Bienal: Homenagem ao cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1961. p.13. (Apresentação de Jean-Claude Bernardet).
[309] ROCHA, Glauber. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. Jornal do Brasil, 6 ago. 1960. Suplemento Dominical, p.4.
[310] ROCHA, Glauber. Arraial, cinema novo e câmera na mão, Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, ago. 1961. p.4.
[311] DAHL, Gustavo. Coisas nossas. *O Estado de São Paulo*, 14 jan. 1961. p.43.
[312] ROCHA, Glauber. Bossa Nova no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, 12 mar. 1960. Suplemento Dominical, p.5.

dos problemas nacionais sinônimo de superação dos problemas do "povo". Para isso, buscavam resgatar "raízes populares" – na figura do camponês, do pescador, do favelado, do operário da construção civil, do trabalhador urbano – para projetar outro futuro, compartilhando o "romantismo revolucionário".

Nesse sentido, demonstrei em meu primeiro capítulo como os primeiros documentários tocados pelos debates e pela estética do Cinema Novo compartilhavam um sentido "romântico-revolucionário". Em *Arraial do Cabo* (Paulo C. Sareceni, 1960) encontramos a valorização da vida e do trabalho caiçara, subsistindo ao mesmo tempo uma "harmonia" perdida e uma incorporação inevitável. Já *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) denunciaria o "ciclo econômico trágico e sem perspectiva" que tocaria a família sertaneja. Encontramos nesse filme, para além da denúncia, uma imantação com os modos de vida e trabalho, apresentados em close e de forma minuciosa e ritmada, contrastando com sua fotografia estourada e a "estética da fome". Como apontei, esses são documentários marcados por sentidos "realistas", bem como pela antropologia e sociologia da época. Desse modo, eles buscavam apresentar uma representação "objetiva" e "científica", sendo marcados pela influência neorrealista e a estilística do "documentário clássico", marcadamente o uso da voz over, de legendas e uma trilha sonora organizadora da montagem. Ademais, não há carga dramática que chegue a construir personagens, nem dilemas individuais são apresentados nesses filmes.

Já *Maioria Absoluta* (1965) foi analisado tendo em vista as novas possibilidades tecnológicas colocadas à época, as quais permitiram uma abertura para a fala do "povo" de forma inédita. Observei esse filme sob o aspecto da contradição entre a observação do "analfabeto passivo" e a abertura para a fala dos trabalhadores rurais. Essas "vozes "inéditas" no cinema brasileiro falam sobre condições de vida e trabalho, sendo que os trabalhadores demonstram consciência da exploração e das injustiça a que são submetidos, bem como possibilidades de resistência e organização. Assim, o "romantismo-revolucionário" focalizava, em uma representação não sem contradições, a condição real, os problemas, as injustiças e a fala do trabalhador rural, bem como buscava mobilizar o espectador diante dessas questões: "O filme acaba aqui, lá fora a tua vida, como a desses homens, continua". Apesar da emersão de vozes já diversas, *Maioria Absoluta* carrega o sentido "generalizante" e de observação histórica envolto na denúncia dos problemas do "povo" e na vontade de mobilizar o espectador.

Ademais, como visitei no quarto capítulo, as imagens do *Primeiro Cabra* também compartilharam a "brasilidade revolucionária" de sua época ao buscar o "homem

do povo" na figura do camponês em seus modos de vida e trabalho, assim como de forma inédita colocavam em discussão a organização rural contra o latifúndio. Também argumentei a novidade do diálogo de enfrentamento e conciliação criado na improvisação com os trabalhadores rurais, experiências novas mobilizadas pelo CPC junto a aliança estudantil-camponesa-operária e o desenvolvimento das ideias neorrealistas no Brasil.

O "romantismo revolucionário" também foi observado nos depoimentos e artigos dos cineastas da época, em especial, na vontade em desnudar as estruturas sociais objetivas e seu caráter opressivo. Nesse sentido, se os cineastas e críticos debatiam as formas mais ou menos válidas de representação – em termos como "realismo", "naturalismo", "romantismo", etc - a discussão era qual a melhor estratégia para uma observação "realista", que evidenciasse a concretude e complexidade das estruturas socias, econômicas e históricas que tocavam o "povo". Nesse sentido, a "eficiência" estética e cinematográfica estava em compromisso com a forma mais adequada em representar os problemas do povo e conectá-los com os expectadores. Assim sendo, perpassava nesses cineastas e nos críticos da cultura citados, bem como nos documentários visitados, a emergência de uma "estrutura de sentimento romântico-revolucionária" que se faz no moderno cinema brasileiro por meio da vontade de observar, interpretar e compreender as estruturas sociais e culturais responsáveis pela "situação colonial" do Brasil e pela dinâmica da "luta de classes". Além disso, também era presente a busca de um horizonte de construção de uma "revolução cultural" – o "cinema novo" e a superação do "colonialismo" – e de uma "revolução social", fosse ela nacional, democrática ou socialista. O "povo" - ora observados como trabalhadores rurais ou urbanos, ora de forma genérica como "povo/pobres", ou ainda como "povo/arquibancada/nação" - passava a ser figura central nesse projeto, assim como os "problemas nacionais" tornavam-se sinônimos de "problemas do povo".

Visitei ainda, em meu segundo capítulo, a maneira como, após o golpe empresarial-militar de 1964 e junto da crítica ao "populismo" janguista e dos projetos de conciliação com a "burguesia nacional", ganha força uma leitura sobre os projetos políticos e culturais "paternalistas" e "autoritários" da arte sessentista. Vimos que, em meio à "crise das totalizações históricas" e da "inversão de expectativas" (XAVIER, 2001, p.71) que abate o cinema após o golpe, conformava-se ainda o mito do "cineasta pequeno burguês". Também busquei evidenciar que parte do cinema sessentista era visto, com poucas mediações, como "reflexo" do programa de conciliação comunista e trabalhista da época, bem como dos anseios – e limites – de classe que tocavam os setores

médios progressistas (BERNARDET, 2007), leitura que se hegemoniza na crítica cultural e acadêmica nas décadas seguintes.

Como argumentei, um balanço mais adequado dessa experiência deve observar que, mesmo que passível de inúmeras críticas e contradições, a representação da classe trabalhadora e do popular era colocada em um patamar "menos idealizado" e "menos folclorizado" do que o apresentado até então (RAMOS, 2008, p.326), afastando-se das representações folclorizantes ou "amenas" das produções do INCE, assim como dos filmes educativos da década de 1940 e 1950. Ademais, esses filmes documentários e os primeiros longas do cinemanovismo "definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira 'descoberta do Brasil" (XAVIER, 2001, p. 27). Observei a questão ainda sob a lente crítica Schwarz o qual, sem desconsiderar a conciliação "populista", a força da ideologia nacionalista da época e a linha "mais anti-imperialista, do que anticapitalista" dos comunistas, compreende dialeticamente que a "consciência nacional" se "descompartimentava" em meio a trocas inéditas entre estudantes, intelectuais e movimentos sociais e de trabalhadores. Era assim um período de "pré-revolução" no qual "nasciam perspectivas e formulações irredutíveis ao movimento ideológico do princípio, e incompatíveis com ele" (SCHWARZ, 2008, p.79).

Já o terceiro capítulo dessa tese, atentou para como os anos de 1970 e 1980 foram de "desfiguração das utopias libertadoras" e de "rearranjos pragmáticos" (RIDENTI, 2014, p.292). Nessa análise, viu-se que, se por um lado alguns artistas levaram seus anseios "romântico-revolucionários" para a indústria cultural, outros se colocaram de forma abertamente apologética propagando que "Mercado é cultura"[313]. No cinema, Xavier (2001, p.12) chama atenção para o deslocamento do tom "polêmico-revolucionário" e da "invenção de tradições" do cinemanovismo para o "tom antiépico" não mais preocupado em "propor o grande salto", mas sim "afiançar a continuidade de uma tradição".

Também apontei como nos anos de 1970 a continuidade de debates do cinema direto e verdade reverberaram de forma internacional a desconfiança com o "sujeito enunciador" (RAMOS, 2008, p.21). Nesse bojo consolidava-se a contraposição entre a opacidade de elementos "reflexivos" à ilusão da "transparência", aprofundando-se a crítica a ideologia da "janela para o mundo" presente na "decupagem clássica" e no realismo cinematográfico.

[313] DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. *Cultura*, Distrito Federal, v. 6, n. 24, p. 125-127, jan./ mar. 1977.

