

OS INTELLECTUAIS E O CINEMA NOVO, SUAS VINCULAÇÕES E SUAS PROPOSTAS.

Hélton Santos Gomes*

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar como se deu a participação de artistas e intelectuais no contexto sociopolítico brasileiro dos anos 1960, um momento de muitas transformações na cultura brasileira, não só pelo intenso desenvolvimento da indústria cultural, mas também pelos debates a respeito de qual modelo de desenvolvimento político e econômico seria o ideal para o país.

Palavras-chave: Intelectuais. Política. Cultura.

O movimento denominado Cinema Novo começou a se configurar no ano de 1952 com o Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. Nestes congressos foram realizadas discussões visando encontrar novas ideias para a produção de filmes nacionais.

Em 1955 com o lançamento do filme *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos já se pode evidenciar frutos destes debates iniciados em 1952. Esta película inaugurou a possibilidade de se fazer um cinema independente no Brasil, já que na época houve a falência dos grandes estúdios cinematográficos paulistas. Então, é neste contexto que cineastas da Bahia e do Rio de Janeiro resolvem elaborar novos projetos para o cinema nacional.

No ano de 1960 foi realizada em São Paulo a I Convenção da Crítica Cinematográfica que contou com a presença de alguns cineastas, dentre eles estavam: Carlos Diegues, Paulo Perdigão, Orlando Senna e outros. Nesta convenção foi debatida a questão do cinema “colonizado”, que se baseava, principalmente, nos moldes hollywoodianos para se produzir filmes nacionais. Na ocasião foi apresentado o curta-metragem paraibano *Aruanda*, 1960, de Linduarte Noronha. Esta película serviu de exemplo para os filmes que surgiram com o intuito de combater os filmes produzidos pela indústria cinematográfica. A partir deste momento se configura o movimento denominado Cinema Novo, cuja proposta era fazer filmes voltados para a realidade brasileira e com uma linguagem “acessível”.

O Cinema Novo surgiu também sob forte influência do contexto sociopolítico brasileiro dos anos 1960, um momento de muitas transformações na cultura brasileira, não só pelo intenso desenvolvimento da indústria cultural, mas também pelos debates a respeito de qual modelo de desenvolvimento político e econômico seria o ideal para o país. Deste modo, suas produções estiveram diretamente relacionadas com as profundas transformações vividas pela sociedade, suas contradições e seus dilemas. Deste modo, o Cinema Novo surge como uma voz revolucionária em meio ao cenário político brasileiro trazendo consigo propostas tanto no campo estético, como no político.

Mais especificamente, o Cinema Novo tinha como proposta principal a “originalidade”, a “verdade”, ou seja, o cinema tinha que ser o mais próximo possível da “realidade”. Em outras palavras, o Cinema Novo tinha a intenção de realizar um cinema que expressasse um suposto legítimo homem brasileiro que, em outras palavras, seria a classe trabalhadora nacional. Além disto, este movimento cinematográfico tinha como proposta fazer obras com “mais conteúdo”,

* Mestrando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). hellpet@hotmail.com

porém, com menos custo de produção, por isso a maioria dos filmes eram filmados em preto e branco. Mas, qual o tipo de conteúdo pretendido por eles? O que eles entendiam ou pretendiam dizer quando falavam em realizar obras com mais conteúdo? Grosso modo, podemos dizer que eles pretendiam realizar obras com mais conteúdo político que a maioria das obras existentes até então. Conteúdo estava ligado diretamente ao teor político envolvido ou presente na obra. Deste modo, este cinema se opunha ao cinema industrial e ao filme de produtor na medida em que o próprio autor cinematográfico tendia a ser o seu próprio produtor. (BERNARDET, 1985, p. 104) Em outras palavras, o autor não faz obra sob encomenda, sua obra corresponde a sua vontade de expressão ou de comunicação, trata-se de uma obra independente. Este novo modo de produzir ficou conhecido como cinema de *autor*.