Já o documentarismo na virada da década de 1970 e início da próxima, se aproxima da classe trabalhadora e dos movimentos sociais em luta, com centenas de filmes rodados no calor das mobilizações, greves e passeatas da época. Já próprias ao desenvolvimento técnico, teórico e de linguagem do cinema moderno, essas produções se marcam pela centralidade das entrevistas assim como pela busca tanto da resistência como pelos modos de vida e trabalho de seus personagens. Nas ruas, fábricas e moradias dos trabalhadores, busca-se uma maior observação da vida pessoal e privada, tal como observamos nos três documentários analisados no terceiro capítulo dessa tese. Além disso, como vimos ser marcante em *Cabra Marcado para Morrer,* ocorre no documentarismo e na ficção uma "operação de resgate" do passado, conforme identifica Xavier (2011, p.98) em um enfoque que busca o "empírico" e preocupa-se em ver e ouvir as "testemunhas", os "agentes" e os "porta-vozes" das experiências e lutas passadas.

Como demonstrei, o ambiente intelectual e do cinema não deixou de ser tocado pelo ascenso dos novos movimentos sociais, sindicais e pelos debates da nova esquerda. Esses discursos em diversos momentos contrapuseram a combatividade e a valorização da força autônoma das bases populares, ao autoritarismo de "teorias da vanguarda", do "marxismo-leninismo", e do "saber de fora" leninista, conforme vemos ecoar no artigo de Bernardet "Intelectual: Intervenção ou transparência" (Filme Cultura, 1986).

Nesse novo contexto, analisei como o "romantismo revolucionário" se apresenta de forma "residual" na forma/montagem de *Braços Cruzados, Máquinas Paradas*. Certo romantismo o perpassa, uma vez que a "voz" do documentarista "recua" para acolher a sabedoria dos trabalhadores na frente das fábricas e em greve, assim como da chapa identificada com o "novo sindicalismo". Também argumentei que, nos marcos de uma posição classista, o documentário episodicamente expande os limites do debate corporativista, como nas imagens de uma assembleia popular e a menção a Frente democrática. Já em *Greve!,* observei o pouco "romantismo" que compartilha, uma vez que na sua feitura e forma/montagem parte das entrevistas com os operários, mas está mais interessado em mostrar as contradições – o "nó da realidade" (ANDRADE In: Filme Cultura, 1986, p.44) – do que propriamente "deixar falar". Já sua posição classista é evidente, assim como os ecos contra hegemônicos e a agendas de luta da época, uma vez que o filme não apenas "observa" as mobilizações, mas busca debater sobre a organização do movimento operário, bem como agita e conclama para a luta ao som de "é o novo, é o

novo, é o novo”[314] e da fala de Lula: “Que ninguém nunca mais ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores”. Sobre *Cabra marcado para morrer,* apontei para o seu pouco romantismo, tratando-se da retomada de uma experiência rompida, que se faz como um caleidoscópio em movimento, o qual não consegue projetar um futuro de nação ou utopia mais substancial, sendo sua preocupação maior reunir os fragmentos, mostrar fotos, imagens e históricas do passado e retirar personagens da clandestinidade.

A partir das declarações dos cineastas desses filmes e da análise da crítica cultural e acadêmica da época, demonstrei o afastamento de sentimentos “romântico-revolucionários” junto à crítica tanto ao “marxismo-leninismo” como as sociais-democracias. Também é marcante a crítica aos projetos políticos e culturais considerados “autoritários” e “pretenciosos” da década de 1960, identificadas agora como “nacional-populares”. Andrade falaria em “o povo enquanto conjunto de classes sociais modernas que lutam” e da necessidade de lutar “Contra a alienação dele mesmo com relação a isso” (ANDRADE In: Filme Cultura, 1986, p.40). Dessa forma, não retoma os sentidos de “nação” ou luta anti-imperialista, mas se comprometia com o desenvolvimento da luta dos trabalhadores e de uma consciência classista na sociedade. Já Coutinho observava a produção “nacional popular” como “coisa de classe média, paternalista e autoritária” e o cepecismo como marcado por uma “concepção utilitária da arte”, “simplista”, que supunha que o receptador “tinha uma cabeça vazia”[315]. Seus diretores seriam “um pouco os mágicos taumaturgos, [...] que diziam o que pensavam o povo, o que não pensavam do povo” [316]. Nos jornais, as críticas ao CPC eram similares, reverberando-se que se tratava de “meninos de classe média que pretendiam levar cultura ao povo utilizando uma visão simplista e maniqueísta”[317].

No cinema, talvez tenha sido na recepção de *Cabra marcado para morrer* (1984) o local de maior demarcação entre a crítica ao velho e autoritário “nacional-popular” contraposta a uma “nova” esquerda, supostamente mais atenta às vontades das bases sindicais e populares, assim como a sua autonomia. Nesse sentido, a tentativa frustrada do *Primeiro Cabra* era caracterizada como “estética popularesca”, na qual os protagonistas interpretavam a si próprios “que era de um ridículo enorme” [318].

---

[314] Música “Mote e Glosa” de Antônio Carlos Belchior.
[315] COUTINHO, Eduardo. *Gazeta de Vitória*, Vitória, 26 fev. 1985. (Entrevista para Uchôa de Mendonça durante o festival RIOFILME).
[316] COUTINHO, Eduardo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 mar. 1985. Caderno Dois. (Entrevista).
[317] *A Gazeta de Vitória*, Vitória, 26 fev. 1985.
[318] ALMEIDA, Amylton de. *A Gazeta de Vitória*, Vitória, 21 fev. 1985.

Já Marilena Chauí, em seus *Seminários* (1980) abordava os *Cadernos do povo brasileiro* e os artistas do CPC da UNE, denunciando seu "elitismo" e a "distância" que marcariam a pretensão dos artistas diante do "povo", visto como "objeto": "inconsciente, alienado, passivo, desorganizado, em suma, figura acabada da falsa consciência carecendo por isso de uma vanguarda que o oriente e conduza." (CHAUÍ, 1984, p.83). Já *Cabra um*, pretendia ser "exemplar" para a filósofa: "épico e pedagógico, lição de política e construção de heróis, lutadores, clara partição entre o bem e o mal, e personagens funcionando mais como arquétipos do que como seres humanos reais" [319]. Enquanto isso, em *Cabra marcado para morrer,* os homens e mulheres não seriam reduzidos a "modelos e fórmulas", nem a uma história definida como "linha justa", observada "nas leis necessárias do desenvolvimento histórico". Os seres humanos não seriam observados como "suportes empíricos de um sentido inelutável", nem o cineasta um executor da "vontade histórica"[320].

No mesmo sentido crítico na época, Paulo Paranaguá apontava o filme de 64 como "uma expressão submetida aos imperativos edificantes do agitprop: hieratismo, idealização, esquematismo, maniqueísmo"[321]. Já *Cabra dois* se desenvolveria com "a fidelidade e o questionamento, a ética e a estética", mostrando-se um "processo espontâneo de criação, de um work in progress" capaz de devolver a palavra aos camponeses sem demagogia.

A crítica cinematográfica nesse momento também se faz a partir do questionamento de uma forma/montagem "clássica" e "transparente", assim como do uso da voz over, estilística e recurso que ao se colocar como "neutro" conformaria uma forma autoritária de explanação e saber sobre o "objeto" do documentário. Nesse sentido, Bernardet criticaria C*abra/64* por ocultar o autor, "transparente veículo da realidade e da mensagem", apontando que ele "tinha um roteiro escrito – e como!", diferentemente de *Cabra/84,* no qual o autor transforma-se em "mediação explicita entre o real e o espectador" [322]. Assim, filmes marcados pela decupagem clássica e pelo realismo cinematográfico, como *Eles não usam Black-tie* e *Memórias do Cárcere*, são apontados como tendo uma "mensagem a transmitir", um "caráter didático e dogmático", ilustrando

[319] CHAUÍ, Marilena. Do épico-pedagógico ao documentário. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 09 jun. 1984. Ilustrada. In: OHATA, 2013, p. 456.
[320] Ibidem.
[321] PARANAGUÁ, Paulo. Cabra marcado para morrer (Um Homme marque pour mourir). *Positif*, n.300, fev.1986. In: OHATA, 2013, p. 479.
[322] BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 24 mar. 1985. In: OHATA, 2013, p. 471.

uma concepção anterior, na qual "a significação da cena existe antes da cena". Já em *Cabra marcado*, afirmaria Bernadet: "a cena é descrita e a metáfora brota dela; em vez de impor, ela brota frágil sem assumir o caráter da mensagem fechada"[323].

Como visitei na tese, na mesma época, outros cineastas dialogam com a preocupação de uma "mensagem fechada", anterior, e a ser transmitida. Segall (In: Filme Cultura, 1986, p.18) apontaria a necessidade de se negar uma montagem de "análise pré-concebida", feita por uma "teoria" que o cineasta carregava a respeito da realidade. Para o cineasta, os personagens dos documentários não seriam "objeto de análise sociológica" a serem encaixados dentro de um "modelo teórico" trazido pelo cineasta, sendo necessário incorporar o diálogo e não "colocar sua visão, querer moldar a realidade" (SEGALL In: Filme Cultura, 1986, p.18-9).

Nesses anos, consolida-se uma compreensão sobre a "evolução" do cinema, em especial, a partir das ideias presentes em *Cineasta e imagens do povo* (1985), que é hegemônica na crítica cinematográfica e nas pesquisas acadêmicas até a atualidade. Nesse livro, através da análise das características formais das obras dos anos de 1960 e 1980, Bernardet organiza um trajeto de superação das pretensões "sociológicas" do documentário, vinculando isso a crítica e ao abandono da voz over e de outros recursos de montagem. A necessária "superação" de um pretenso saber "neutro" sobre os "objetos" que filma encontra possibilidade e validade enunciativa no uso de elementos "reflexivos", assim como, em uma projeção futura quando haveria a passagem completa dos meios de produção cinematográficos.

Observamos ainda nos escritos de Bernardet da época uma crítica à tradição marxista, em especial, ao "leninismo", que para o crítico toma a "consciência" como algo "de fora", postura auto-proclamatória do "intelectual revolucionário". Essa seria a atitude dos documentários "sociológicos" atualizada por *Greve* (1979), nos quais se faz presente "este intelectual que assume uma posição superior e que dita regras de ação provenientes antes dos seus conhecimentos livrescos e de suas próprias aspirações do que de sua experiência". (BERNARDET In: Filme Cultura, 1986, p.54). Dessa forma, o debate sobre um cinema de "intervenção" se movimentava junto aos debates que animavam a "nova esquerda" e o "novo sindicalismo", críticos ao estalinismo e a sua herança, ao "socialismo real", ao sindicalismo dos "pelegos" e do PCB, bem como ao "partido de vanguarda".

[323] Idem. p. 475.

Nesse contexto, compartilhado em diferentes intensidades por parte importante dos cineastas e da crítica cultural e acadêmica, faz-se presente o questionamento do materialismo histórico, da tradição marxista e a validade de temas e conceitos como "consciência de classe", "alienação", "vanguarda", "partido" e "revolução". A "forma cinematográfica" não deixa de ser parte dessa tensão, com o adensamento da desconfiança de "discursos" que partam de análises "pré-concebidas", "sociológicas", com uma "mensagem a transmitir" anterior, ou que questionem a "voz do outro", assim como determinadas formas cinematográficas observadas como "autoritárias", em especial, a voz over no cinema documentário[324].

Como resposta a esse suposto autoritarismo critico político e formal compartilhado amplamente, o cinema documentário na virada da década de 1970 e nos anos de 1980 busca "ouvir" e "dar voz" de um lugar mais "próximo" do trabalho, da luta, da moradia e do cotidiano de seus personagens, e em um contexto eivado pela alta intensidade da luta de classes, as questões de classe fazem-se presentes na tela. Como apontei em minha revisão bibliográfica, o "autoritarismo", o "idealismo" e a "distância das massas" pretensamente presentes no "nacional-popular" seriam questionados, em especial, a partir da década de 1990. Trabalhos de diferentes perspectivas propõe então uma memória mais plural sobre a experiência cultural sessentista (BARCELLOS, 1994) ou historicizam e analisam obras e trajetórias de artistas de forma mais complexa do que um reflexo do contexto (BETTI, 1997, SOUZA, 2007; NAPOLITANO; CZAJKA; MOTTA, 2013). Outros trabalhos ainda apontam balanços que resgatam a importância cultural e artística dessa experiência (RUBIM, 1997; RUBIM In: MORAES, 1998; FREDERICO In: MORAES, 1998; COSTA, 2016; RIDENTI, 2014; NAPOLITANO, 2017). É interessante ainda o recentemente esforço de pesquisa e publicação de peças, textos críticos e depoimentos sobre a época pelo Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS-USP), como os livros *Mutirão em Novo Sol* (2015), *Peças do CPC* (2016) e *Primeira Feira Paulista de Opinião* (2016). O campo dos estudos em cinema é o mais carente de revisões críticas nesse sentido, com poucos trabalhos para além dessa tese (SILVA, 2011; VELDEN, 2013 e 2022).

Ao longo do quarto capítulo apresentado aqui, argumentei a emersão da "estrutura de sentimento ética-cidadã" ao longo da década de 1990. Neste momento,

[324] Cf. VELDEN, Alexandre Irigiyen Vander. Cinema novo, o "nacional popular" e a "voz do outro": um diálogo crítico com Jean-Claude Bernardet. In: MIRANDA, Kênia; RODRIGUES, José. *Cultura contra a barbárie*. São Paulo: Usina Editorial, 2022.

cineastas, críticos e acadêmicos comprometidos com “questões sociais”, compartilham a necessidade de “justiça social” e “justiça simbólica”, entendidas como o avanço de direitos básicos e uma representação “ética” adequada dos trabalhadores e das classes subalternas. Viu-se nesta tese que tal comprometimento era dotado de uma perspectiva política e cultural de baixa menor pretensão em relação aos outros dois períodos estudados aqui, e que se mobilizava no interior da ordem do regime democrático representativa e do capital.

Argumentei como chão histórico dessa nova estrutura de sentimento o avanço do neoliberalismo a nível mundial, política do capital diante de sua “crise estrutural” (MÉSZÁROS, 2011, p.129-134), o qual aprofundou a precarização e expropriação dos trabalhadores a nível mundial. O neoliberalismo fez-se também como ofensiva ideológica e política, legitimando a retirada de direitos e a flexibilização do trabalho, bem como decretando o “fim da história” e de “utopias” anticapitalistas. Junto a isso, a baixa intensidade de greves e mobilizações da década de 1990 no Brasil esvaziava os sentidos e as lutas contra-hegemônicas da década anterior, ao mesmo tempo em que a política era “desqualificada e requalificada de forma rebaixada” (FONTES, 2022, p.226-7). A ofensiva neoliberal também tocou o cinema – decretando seu fim e aspectos estético-ideológicos em sua “retomada” -, bem como “liberalizou” a cultura através da Lei Rouanet, da Lei do Audiovisual e de outros mecanismos. Entre denúncias ao “paternalismo” do Estado e ao clientelismo da Embrafilme, consolidava-se como modelo o financiamento público-privado.

Já as carreiras de diversos artistas e intelectuais empenhados em “causas sociais” foram marcadas, ao longo de década de 1990, tanto pelo trabalho profissional nas empresas de comunicação e produtoras privadas, como pela aproximação com o “Terceiro Setor”. Também se marcam pelo afastamento cada vez maior das entidades de classe, do debate político-partidário e dos movimentos sociais com caráter contra-hegemônicos e anticapitalistas. Nesse processo, atualizam-se as críticas ao passado “autoritário” e “ingênuo” da arte sessentistas, ao mesmo tempo em que ganhava reconhecimento uma nova geração de cineastas distantes do moderno cinema brasileiro e seus debates sobre a “revolução brasileira” e a “revolução do cinema”.

Nesse contexto, Cacá Diegues, de forma ambivalente falava sobre a internacionalização da indústria cinematográfica mundial como “teia de interdependência” e também potência democratizadora, cobrando “expurgar de vez a

cultura paranoica terceiro-mundista que procura sempre um culpado fora de nós”[325]. Um vago “compromisso social” não fugia de seu horizonte, mas já a partir da perspectiva individual falando em "um cinema que não desconhece as imperfeições que estão em sua volta, fabricadas por um muito nítido *Eu* à câmera, o solitário diante do irremediável, e, no entanto, compassivo com o destino de *todos*"[326]. Deveria, pois, surgir um “neohumanismo não-triunfalista”, que nos ensinasse a aceitar nossos erros e fosse distante dos antigos “humanismos triunfalistas que nos prometem, no fim da história, a vida eterna, o controle sobre a natureza, a parúsia, a sociedade sem classes, o triunfo da vontade ou de qualquer outra virtude da preferência do freguês”[327]. Arnaldo Jabor, no caminho do apoio irrestrito a FHC, falaria da ingenuidade cinemanovista, o qual concebia o cinema como fuzil/arma, assim como o “generoso esquematismo sobre o Brasil” da época[328]. Bernardet, por fim, decretava que o movimento fracassou: “a postura política, ideológica e sociológica do cinema novo - no sentido de fazer análises política e "conscientizar" o público - tudo isso fracassou”[329].