Parte do conceito do cinema novo reside em uma ação social através do cinema e esta atitude exigia destes cineastas/intelectuais uma nova atitude perante as relações existentes em relação ao desenvolvimento da indústria cinematográfica. Em síntese, este cinema tinha como proposta mostrar a realidade do subdesenvolvimento característico de um país de “terceiro mundo”, este movimento visava transpor os problemas e os debates existentes para as telas. Tais películas, além de revelar os problemas sociais, revelavam também as expectativas de seus autores, cuja proposta era fugir dos padrões cinematográficos existentes oriundos principalmente dos Estados Unidos e para isto estes cineastas se vincularam ao cinema da Europa, mais especificamente ao *neorealismo* italiano, surgido no pós-segunda guerra mundial, cujos maiores expoentes foram Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica, e a *nouvelle vague* francesa criada em 1954 por François Truffaut. Tais movimentos tinham como pilar principal a “teoria autoral”, propunham uma arte engajada, visando transformar o cinema numa forma de conhecimento e, sobretudo, num instrumento revolucionário. De acordo com esta “teoria autoral” a pessoa, quase sempre o diretor, tem a única responsabilidade sobre o filme, de modo que sua visão pessoal da sociedade pode ser observada na obra, o que significa que o filme pode ser visto como uma produção “individual”, não muito diferente de um livro ou uma música.

Deste modo, o cinema nacional, mais especificamente o cinema novo, se alinhou à *nouvelle vague* francesa e ao *neo-realismo* italiano com o intuito de se libertar da rigidez do cinema industrial e de suas normas. (ROCHA, 2003) Assim sendo, o Cinema Novo passa a rejeitar o modelo de produção feito em estúdio com o intuito de tratar de forma mais realista os temas propostos por seus cineastas e para atingir este objetivo os cineastas passam a utilizar cenários populares, ou seja, ambientes externos. Estes cineastas passam a utilizar atores não profissionais, fazem uso da atualidade histórica em seus temas, alteram a concepção de duração do tempo das ações com o intuito de focalizar a duração “real” do tempo real, e a sua fotografia passa a ter um efeito documental. (BONDANELLA, 2008, p. 31) Tais cineastas passam a fazer perguntas a respeito das origens e da natureza da “realidade” que esta filmando ou retratando nas telas. Em suma, busca-se representar nas telas a realidade social e econômica de uma época.

Muitos dos cinemanovistas eram oriundos do movimento estudantil, mais especificamente do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE. Dentre eles estão: Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e Leon Hirszman. Dentre estes expoentes do Cinema Novo temos também o Nelson Pereira dos Santos que era vinculado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro). A intenção destes jovens cineastas, artistas e intelectuais “cepecistas” era construir um projeto nacional-popular que visava conscientizar e mobilizar a sociedade através das artes. Além disto, segundo estes jovens, caberia às artes e à cultura em geral a tarefa de “resgatar” a genuinidade da cultura brasileira que, segundo eles, estava sob o domínio do imperialismo, ou seja, do sistema capitalista de produção.

Segundo a historiadora Carla Michele Ramos “na concepção dos membros do movimento, a estrutura socioeconômica do país só poderia ser modificada se a população, por meio da desalienação, fosse capaz de aderir à luta revolucionária”. (RAMOS, 2006) Em outras palavras, estes jovens, movidos pela necessidade do momento, pensaram em criar uma “arte revolucionária” que tinha como pressuposto instruir o “povo” no que diz respeito à realidade brasileira, melhor dizendo, realidade brasileira segundo a maneira como estes intelectuais e cineastas a enxergavam.

O CPC, assim como os cinemanovistas acreditavam que o atual cenário sociopolítico brasileiro só poderia ser alterado através da luta e esta luta só seria possível se o homem adquirisse consciência de sua própria situação no mundo, na sociedade. Deste modo, a arte foi utilizada por estes intelectuais como instrumento de mobilização social. O conceito de arte engajada seguido pelo CPC é oriundo do *Teatro de Arena* que se caracterizou como teatro revolucionário por propor a discussão da realidade brasileira em suas peças. Além disto, o Teatro de Arena tentou também conscientizar a população levando a arte aos que não tinham a oportunidade de ir ao teatro. ¹Uma das peças que representa este espírito engajado que, a posteriori, seria seguido pelo CPC se chama *Eles não usam Black-tie*, 1958, de Gianfrancesco Guarnieri. Nesta peça não são os ricos e os nobres os protagonistas, mas sim os operários.