Nesse sentido, o pesquisador Ismail Xavier chamava atenção ao final da década de 1990, para a maneira como o cinema ficcional desses anos é marcado pelo crescimento dos personagens e figuras do ressentimento, assim como pela “ausência de um horizonte utópico”, pela pauta dominante “cada um cuida de si e do seu” e pela busca de “soluções individuais e localizadas” que menosprezam a política[330]. Fernão Ramos falará em uma inversão da “má-consciência”: se o cineasta sessentista se compadecia com a “fratura social” e buscava representar uma outra classe social, um “narcisismo às avessas” tomam os filmes dos anos noventa, os quais exibem uma nação incompetente e sem projetos, a partir de um lugar afastado e desimplicado (FERNÃO, 2004, p.105-6). Já Nagib atenta para o tom de “registro de opinião pessoal sem reivindicações de lideranças ou salvacionismos” presente nas centenas de entrevistas que fez na época com a “geração” do “cinema da retomada”. A pesquisadora aponta também que não há “união proclamada em torno de um ideário”, assim como ser regra que os entrevistados “não ostentam

[325] DIEGUES, Cacá. Pequena história interrompida: depois de três revoluções, o cinema brasileiro não soube responder à crise dos anos 80. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! p.5.
[326] Ibidem.
[327] Ibidem.
[328] JABOR, Arnaldo. O primeiro “take” da euforia. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! p.6.
[329] BERNARDET, Jean-Claude. Projeto do movimento fracassou, diz Bernardet. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! (Entrevista de José Geraldo Couto). p.6.
[330] XAVIER, Ismail. Encontros inesperados. Folha de São Paulo. 03 dez 2000. (Entrevista para Mario Sergio Conti). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0312200005.htm>. Acesso em: 12 jan. 2022.

grandes teorias, seja do Brasil ou do cinema, salvo observações episódios" (NABIG, 2002, p.10). Sem dúvida, não resta mais sinal do tom "polêmico-revolucionário" ou do sentido de "invenção de tradições" do cinemanovismo (XAVIER, 2001, p.12). Junto a esses apontamentos, demonstrei que no campo do cinema ficcional e documental fazia-se presente a inflexão da perda do "horizonte utópico", o redimensionamento de uma menor pretensão política, assim como crítica as "grandes teorias" e projetos culturais e políticas "totalizantes", vistos como "autoritários".

A perda de um "horizonte utópico" e o rebaixamento das pretensões políticas e culturais dos anos de 1990 não deixou de tocar o cinema documentário e desenvolver-se pela década seguinte, momento no qual emerge a "estrutura de sentimento ética-cidadã". É clara a "implicação social" dos filmes da época estudados aqui, preocupados em "dar voz" ao outro, comprometidos com a "inclusão cidadã" e perpassados por um sentimento difuso de "responsabilidade social", os quais produziram renovação e um rico momento do cinema brasileiro. Esses imperativos se mobilizam a partir de horizontes de transformação pela melhoria das condições sociais e econômicas da população no geral, no interior da democracia burguesa representativa, a partir de políticas públicas ou de mobilizações da "sociedade civil".

Demonstrei em minha análise como cineastas e críticos, compartilhando a "estrutura de sentimento ética cidadã", lidam com temas como: classe, determinação, teoria, a relação entre micro e macro, comunidade, cultura, diversidade, o cinema socialmente engajado das décadas anteriores, entre outros. Nesse sentido, observei que os discursos dos cineastas e da crítica, bem como os filmes estudados, marcam-se ora pela inexistência da observação "classista" da sociedade, ora por um uso genérico que observa classe como sinônimo de "pobres", "excluídos" ou mais um marcador entre outras "opressões". Coutinho, por exemplo, está longe de negar as "desigualdades sociais" e "determinações", mas em usos plurais e genéricos do termo classe, titubearia sobre a lealdade diante dos "favelados em geral", afirmando que se trata de ser ético "com aquelas pessoas com quem eu conversei", com a "comunidade" e não com a "classe"[331].

Demonstrei que a "ética-cidadã" também apresenta dificuldades em se chocar ou estabelecer afirmações categóricas sobre o "outro", ao mesmo tempo em que observa de forma negativa, pretenciosa, em alguns momentos autoritárias, a construção de "painéis amplos" ou críticas "totalizantes". Nesse sentido, palavras como "luta de

[331] Cf. COUTINHO In: OHATA, 2013, p.27; COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 226.

classes", "determinismo econômico", "ideias gerais", "teoria", "conceito", "totalidade" são questionadas e contrapostas a uma aproximação do micro, que deve se empenhar em "mostrar" a partir de uma observação próxima a experiência cotidiana, empírica e imediata: "Eu gosto de mostrar (demonstrar é uma palavra que eu não gosto) e aguçar essa separação entre o real e o ideal"[332]. Se a relação entre "micro" e "macro" busca ser requalificada, afirmando Coutinho sua vontade em buscar na "vida familiar" e "privada" os grandes acontecimentos e juntar a grande e a pequena história, o afastamento da "totalidade" emerge nas mesmas declarações da época: "eu estou reduzindo ao máximo, estou abolindo a ideia de totalidade como resposta, como universo que me interessa"[333].

Já Sacramento falaria sobre não usar a entrevista de Dráuzio Varella na montagem de *O Prisioneiro* - escolha corroborada pelo médico - pelo seu conteúdo "teórico" e sua "voz autorizada", afirmando: "queríamos teorizar menos do que mostrar"[334]. O diretor lançava luz ainda sobre as "pessoas" e explica sua pretensão com *O Prisioneiro da grade de ferro:* "Não é um documentário sobre o prédio, sobre o sistema, e muito mais sobre as pessoas"[335]. Assim, sem negar "determinações" e a relação entre o "micro" e o "macro", mas envolto na desconfiança das "teorias gerais" e "totalizantes", o sentido geral compartilhado é a solidariedade da pessoa/indivíduo da câmera com a pessoa/indivíduo "outro de classe" para assegurar o registro "ético" de um "encontro", deixando o outro "falar" e contribuindo com a restituição simbólica e a visibilidade dos "excluídos".

Coutinho talvez seja o que melhor sintetize essa estrutura de sentimento não indiferente as "questões sociais", mas centrada em buscar uma "ética" para dar visibilidade às "razões" das "pessoas" em um horizonte político e estratégico rebaixado, ao declarar:

> Eu fiz o *Cabra* já velho, e depois de tantos fracassos políticos do Brasil e da minha própria experiência de vida, eu tenho a impressão de que só consigo fazer alguma coisa porque já não acredito nas grandes palavras. Quando eu estou fazendo um filme não estou querendo ensinar ninguém, isso é um pouco terrorista, porque na verdade eu não sou indiferente ao que acontece no mundo.

---

[332] COUTINHO In: OHATA, 2013, p. 228.
[333] COUTINHO In: OHATA, 2013, p.274.
[334] SACRAMENTO, Paulo; VARELLA, Dráuzio. Carandiru das letras olha para o da telona. *Folha de São Paulo,* São Paulo. (Entrevista para Silvana Arantes). 02 mai. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0205200412.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.
[335] SACRAMENTO, Paulo; RAULINO, Aloysio. *Contracampo Revista de Cinema*. 14 abr. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. Acesso em: 26 out. 2021.

> Mas meu problema é mais ético que político. O que eu quero é conhecer as razões das pessoas.[336]

Também é marcante, na passagem da década de 1990 para 2000, as críticas ao passado "autoritário" e "demiúrgico" das esquerdas que permanecem tanto na crítica cultural como na academia. No ensejo da discussão de seu novo filme, *Santo Forte*, diria Coutinho: "A primeira fase do *Cabra* era alienação pura. Era uma visão tola, eu era uma besta"[337]. Nos jornais era repercutido: "Não era realismo socialista, mas quase [...] Naqueles anos [sessenta], e entre a intelligentsia, bem entendido, religião rimava mesmo era com alienação pura. Dogma marxista e ponto final"[338]; "Os documentários do cinema novo impunham um discurso sociológico marxista sobre o povo brasileiro e sua crença"[339]; "Ainda havia uma visão idealizada da favela com os cineastas munidos de um arsenal teórico pronto. [...] não se tenta mais [em *Santo Forte*] ilustrar com imagens uma teoria pré-pronta."[340] Na mesma época, na academia, Autran apontaria a "velha folclorização do popular" de *Viramundo*, corroborando com a crítica ao "cineasta demiúrgico dos interesses populares" presente nos trabalhos de Bernardet.

Esse crítico relança *Cineastas e imagens do povo* no ano de 2003 e em seus apêndices retoma o cinema sessentista no quadro do "pacto populista". Contudo, reconhecia maior valor ao *Primeiro Cabra* pelo debate sobre ação e consciência, o qual teria promovido caso fosse finalizado, argumentando sua contribuição: "no quadro desse filme, a ação não depende de um trabalho conscientizador prévio e que a ação é construidora de consciência" (BERNARDET, 2003, p.242). Apesar da distância do "autonomismo basista" que marcava a sensibilidade de suas críticas na década de 1980, o crítico não deixa de valorizar a "ação" e a "espontaneidade" em detrimento da "consciência", assim como deixa espaço para imaginar uma forma de "ação" sem "consciência". Já há muito tempo distante do marxismo, a crítica de Bernardet, ainda que fale em "vulgata" da época, o que poderia ser admitido como uma crítica ao "stalinismo",

---

[336] COUTINHO, Eduardo. *Sexta-feira*, n.2, ano 2, abr. 1998. (Entrevista) In: OHATA, 2013, p.226.
[337] COUTINHO, Eduardo. Fé na Lucidez. *Sinopse*, n.3, dez, 1999. (Entrevista para Claudia Mesquita). In: OHATA, 2013, p.248.
[338] ORICCHIO, Luiz Zanin. 'Santo Forte' expõe a real religiosidade brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1999. Caderno 2. p.D-16.
[339] MACHADO, Tiago Mata. VÍDEO "Santo Forte" documenta as crenças do povo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 fev 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0902200129.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.
[340] BENTES, Ivana. Favela na tela sem mediação. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. (Entrevista para Daniel Schenker Wajnberg). 11 set. 2001. Caderno BIS, p.1.

alimenta a desqualificação de importantes contribuições do materialismo histórico e do leninismo sobre o tema da "consciência", conforme argumentei ao longo de minha tese.

Ademais, o último capítulo de minha tese observou a "estrutura de sentimento romântico-revolucionária" através do documentário *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999), o qual apresenta compromisso com a "justiça social e simbólica". Nesse sentido, argumentei que esse filme, ao dar visibilidade as histórias dos moradores da Vila Parque da Cidade, traz reconhecimento para as formas de religiosidade, cultura e vida existentes al, criminalizadas pela construção simbólica e pelo lugar social relegado as favelas, as negras e aos negros, assim como as religiões de matriz africana. Além disso, a "restituição simbólica" de Coutinho conforma um corolário "ético" diante do debate do cinema moderno sobre como "dar voz ao outro". Dessa forma, consolida-se um modelo ideal de força no documentarismo contemporâneo marcado pelo "recuo da montagem", pela entrevista, por elementos reflexivos e por certa "qualidade" de diálogo capaz de equilibrar a relação sempre "assimétrica" entre entrevistado-entrevistador.

Com os elementos reflexivos demonstrando que não se trata da "verdade", mas de uma "construção", essa forma de documentário desliza para um procedimento de legitimidade que flerta com uma observação da emanação do "real" próxima ao "naturalismo". No entanto, já tendo vivido a crítica a neutralidade desde o cinema direto/verdade, o naturalismo tem que se fazer "entre aspas". Como vimos nas declarações de Coutinho e nos paradigmas compartilhados, a legitimidade da representação dessa forma contemporânea de documentário se baseia nos seguintes procedimentos: o respeito com certa cronologia contraposta a montagem "ficcionalizante"; o compromisso com a reflexividade que deixa ver as negociações e a equipe que envolve a filmagem; a aceitação da "pobreza artística", da "não escolha", da filmagem aberta e do contingente: "Eu admito que sou menos artista porque eu escolho o mínimo, o acaso escolhe por mim"[341]; a proximidade com o "real" a partir do "não roteiro" e da força da verdade do "primeiro encontro": "Quando a pessoa fala para mim, é como se fosse a primeira vez, porque para mim é a primeira vez"[342]; certa tentativa empática" e o respeito a "integridade do relato": "o essencial é a tentativa de se colocar

[341] Ibidem, p.250.
[342] COUTINHO, Eduardo. Fé na Lucidez. *Sinopse*, n.3, dez, 1999. (Entrevista para Claudia Mesquita). In: OHATA, 2013, p.241.

no lugar do outro, de não julgar, de respeitar a singularidade do outro, isto é, de entender as razões do outro sem lhe dar razão”[343].

Além disso, a “verdade do encontro” tenciona a intervenção direta do cineasta nessa forma de documentário, e se é difícil mensurar o quanto isso ocorre no campo diegético[344], é clara a negação dos elementos “externos” que poderiam admitir outros sentidos na forma/montagem. A “verdade”, então, passa a ser circunscrita a escuta imediata e sua aceitação que se desloca para a “verdade do relato”. Resta assim a verdade da filmagem: “Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos [...] é a verdade da filmagem”[345]. Assim, compartilhando e forjando sentidos no interior da “estrutura de sentimento ética-cidadã”, Coutinho adensa uma proposição “ética” ideal de representação de presença na atualidade na crítica cinematográfica, cultural e acadêmica.

De forma similar, *O prisioneiro da Grade de Ferro: (autorretratos)* (2004), ao tratar o tema do encarceramento em massa, busca lançar luz a necessidade de “justiça social”, ao mesmo tempo em que traz “justiça simbólica” em sua feitura e em seu produto final. Também observamos nesse filme a predileção pelo trabalho no micro, feito a partir de uma delimitação geográfica, assim como a observação do cotidiano e das histórias e vivências pessoais diversas dos personagens do documentário. Em oficinas, Sacramento mostrou as imagens veiculadas na sociedade sobre o que é a realidade carcerária e propôs aos detentos uma leitura crítica de sua própria situação, partindo de imagens que julgassem expressar essa realidade. Em sua montagem, o diretor argumenta uma “montagem compartilhada”, optando por selecionar, recortar e criar as sequências, assim como adicionar fotos, música e outros elementos que julga conveniente, os quais cabem para ele dentro de uma “ética” de filmagem.

Se o documentário de Sacramento não deixou de ser elogiado à época de seu lançamento, seus procedimentos sofreram críticas quanto à legitimidade da fusão das “vozes”, uma vez que o processo permanece mediado pelo cineasta, recebendo ressalvas sobre não ser acesso a “realidade” e possuir escolhas de montagem e direção por parte de

---

[343] COUTINHO, Eduardo. *O vazio no Quintal*. (Entrevista de José Carlos Avellar). In: OHATA, 2013, p.278. Publicado originalmente em: *Cinemais*. Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-71, mar./abr. 2000.

[344] Nos estudos do cinema, conceito que defini a ação que ocorre no “interior” do “contexto narrativo”. Contrapõe-se a elementos extradiegéticos os quais de fora do “quadro” denotam outros sentidos a “narrativa” como a inserção de trilha sonora, de voz over ou de fotomontagens.

[345] Idem, p.23.

diversos críticos[346]. Desse modo, para Bernardet tornam-se merecidos os parênteses no "autorretrato" de seu título[347]. Como observei, a cobrança de uma "montagem recuada" faz-se sentir aqui, diferentemente de *Santo Forte*, no qual o "naturalismo entre aspas" não é questionado como campo de escolha e construção diante da realidade, momento ideológico do documentário contemporâneo. Entretanto, mesmo que sejam diferentes as proposições da forma/montagem dos filmes de Coutinho e Sacramento, tanto o "naturalismo entre aspas" como a "mistura de vozes" argumentam sobre "ética" e a necessidade de "justiça simbólica" aos "excluídos", compartilhando a "estrutura de sentimento ética-cidadã". Nesse sentido, em entrevistas durante a recepção de seu filme Sacramento argumenta sua busca em instrumentalizar tecnicamente e criticamente os participantes do documentário em suas oficinas, afirmando que o filme vislumbrava: "uma tentativa de democratizar a criação da própria imagem dos presos [...] que os prisioneiros pudessem se identificar com o produto final, que eles fossem donos de suas próprias imagens"[348]. Sacramento lembra ainda que não houve filmagem feita às escondidas e que "eles que diziam onde podia ou não podia filmar"[349].