No que tange ao cinema podemos dizer que os cinemanovistas imprimiram uma luta contra a colonização cultural, contra o domínio que o cinema estrangeiro detinha sobre o mercado cinematográfico nacional. Estes acreditavam que tal cenário favorecia a manipulação ideológica por parte das classes dominantes. Portanto, não podemos perder de vista a ideia demonstrada por Gramsci que diz que em toda hegemonia existe um movimento contra hegemônico. Deste modo, se por um lado o cenário favorecia a hegemonia da classe dominante, por outro lado favorecia também ao surgimento de forças contra-hegemônicas. Pois, conforme nos evidencia Miranda, a hegemonia se apresenta de maneira instável, sempre sujeita a alterações na sua correlação de forças. Além disto, a hegemonia apresenta restrições, o que favorece o surgimento de movimentos contra hegemônicos. (MIRANDA, 2011, p. 3) Portanto, para que as forças hegemônicas alcancem seus objetivos elas precisam se renovar constantemente e este exercício de renovação se dá basicamente de duas maneiras: através da coerção e das concessões.

¹ A cientista social Jordana de Souza Santos nos diz que “o CPC possuía vínculos com o PCB. Inclusive, alguns dos seus integrantes como Ferreira Gullar e Cacá Diegues – e, mais adiante, Vianninha – chegaram a criticar a exagerada postura à esquerda de Carlos Estevam. Tais críticas transcorriam sobre a banalização da forma de fazer teatro e da arte para que esta chegasse às massas de uma forma mais compreensível, menos rebuscada. Para Carlos Estevam e o CPC, quanto mais próxima da linguagem popular, mais a arte seria revolucionária e atingiria seu público alvo”. Não adentraremos nas especificidades da discussão que envolve a estética da arte engajada e nem na discussão que diz respeito aos locais onde tais peças teatrais seriam encenadas tendo em vista que o assunto é complexo já que nem todos os integrantes do CPC tinham a mesma opinião. Uns defendiam a ideia de que era preciso abrir mão da “forma” em detrimento do “conteúdo” e outros não. O próprio Vianninha e Carlos Estevam propunham que as peças fossem encenadas em locais públicos onde não haveria limite de público e todos poderiam ter acesso sem a necessidade de pagar ingresso. Portanto, se trata de um movimento heterogêneo e complexo que envolve disputas estéticas, tanto é que o Vianninha se desvincula do Teatro de Arena após conhecer Carlos Estevam. Portanto, não aprofundaremos nestas discussões. Para maiores esclarecimentos sobre ver: SANTOS, Jordana de Souza. O Papel dos Movimentos Sócio-Culturais nos “Anos de Chumbo”. In: **Baleia na Rede: Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**. Vol. 1, n. 6, ano VI, Dez/2009. p. 488-505.; GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 24, n. 47, 2004. p. 127-162. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=pt&nrm=iso>>. Acesso em: 04 de Agosto de 2011.

Ainda de acordo com Miranda, se o exercício do poder for manifestado exclusivamente através da coerção não seria possível a manutenção do poder, pois, não se conseguiria o apoio necessário para a sua sustentabilidade já que ele, o poder, se manifestaria de forma despótica e ditatorial. (MIRANDA, 2011, p. 3) Deste modo, para que o exercício do poder seja legítimo e hegemônico é preciso realizar concessões, pois, são as concessões que criam os valores comuns que, uma vez criados, eles ajudariam a mascarar os antagonismos presentes na sociedade. Portanto, mascarando os antagonismos de classe a legitimidade da classe dirigente estará garantida. “A dominação não pode parecer como dominação, e sim como uma sociedade comum a todos, sem distinção de classes”. (MIRANDA, 2011, p. 3) A política populista trazia esta ideia em seu seio, não só trazia a ideia como se utilizava bem dela, principalmente Vargas através de sua inegável habilidade política. Vale ressaltar que isto não vale somente para o campo político, isto vale também para o campo cultural.

O movimento contra-hegemônico surge da instabilidade da hegemonia. Tais movimentos tencionam estabelecer uma nova ordem social e política através de suas propostas e projetos, além disto, estes movimentos se caracterizam como uma forma de resistência àquilo que está dado.