Restituídos os capítulos, os argumentos, algumas fontes e documentários, assim como os resultados dessa pesquisa, atento que as teses defendidas aqui são passíveis tanto de críticas, como de desdobramentos em novas pesquisas. Convêm relembrar que, ao tratarmos de um *processo* e abordá-lo em *longa duração* a partir do exame de "estruturas de sentimento", busquei fazer luz sobre a conexão entre estruturas socio-históricas e as questões experimentadas e vividas no campo intelectual e da produção cultural. Dessa perspectiva, espero ter elencado novas e interessantes questões, sabendo que esse trabalho não se contrapõe a importância dos problemas presentes em pesquisas sobre a forma e o

---

[346] COUTO, José Geraldo. Longa consegue superar a tola crença no "real". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1604200414.htm>. Acesso em: 27 out. 2021; CARVALHO, Bernardo. O artifício enquadrado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jul. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807200316.htm>. Acesso em: 02 dez. 2021; ORICCHIO, Luiz Zanin. Uma descida ao inferno sem concessão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2003. Caderno 2, p.46.

[347] BERNARDET, Jean-Claude. Novos rumos do documentário brasileiro. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2003* - VII Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003. p.25.

[348] O PRISIONEIRO da Grade de Ferro é apresentado em Toulouse. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 2004. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42666.shtml>. Acesso em: 27 out. 2021.

[349] SACRAMENTO, Paulo; VARELLA, Dráuzio. Carandiru das letras olha para o da telona. *Folha de São Paulo*, São Paulo. (Entrevista para Silvana Arantes). 02 mai. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0205200412.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.

“conteúdo social” das obras artísticas, assim como de análises que observam o “valor estético” dos filmes visitados aqui.

Acredito que a chave interpretativa lançada nessa tese pode ser defendida de forma cada vez mais completa com a visitada a novos documentos e obras. Por ora, espero ter contribuído com uma leitura interessante sobre o cinema documentário brasileiro e os sentidos e sentimentos que tocam os artistas e a crítica cultural de esquerda e progressista. Também, espero ter contribuído para pesquisas futuras sobre a realidade social e a cultura no Brasil, tanto influenciadas pela proposição do “romantismo revolucionário” a partir de Löwy, Sayre e Ridenti, como pela minha proposição sobre a emergência de uma “estrutura de sentimento ética-cidadã” emergente na passagem dos anos de 1990 e 2000. Cabe dizer, por fim, que se trata de uma proposição pensada, em especial, a partir do cinema documentário, mas demonstrada como parte, e em conexão, com os debates intelectuais e artísticos mais amplos, de modo que pode ser trabalhada em pesquisas sobre outros objetos e ambientes intelectuais.

FILMOGRAFIA PRINCIPAL

ARRAIAL do Cabo. Direção: Paulo Saraceni. Produção: Saga Filmes. Rio de Janeiro: Titanus, 1960. (17 min).

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Produção: Noronha e Vieira. João Pessoa: INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1960. (21 min).

BRAÇOS Cruzados, Máquinas paradas. Direção: Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall. Produção: Grupo Tarumã. São Paulo: Cooperativa Cinematográfica Brasileira, 1979. (76 min).

CABRA Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Mapa. Rio de Janeiro: Gaumont do Brasil, 1984. (119 min).

GREVE!. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Raíz Produções Cinematográficas. São Paulo, 1979. (37 min).

MAIORIA Absoluta. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Rio de Janeiro, 1965. (18min).

O PRISIONEIRO da Grade de Ferro: (autorretratos). Direção: Paulo Sacramento. Produção: Olhos de Cão. São Paulo: Imovision, 2003. (123 min).

SANTO Forte. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: CECIP - Centro de Criação de Imagem Popular. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999. (80 min).

BIBLIOGRAFIA

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*: ensaios. São Paulo: Boitempo, 2002.

ALTMANN, Eliska. Memórias de um Cabra marcado pelo cinema: representações de um Brasil rural. *Campos*, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 87-105, 2004.

ALVES, Giovanni. *Tela crítica*: a metodologia. Bauru: Editora Práxis, 2010.

ALVIM, Luíza Beatriz. A música de Villa-Lobos nos filmes de Glauber Rocha nos anos 60: alegoria da pátria e retalho de colcha tropicalista. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, v. 42, n. 44, p. 100-119, 2015.

ANDERSON, Perry. *O fim da história:* de Hegel a Fukuyama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A embalagem do sistema*: a publicidade no capitalismo brasileiro. 3. ed. Bauru: EDUSC, 2015.

ANTUNES, Ricardo. *A Rebeldia do Trabalho*: o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1970/80. São Paulo: Ensaios, 1988.

_____. *Os sentidos do trabalho*: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

AUTRAN, Arthur. Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar. *Sinopse*, São Paulo, v. 4, n. 8, p.63-69, 2002.

_____. *Alex Viany*: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Leon Hiszman: em busca do diálogo. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo *Documentário no Brasil:* tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

_____. O popular no documentarismo brasileiro contemporâneo. *Olhar*, São Carlos: UFSCar, v. 4, n. 7, p. 144-153, jul./dez. 2002.

_____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro: PUC, v. 7, n. 14, p. 17-30, jan./jun. 2007.

AVELLAR, Ana Paula; MICHEL, Rodrigo. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. *Revista de Economia*, Curitiba: Editora UFPR, v. 38, n. 1, p. 35-53, jan./abr. 2012.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE*: uma historia de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARRENHA, Natalia Christofoletti. E o estado entra em cena (1932-1966). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, v. 1, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, Rio de Janeiro: PUC, v. 8, n. 15, p. 242-255, jul./dez. 2007.

BERLINCK, Manoel. Tosta. *O centro popular de cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

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

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria. Rita. *Cinema*. O nacional e o popular na cultura brasileira. 1982. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-cinema-i/>. Acesso em: 04 abr. 2021.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp. 1997.

BOITO JR., Armando. De volta para o novo corporativismo: a trajetória política do sindicalismo brasileiro. *São Paulo em Perspectiva*, v. 8, n. 3, p. 23-28, jul./set. 1994.

_____. *O sindicalismo brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005:* revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CALIL, Carlos Augusto. Posfácio: João Cláudio Jorge Renato 67. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (orgs.). *O Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013.

CANDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984.

CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARDENUTO, Reinaldo. *Por um Cinema Popular*: Leon Hirszman, Política e Resistência. Cotia: Atêlie Editorial, 2021.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários.* O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

COELHO NETO, Eurelino. *Uma esquerda para o capital*: o transformismo dos grupos dirigentes do PT (1979-1998). São Paulo: Xamã, 2012.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História,* São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52. 1998.

COSTA, Iná. Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

_____. *Dialética do Marxismo Cultural*. São Paulo: Expressão Popular, 2020.

_____. *Dias Gomes*: um dramaturgo nacional-popular. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

COUTINHO, Carlos. Nelson. Gramsci no Brasil: recepção e usos. In: MORAES, Joaquim Quartim de. *História do marxismo no Brasil, teorias, interpretações*. Campinas: Editora da Unicamp, v. 3, 1998.

DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. *Cultura*, Distrito Federal, v. 6, n. 24, p. 125-127, jan./ mar. 1977.

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido:* tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DAVID, Maciel. *A argamassa da ordem:* da ditadura militar à nova república (1974-1985). São Paulo: Editora Xamã, 2004.

DEMIER, Felipe Abranches. Populismo e historiografia na atualidade: lutas operárias, cidadania e nostalgia do varguismo. *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v.4, n. 8, p.204-229, jul./dez. 2012.

DEMIER, Felipe Abrancher; MONTEIRO, Marcio Lauria (orgs.). *100 anos depois*: a Revolução Russa de 1917. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018.

DREIFUSS, Rene Armand. *1964*: a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 2008.

DUAYER, Juarez Torres. Lukács e a estética marxista. In: MIRANDA, Flávio Ferreira; MONFARDINI, Rodrigo Delpupo (orgs.). *Ontologia e Estética* (Coleção NIEP Marx). Rio de Janeiro: Consequência, v. 2, 2015.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Marxismo e teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A. Ideologia Alemã.* São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. Cinema e política no Brasil: os anos da retomada. *Aurora*, São Paulo: PUC, v. 5, p. 120-130, 2009.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza. de Carvalho. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FILME CULTURA. Rio de Janeiro: Empresa Brasileira de Filmes, n.46, abr. 1986.

FILMER, Paul. A estrutura do sentimento e das formações socioculturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymon Williams. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 371-396, 2009.

FONTES, Virginia Maria Gomes de Mattos. *O Brasil e o capital-imperialismo:* teoria e história. Rio de Janeiro: EPSJV/Editora UFRJ, 2010.

_____. *Reflexões im-pertinentes:* história e capitalismo contemporâneo. Rio de Janeiro: Mauad X, 2022.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, Joaquim Quartim de. *História do marxismo no Brasil, teorias, interpretações*. Campinas: Editora da Unicamp, v. 3, 1998.

GERVAISEAU, Henri. Cabra marcado para morrer ou o documentário brasileiro no limiar da historiografia e da antropologia moderna. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. *Estudos Socine de Cinema:* ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases e Cinearte*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1974.

_____. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. v.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. *Devires*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 86-101, jan./dez. 2004.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo*: a lógica cultura do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

SANTIAGO JUNIOR, Frederico das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da historiografia*, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 151–173, 2011.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p.237-250, 1992.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LAPERA, Pedro Vinícius Asterito. Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, v.42, n. 43, p. 57-73, 2015.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. *Caderno de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 61-81, 2002.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho:* televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

LÖWT, Michael.; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUKÁCS, György. Marxismo e teoria da literatura. In: ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Cultura, Arte e Literatura.* São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da Economia Política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*: 1843. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *Cultura, Arte e Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Grundrisse*: Manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2011a.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Miséria da Filosofia*. São Paulo: Global, 1985.

_____. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011b.

_____. *O capital*: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital. 2ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Sobre literatura e arte*. Portugal: Estampa, 1971.

_____. *Teorias da mais-valia*: história crítica do pensamento econômico. São Paulo: Difel, 1980.

MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2010.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Novos e velhos sindicalismos no Rio de Janeiro (1955-1988)*. Rio de Janeiro: Vício de leitura, 1998.

_____. *Livros vermelhos*: literatura, trabalhadores e militância no Brasil. Rio de Janeiro: Bom Texto, Faperj, 2010.

_____. *Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2020.

MEDEIROS, João Leonardo.; CARCANHOLO, Marcelo Dias. Trabalho no capitalismo contemporâneo: pelo fim das teorias do fim do trabalho. In: NEVES, Renake Bertholdo David. *Trabalho, estranhamento e emancipação* (Coleção NIEP Marx). Rio de Janeiro: Consequência, v.1, 2015.

MELO, Demian Bezerra de (org.). *A miséria da historiografia:* uma crítica ao revisionismo contemporâneo. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

MENDONÇA, Sônia Regina de. *Estado e Economia no Brasil:* opções de desenvolvimento. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

MÉSZÁROS, István. *A crise estrutural do capital*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MIRANDA, Flávio Ferreira; MONFARDINI, Rodrigo Delpupo (orgs.). *Ontologia e Estética* (Coleção NIEP Marx). Rio de Janeiro: Consequência, v. 2, 2015.

MIRANDA, Kênia. *Cultura de classe e resistências artísticas*. Rio de Janeiro: Consequência, 2017.

MONTEIRO, José Carlos. *Imagens visionárias:* ideologia e estética no cinema brasileiro de esquerda (1950-1980). Niterói, 201, 471f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2012.

MOURÃO, Maria Dora.; LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MUSSI, Daniela; GÓES, Camila. Antonio Gramsci no centro e na periferia: notas sobre hegemonia e subalternidade. *International Gramsci Journal*, v. 2, n. 1, p. 271-328, 2016.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia; SOUSA, Ramayana Lira de.; SOARES, Alessandra Brandão. O cinema brasileiro na era neoliberal. *Aniki*. v.5, n.2, p. 306-310, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil:* A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, R.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *Comunistas brasileiros:* cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NETTO, José Paulo. *O que é stalinismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 5. ed. Campinas: Papirus, 2010.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto (orgs.). *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. São Paulo; Salvador: Editora UNESP; Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.

OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OLIVEIRA, Francisco de. *Critica a razão dualista*: o ornitorrinco. São Paulo: Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Luciano Dutra de. *As estruturas de sentimento*: história e desenvolvimento da noção cultural por Raymond Williams. São Paulo, 2017, 128f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2017.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PCB: vinte anos de política, 1958-1979. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1980.

QUERIDO, Fabio Mascaro. *Michael Lowy:* marxismo e crítica da modernidade. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2016.

RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de Cabra Marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 6, 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520>. Acesso em: 01 jan. 2022.

_____. Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 7, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3378/>. Acesso em: 01 jan. 2022.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má-Consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Crítica Marxista*, Rio de Janeiro, v. 19, p. 104-113, 2004.

_____. *Mas afinal o que é mesmo documentário*? São Paulo: SENAC, 2008.

_____. *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, v. I, 2005.

_____. Três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro. In: *Estudos de cinema: Socine I e II*. São Paulo: Annablume, 2000.

RAMOS, Fernão Pessôa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, v. 1, 2018a.

_____; _____. *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, v. 2, 2018b.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro*: artistas da revolução, do CPC à era da tv. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; EMBRAFILME, 1981.

_____. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 165-170, jul. 1965.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, Joaquim Quartim de. *História do marxismo no Brasil, teorias, interpretações.* Campinas: Editora da Unicamp, v. 3, 1998.

SADER, Emir. *Quando novos personagens entraram em cena:* experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970-80). 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman*: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, Daniela Vieira. Revisitando o Nacional Popular na Cultura: uma proposta sociológica de contextualização do termo no Brasil. In: Congresso da Sociedade Brasileira de Sociologia, 2013, Salvador. XVI Congresso Brasileiro de Sociologia, 2013. v. 16. p. 1-22.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo*: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SECCO, Lincoln. *História do PT:* 1978-2010. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

SILVA, Thiago de Faria e. *Audiovisual, Memória e Política*: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos. São Paulo, 2010, 238f. Dissertação (Mestrado em história). Universidade de São Paulo: Faculdade de filosofia e ciências humanas, 2011.

SOUTO JR. José Fernando. P*ráticas assistenciais em sindicatos pernambucanos e cariocas, 1978-1998.* Niterói, 2005, 348f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

SOUZA, Milandre Garcia. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-62, jul. 2004.

_____. *Do Arena ao CPC*: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil*: tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa.* Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra. v.1. 2019.

_____. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

VELDEN, Alexandre Irigiyen Vander. *A experiência do cinema engajado brasileiro através de Cabra marcado para morrer***:** entre o cinema e a história. Niterói, 2016. 144f. Dissertação (Mestrado em história) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2016.

_____. Cinema novo, o "nacional popular" e a "voz do outro": um diálogo crítico com Jean-Claude Bernardet. In: MIRANDA, Kênia; RODRIGUES, José. *Cultura contra a barbárie*. São Paulo: Usina Editorial, 2022.

VIANA, Nildo. *A concepção materialista da história do cinema*. Porto Alegre: Asterisco, 2009.

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

WEFFORT, Francisco. Origens do sindicalismo populista no Brasil: a conjuntura do após-guerra. *Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 4, abr./jun. 1973.

_____. *O populismo na política brasileira.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WILLIAMS, Reymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WOOD, Ellen Meiksins. *Democracia contra capitalismo*: a renovação do materialismo histórico. São Paulo: Boitempo, 2011.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. As figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. *Aniki*. v.5, n.2, p. 311-332, 2018.

_____. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e terra, 2005.

ARTIGOS DE JORNAL, ENTREVISTAS, CATÁLOGOS E OUTROS DOCUMENTOS

A Gazeta de Vitória, Vitória, 26 fev. 1985.

ALMEIDA, Amylton de. *A Gazeta de Vitória*, Vitória, 21 fev. 1985.

ARAÚJO, Inácio. Brasília opta (com acerto) pelo óbvio. *Folha de São Paulo*, 02 dez. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0212199917.htm>. Acesso em: 23 out 2021.

AUGUSTO, Sérgio. No cinema, uma saga camponesa. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 22 abr. 1984. Ilustrada. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.449-452.

AZEREDO, Ely. Inovação no cinema brasileiro. *Tribuna da Imprensa,* Rio de Janeiro, 2 ago. 1964. Segundo Caderno, p.2.

BENTES, Ivana. Da estética a cosmética da fome. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 2001. p.1,4-5.