No que diz respeito à ação dos intelectuais, Gramsci, citado por Miranda,

Dá destaque ao papel dos intelectuais - que têm função dirigente - no processo de construção e manutenção da hegemonia. Um dos requisitos para o exercício da hegemonia é a atração para seu campo de intelectuais antagônicos à sua classe pela sua importância na criação de visão de mundo, de concepções ideológicas, o que poderia se dar no campo contra-hegemônico, sendo que a reação do grupo hegemônico seria, a princípio, a cooptação desses intelectuais, na permanente luta política de classes. Ao processo de mudança de posição de classe de intelectuais, Gramsci concebe como uma decapitação intelectual, quando este renega suas elaborações originais em defesa da classe contra-hegemônica ou de antigas classes dominantes e passa a aderir ao Bloco de Poder. (MIRANDA, 2011, p. 7) [Grifo nosso]

Através do fragmento acima podemos destacar dois pontos importantes, primeiro identificamos a ideia de que estes intelectuais têm a pretensão de falar diretamente e revolucionariamente ao povo brasileiro, como se eles fossem uma espécie de veículos transmissores de um tipo de conhecimento específico que os populares (as massas) não possuíam. Conforme aponta Ramos, a ligação entre estes intelectuais e a massa é o de transmissão e recepção de conhecimento. (RAMOS, 2006, p. 9) Tal pretensão se justifica pelo fato de que estes intelectuais não são oriundos das “massas”, mas sim da “pequena burguesia”; segundo, que a hegemonia é um processo complexo que é determinado por experiências, relações e atividades. Logo, a hegemonia se dá através da combinação entre direção e dominação. O intelectual funciona como uma “ponte” entre a classe em ascensão e a classe hegemônica tradicional. Deste modo, o intelectual viveria uma espécie de crise de autonomia. O intelectual é aquele que gravita entre as camadas sociais. De acordo Gramsci, citado por Macciocchi

[...] A adesão dos intelectuais tradicionais à burguesia ou ao proletariado são possíveis e ocorre “espontaneamente” nos momentos em que um grupo social determinado aparece como historicamente

progressista, isto é, **quando ele promove os interesses da sociedade como um todo**, não somente satisfazendo suas exigências fundamentais, mas também ampliando progressivamente seus próprios quadros, através da conquista constante de novas esferas de atividades econômico-produtivas. (MACCIOCHI, 1982, p. 195) [Grifo nosso]

Miliandre Garcia expõe que o CPC se vinculou ideologicamente ao PCB e ao Instituto de Estudos Superiores (ISEB). Nesta época, segundo a autora, parte da ideologia do CPC se estruturou com base nos pensamentos de alguns intelectuais do ISEB. Este foi um momento de divergências e contradições internas do CPC “oriundo do confronto das formulações dos intelectuais e artistas sobre o modo como deveria ser representado o “nacional popular” na cultura brasileira”. (GARCIA, 2004, p. 128) No fim da década de 1950 e início da década de 1960 a ideia principal do CPC era valorizar a cultura brasileira, ou seja, promover um teatro com raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira, em outras palavras, era preciso superar a influência de culturas estrangeiras, mais especificamente dos Estados Unidos.

Logo, o intuito dos cinemanovistas, assim como o dos artistas e intelectuais envolvidos com o teatro, era promover uma revolução cultural, cujo projeto perpassava pela ideia de se criar uma nova consciência social, criar permanentemente uma “nova pessoa” numa sociedade diferente. Cacá Diegues em uma longa entrevista concedida no ano de 2004 ao projeto *Memória do Movimento estudantil* da Fundação Roberto Marinho diz:

Uma das ideias básicas daquele momento era a luta contra o coronelismo cultural, coronelismo mental. A ideia era que o Brasil tinha de ser um grande país, uma potência internacional com a sua própria identidade, através da sua própria originalidade. [...] Essa era uma convicção que nós tínhamos, não só de que o Brasil ia ser um grande país, mas que precisava, do ponto de vista da economia, superar uma fase de subdesenvolvimento e, **do ponto de vista cultural, precisava se descolonizar...**Mas havia uma grande frente realmente no movimento estudantil que levava a sério essa ideia do Brasil como um país independente, rico, que superasse economicamente seu subdesenvolvimento e que, ao mesmo tempo, descolonizasse a sua cabeça, que fosse capaz de olhar para si mesmo de uma maneira diferente da que tinha acontecido até ali. **Porque o Brasil era um país que estava primeiro voltado para Lisboa, depois para Paris e, agora, para Nova York e para os grandes centros mundiais dos quais dependia sempre.** Essa era a ideia básica. A ideia de cultura popular era uma ideia que está exatamente no seio dessa ideia básica. **A ideia da cultura popular era o seguinte: existe um potencial cultural, de identidade nacional muito forte, que está subjugado pela hegemonia da cultura estrangeira que nos domina há 500 anos, primeiro a portuguesa, depois a europeia, sobretudo francesa, e depois a norte-americana. Então, era preciso se libertar disso, e a forma de se libertar era se voltando para a criação popular, para a criação original do povo brasileiro.** (DIEGUES, 2004, p. 4-5) [Grifo nosso]

De acordo com esta perspectiva, podemos dizer que o discurso destes intelectuais assume o caráter marxista, já que, de acordo com Marx, “não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (VILLAR, 1984, p. 107), logo, o estar no mundo (a vida) destes intelectuais foi o que os motivou para a construção deste projeto de arte engajada. Neste contexto, os intelectuais não podiam mais se limitar apenas ao campo das palavras e das ideias, estes tinham que estar politicamente engajados. Segundo Semeraro,

Mais do que elucubrações mentais, agora se fazia necessário conhecer o funcionamento da sociedade, descobrir os mecanismos de dominação encobertos pela ideologia dominante e os enfrentamentos das classes na disputa pelo poder. Com isso, os intelectuais não podiam se esconder atrás da neutralidade científica e ficar alheios às contradições de seu tempo. (SEMERARO, 2006, p. 374)

Contudo, a proposta de ação destes intelectuais possui pontos de contato com o pensamento *neo-hegeliano*, pois, de acordo com estes pensadores, para se provocar alguma alteração ou mudança na sociedade primeiramente seria preciso mudar a consciência humana. Em outras palavras, seria preciso mudar a consciência daqueles que estes intelectuais consideravam ser a classe revolucionária brasileira, as “massas populares”. Neste contexto, estas duas concepções dialogam e se sobrepõem constantemente.

Ademais, estes intelectuais acreditavam que para obter um êxito significativo contra o capitalismo seria necessário imprimir uma luta em todos os setores: o econômico, social e cultural. Deste modo, o pensamento destes intelectuais se aproxima do pensamento gramsciano que revela que uma reforma intelectual e moral não pode deixar de estar ligada a um programa de reforma econômica (GRAMSCI, 2002, p. 19) e também da teoria marxista-leninista sobre a organização das massas. Segundo Lênin, os operários eram capazes de ter apenas consciência dos problemas econômicos que atingiam a sua classe, sendo assim havia a necessidade de levar a consciência política a eles, e essa só poderia ser dada a partir do exterior, ou seja, de fora da esfera das relações entre operários e patrões (LÊNIN, 1978, p. 92). De acordo com Ramos, interpretando Lênin,

Essa posição burguesa dos intelectuais e artistas legitimava a responsabilidade de educar e conduzir as massas à emancipação política e para Lênin esses destacamentos deveriam ‘ir a todas as classes da população como teóricos, como propagandistas, como agitadores e como organizadores’. Sendo assim a ação e a atitude de romper com a hegemonia predominante ficaria a cargo do povo oprimido e não dos intelectuais. (RAMOS, 2006, 10)

A ideia supracitada pode ser verificada em um fragmento do relatório do CPC onde é explicitada a verdadeira intenção deste órgão no cenário nacional. Lá encontramos as seguintes palavras:

A tomada de consciência, por parte de artistas e intelectuais, da necessidade de se organizarem para atuar mais eficaz e conseqüentemente na luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira levou-os a criar o Centro Popular de Cultura. Partindo dessa tomada de consciência, o

CPC se propõe, desde o seu nascimento, a levar arte e cultura ao povo, lançando mão das formas de comunicação de comprovada acessibilidade à grande massa, e aprofundar nos demais níveis da arte e da cultura o conhecimento e a expressão da realidade brasileira. Não é propósito do CPC popularizar a cultura vigente, mas sim, através da arte e da informação, despertar a consciência política do povo. (EQUIPE DE REDAÇÃO DO CPC, s/d: 441/442).²