_____. Favela na tela sem mediação. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. (Entrevista para Daniel Schenker Wajnberg). 11 set. 2001. Caderno BIS, p.1.

BERNARDET, Jean-Claude. A crise do cinema brasileiro e o plano Collor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1990. p. F-3.

_____. Dois documentários. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1961. Suplemento Literário, p.43.

_____. Novos rumos do documentário brasileiro. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2003* - VII Festival do Filme Documentário de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2003.

_____. Os anos JK: como fala a história? *Novos Estudos Cebrap*, São. Paulo, n. 1, p. 32-36, dez. 1981. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.243-258.

_____. Projeto do movimento fracassou, diz Bernardet. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! (Entrevista de José Geraldo Couto). p.6.

_____. VI Bienal: Homenagem ao cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1961. Suplemento Literário, p.5.

_____. Vitória sobre a lata de lixo da história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1985. In: In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.465-477.

CAPUZZO, Heitor. *Diário do ABC*, 11 dez. 1984.

CARVALHO, Bernardo. O artifício enquadrado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jul. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0807200316.htm>. Acesso em: 02 dez. 2021.

CARVALHO, Vladimir. Um filme novo. *Correio Braziliense*, Brasília, 30 mai.1984. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.453-454.

CHAUÍ, Marilena. Do épico-pedagógico ao documentário. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jun. 1984. Ilustrada. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.455-458.

CINEMA novo e cinema de autor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! p.1-7.

COUTINHO, Eduardo. A Cultura do Transe. *Folha de São Paulo*, São Paulo. (Entrevista para Inácio Araújo). 28 nov. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2811199915.htm>. Acesso em: 23 out. 2021.

_____. Diretor retrata Brasil oculto em Santo Forte. *Folha de São Paulo*, São Paulo. (Entrevista para José Geraldo Couto). 14 ago. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14089913.htm>. Acesso em: 23 out. 2021.

_____. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 mar. 1985. Caderno Dois. (Entrevista).

_____. Exercícios Para Cabra Marcado para Morrer. *Série Depoimentos Cinema Brasileiro*, 1976. (Entrevista para José Marinho de Oliveira). (Depositado na biblioteca da Cinemateca Brasileira). In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.183-211.

_____. Fé na Lucidez. *Sinopse*, n.3, dez. 1999. (Entrevista para Claudia Mesquita). In: OHATA, Milton. E*duardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.237-250.

_____. *Gazeta de Vitória*, Vitória, 26 fev. 1985. (Entrevista para Uchôa de Mendonça durante o festival RIOFILME).

_____. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 1984. (Entrevista para Fernando Molica).

_____. O vazio no Quintal. (Entrevista de José Carlos Avellar). Publicado originalmente em: *Cinemais*. Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-71, mar./abr. 2000. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.251-282.

_____. Para Alex Viany. (Entrevista para Alex Viany). In: VIANY, Alex. O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.212-222.

_____. *Projeto história*, n.15, PUC-SP, abr. 1997. (Reprodução do debate "Ética e história oral"). In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.21-48.

_____. *Sexta-feira*, n.2, ano 2, abr. 1998. (Entrevista). In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.223-230.

COUTINHO, Eduardo; FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade, 1997. (Debate). In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.21-47.

COUTO, José Geraldo. Longa consegue superar a tola crença no "real". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 abr. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1604200414.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.

_____. Onda digital transforma produção de cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jul. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u670.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2021.

DAHL, Gustavo. Coisas nossas. *O Estado de São Paulo*, 14 jan. 1961. p.43.

DIEGUES, Cacá. Pequena história interrompida: depois de três revoluções, o cinema brasileiro não soube responder à crise dos anos 80. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! p.5.

FAVELA da Babilônia vê seu feliz ano velho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3012200012.htm>. Acesso em: 23 out. 2021.

GARRINCHA alegria do povo. Um filme-verdade. *Última hora*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1963. p.15.

GARRINCHA, Alegria do povo. *Jornal do Brasil*, 28 jul.1963. p.14

GOMES, Paulo Emílio Sales. A volta aos filmes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 set. 1958. Suplemento literário. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.445-450.

_____. Novos Horizontes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 dez. 1956. Suplemento Literário. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.33-36.

_____. O ópio do povo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 jun. 1957. Suplemento Literário. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.37-41.

_____. Uma situação colonial? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1960. Suplemento Literário. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.47-54.

JABOR, Arnaldo. O primeiro "take" da euforia. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 mar. 1993. Caderno Mais! p.6.

LEONAM, Carlos. De homem para homem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1963. Caderno B, p.4.

MACHADO, Tiago Mata. VÍDEO "Santo Forte" documenta as crenças do povo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 fev 2001. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0902200129.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.

MERTEN, Luiz Carlos. Documentos históricos na telona. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 2004. p.105.

NETO, Assis Villela. Cinéma-vérité e cinema direto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1964. Caderno B, p.7.

O PRISIONEIRO da Grade de Ferro é apresentado em Toulouse. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 mar. 2004. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42666.shtml>. Acesso em: 27 out. 2021.

LISTAGEM de Filmes Brasileiros Lançados 1995 a 2019. *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual.* Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2019.pdf/view>. Acesso em: 10 nov. 2021.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 'Santo Forte' expõe a real religiosidade brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1999. Caderno 2. p.D-16.

_____. Uma descida ao inferno sem concessão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 2003. Caderno 2, p.46.

PARANAGUÁ, Paulo. Cabra marcado para morrer (Um Homme marque pour mourir). *Positif*, n.300, fev.1986. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.477-481.

RAMOS, Fernão Pessoa. Narcisismo às Avessas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 ago. 2003. p. 14-15.

ROCHA, Glauber. Bossa Nova no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, 12 mar. 1960. Suplemento Dominical, p.5.

_____. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. Jornal do Brasil, 6 ago. 1960. Suplemento Dominical, p.4.

SÁ, Nelson de. Produtor de cinema agora quer apoio fiscal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1992. p. 3.

SACRAMENTO, Paulo. Diretor fala sobre Prisioneiro da Grade de Ferro. *Diário do Grande ABC*, São Bernardo do Campo. (Entrevista para Cássio Gomes Neves). 25 mar. 2004. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/183944/diretor-fala-sobre-prisioneiro-da-grade-de-ferro>. Acesso em 26 out. 2021.

_____. O Carandiru visto por quem cumpriu pena. *O Estado de São Paulo*, São Paulo. (Entrevista para Alessandro Giannini). 10 abr. 2003. p.D5.

_____. *Portal Brasileiro do Cinema.* (depoimento). Sem data. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/entrevistas/05_03.php>. Acesso em: 26 out. 2021.

SACRAMENTO, Paulo; RAULINO, Aloysio. *Contracampo Revista de Cinema*. (Entrevista realizada por Eduardo Valente, Ruy Gardnier e espectadores da Sessão Cineclube. Transcrição de Luiz Carlos Oliveira Jr). 14 abr. 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/59/entrevistapaulosacramento.htm>. Acesso em: 26 out. 2021.

SACRAMENTO, Paulo; VARELLA, Dráuzio. Carandiru das letras olha para o da telona. *Folha de São Paulo*, São Paulo. (Entrevista para Silvana Arantes). 02 mai. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0205200412.htm>. Acesso em: 27 out. 2021.

SANTOS, Nelson Pereira dos. (depoimento, 2013). Rio de Janeiro, *CPDOC*, 2013. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/nelson-pereira-santos>. Acesso em: 04 abr.2021.

SARACENI, Paulo César. Fragmento da carta mandada por Paulo Cezar Saraceni a J. C. Bernardet, a respeito do artigo “Dois documentários”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1961. Suplemento Literário, p.5.

SCHWARZ, Roberto. O Cabra Marcado e o fio da meada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 jan. 1985. Ilustrada. In: OHATA, Milton. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.459-464.

SPENDER, Fernando. *Diário de Pernambuco*, Recife, 08 mar. 1985.

TEIXEIRA, Novais. A informativa do cinema novo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1965. p.10.

VARTUCK, Pola. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 dez.1984.

VIANY, Alex. O filme é. *Última hora*, Rio de Janeiro, 17 out. 1964. p.1.

WERNECK, Alexandre. Tão perto, tão longe. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 mar. 2004. Caderno B.

XAVIER, Ismail. Encontros inesperados. *Folha de São Paulo.* São Paulo. 03 dez. 2000. (Entrevista para Mario Sergio Conti). Acesso em: 12 jan. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0312200005.htm>