Para finalizarmos, gostaríamos de ressaltar que Ridenti em seu livro *Em busca do povo brasileiro* caracterizou este florescimento cultural e político dos anos 1960 e início dos 1970 na sociedade brasileira como romântico-revolucionário. Segundo ele, este movimento valorizava a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, “do coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização. A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento. (RIDENTI, 2000)

Referências bibliográficas

BERNADET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, J. C. & RAMOS, A. F. **Cinema e história do Brasil**. 3ª ed., São Paulo: Contexto, 1994.

BONDANELLA, Peter. **Italian Cinema. From Neorealism to the Present**. New York/London: Continuum, 3ª ed, 2008.

DIEGUES, Cacá. **Projeto Memória do Movimento Estudantil** da Fundação Roberto Marinho. Disponível em: <<<http://www.mme.org.br/main.asp?View=%7BD8F61CAF%2DFA6F%2D480C%2DB5B8%2D2B7E57510000%7D&Team=¶ms=itemID=%7B80252FA7%2D3450%2D480B%2D9F22%2DA9B6ECCD8BAD%7D%3B&UIPartUID=%7BD90F22DB%2D05D4%2D4644%2DA8F2%2DFAD4803C8898%7D>>>. Acesso em: 04 de Agosto de 2011.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2002.

² Disponível também em: <<<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/relatoriocpc.pdf>>>. Acesso em: 10 de Janeiro de 2012.

EQUIPE DE REDAÇÃO DO CPC (1963). Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa (1994). **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FEUERBACH. “Oposição entre a concepção materialista e a idealista”. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, s. d. (2 volumes). p. 11-60.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro de cultura popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 24, n. 47, 2004. p. 127-162. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=pt&nrm=iso>>. Acesso em: 04 de Agosto de 2011.

GRAMSCI, A. **Cadernos do cárcere**. Vol. 5. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LÊNIN. V. I. **Que fazer?** Problemas candentes do nosso movimento. Lisboa: Edições Avante; 2ª Edição. 1978.

LÖWY, Michael. Marxismo e religião: ópio do povo? In: BORON, Atilio A.; AMADEO, Javier; GONZALEZ, Sabrina. (Orgs.). **A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas**. 2007. Disponível em: <<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/marxispt/cap.11.doc>>>. Acesso em: 01 de Setembro de 2009.

_____. Por um Marxismo Crítico. In: **Marxismo, Modernidade e Utopia**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/neils/downloads/v3_artigo_michael.pdf>>. Acesso em: 01 de Setembro de 2009.

MACCIOCHI. **A favor de Gramsci**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra; 1982.

MIRANDA, Luiz Cezar dos Santos. Gramsci, Hegemonia, Contra-Hegemonia e Movimentos Sociais. In: **Marxismo, Educação e Emancipação Humana**. Florianópolis: UFSC, 2011

RAMOS, Carla Michele. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. In: **Gepal: Grupo de Estudos de Política da América Latina da Universidade Estadual de Londrina**, 2006, Londrina - Paraná. Anais do II Simpósio Estadual Lutas Sociais na América Latina, Londrina - Paraná. Disponível em: <<<http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/segundosimposio/carlamicheleros.pdf>>>. Acesso em: 03 de Agosto de 2011.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: aristas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro, Record, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

_____. A Estética da Fome. 1965. In: **Contracampo**: Revista de Cinema. Disponível em: <<<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>>>. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2008.

_____. **Cartas ao Mundo**. BENTES, Ivana. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Cosac e Naify, 2003.

SANTOS, Ivanaldo. (Org.). **Teologia da Libertação**: Ensaios e Reflexões. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2010.

SANTOS, Jordana de Souza. O Papel dos Movimentos Sócio-Culturais nos “Anos de Chumbo”. In: **Baleia na Rede: Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**. Vol. 1, n. 6, ano VI, Dez/2009. p. 488-505.

VILAR, Pierre. “Marx e a História”. In: HOBBSBAWM, Eric J. **História do Marxismo**. Vol. 1, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, pp. 91-126.