

O DISCURSO DO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 60: MODERNIDADE, URBANIZAÇÃO E BRASILIDADE

Autoria: Henrique Cunha Viana e Luiz Antonio do Nascimento de Sá*

Resumo

Este trabalho pretende, dentro do escopo dos estudos culturais, analisar a construção do cinema brasileiro enquanto um projeto a partir do discurso cinematográfico da década de 60. Para tal tarefa, analisamos três filmes dentro desse recorte: Terra em Transe, São Paulo S.A. e A Grande Cidade. Nesse sentido discutimos nossa interpretação sobre o modo com que modernização, urbanização e vida cotidiana moderna estão presentes nos filmes em questão com forte diálogo com as questões nacionais, bem como estão dentro de um conjunto de obras que é um momento da consolidação de um sistema de produção e recepção nacional de cinema no país.

Abstract

This article intends to analyze the consolidation of Brazilian cinema as a cultural project, using the cinematographic discourse in Brazil during the 60s. What we intend to do is to analyze tree movies for this task: Terra em Transe, São Paulo S.A. and A Grande Cidade. We discuss our interpretation about the way as modernization, urbanization and modern everyday life are constitutive elements of these films, therefore indicating a dialogue with the great challenges for Brazilian's modernization, an object of a vast discussion in the social sciences and the public debate. As well as they are also an important part of a set of works of art that helped for the consolidation of a modern system of production and reception of cinema in Brazil.

Introdução: modernização, modernismo e identidade

A construção de um cinema nacional no Brasil relaciona-se intimamente com as modificações sociais, políticas e econômicas que marcaram o país entre as décadas de 1950 e 1960. No contexto de pressão pela integração das nações periféricas ao mundo moderno e intensa industrialização via substituição de importações, os cineastas brasileiros admitiam a função cultural e política de seu projeto, que questionaria o padrão de inserção brasileira na economia mundial, os impactos sociais da modernização e os conflitos

entre o esforço modernizador e a preservação das peculiaridades nacionais.

Nosso objetivo neste artigo é de tentar compreender o discurso gestado na década de 1960 sobre os problemas do Brasil neste período de modernização vertiginosa. Um discurso que era crítico da história e do presente brasileiros, e que ao mesmo tempo olhava para o futuro à luz destes desafios e destes processos históricos, com uma pulsão e uma vontade de emancipação e transformações essenciais.

Mas um esforço em outro plano, para além do estudo da modernização, é incontornável quando falamos de América Latina e de Brasil. Para pensar o

*FACE/UFMG

presente e o futuro é imprescindível a construção de um discurso coerente sobre quem somos, sobre nossa identidade e o que nos faz uma Nação. Como explica Canclini(2002), o território, sozinho, não funda uma identidade dentro do contexto tortuoso de formação dos Estados-Nação da América Latina. Há pistas e caminhos de descoberta deste sentido último da latino americanidade, mas é extremamente complicado dar uma resposta a esta questão.

O complicador neste momento que analisamos é a busca desta identidade, para além de um esforço categorizante, constituindo-se base para um caminho para emancipação, para libertação de grilhões, para o desenvolvimento autônomo, para transformar o curso da história. Mas emancipação do quê? Quais grilhões são estes? Qual a especificidade da modernidade no Brasil?

Paulo Emílio Salles Gomes nos diz em Cinema: trajetória no subdesenvolvimento que "A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro" (GOMES, 1980, p.77). Não sabemos exatamente o que nos faz brasileiros, ao mesmo tempo que o que somos é uma construção que pode e deve ser constantemente repensada. Para tomar as rédeas deste processo de modernização de forma própria e autônoma faz-se necessário entender o que é este próprio ao Brasil, entender qual foi este projeto moderno adaptado em nossas terras.

Nosso objeto de estudo será o cinema brasileiro da década de 60, o discurso na arte, pois acreditamos que a forma artística é tão importante para o espaço público e para o conhecimento de nós mesmos quanto as formas ensaísticas da história, da sociologia e da filosofia política para a compreensão do Brasil, da brasilidade e da modernidade.

Defendemos aqui, acompanhados de uma certa tradição nos estudos culturais¹, que a arte é tão importante enquanto discurso sobre a realidade

1 Nosso referencial teórico geral, que dá base para os problemas artísticos que analisaremos, apesar de não serem esquemas teóricos aplicados a este artigo, tem suas raízes na sociologia da arte e na estética, sobretudo Luiz Costa Lima, Adorno, Fredric Jameson, Lukács

como a teoria social, a ciência e as outras formas comumente aceitas como relevantes para a discussão sobre o mundo. Claramente deve-se respeitar sua especificidade, uma vez que a arte é arte na medida em que não é teoria, não é história, nem sociologia, nem filosofia. É uma forma própria, mas não cessa o diálogo com as outras áreas do conhecimento.²

Cinema Novo: A construção de um cinema moderno no Brasil

A história do cinema brasileiro até o Cinema Novo era marcada por tentativas não continuadas de implantação de uma indústria de cinema no país, que esbarravam na concorrência com a indústria cinematográfica hollywoodiana e no domínio do monopólio estrangeiro no processo de distribuição das fitas. Segundo Jean Claude Bernardet (2007), a presença maciça de cinema estrangeiro no Brasil no período era uma extensão da mentalidade importadora do país: uma faceta da incorporação dos hábitos de consumo dos países centrais – notadamente os Estados Unidos.

A história do cinema brasileiro é marcada até então, segundo Bernardet, por experiências isoladas. Os diretores de cinema da primeira metade do século XX encontravam fortes empecilhos à construção de uma carreira longa e bem estruturada, e o jovem que queria fazer cinema a partir da década de 60, muito por não contar com uma tradição a que pudesse

2 A arte não opera com conceitos. Se buscamos aqui discutir a brasilidade e a modernização brasileira em termos de "periferia", "modernização conservadora", "desenvolvimento desigual", "desigualdade estrutural" e "projeto moderno", serão estes conceitos um meio de apreender o discurso artístico e encaixá-lo em nossas categorias, mas o objeto estético não deve ser pensado como redutível ao que é próprio ao campo teórico. Mas não é porque não lida com conceitos que a arte não dialoga com eles. A criação artística com a qual trabalharemos aqui parte da realidade social e cria a partir dela. Ao fazer este recorte, ao criar, diz algo sobre o que recorta, apresenta um discurso sobre seu ponto de partida e cria universos ficcionais que se referem – e não necessariamente representam –, de uma forma ou de outra, à realidade.

se submeter, deveria se haver com o problema da construção de um cinema nacional (BERNARDET, 2007, p.30).

O contexto histórico dos anos 1960 era favorável à formação de um novo cinema no Brasil: a América Latina passava por um período de forte agitação revolucionária na primeira metade da década, e uma atitude anticolonialista era amplamente difundida. A condição do Brasil enquanto país subdesenvolvido pertencente à América Latina impunha uma série de problemas àquele cinema que seria construído no período.

O Brasil passava ainda por transformações sociais dentro do processo industrialização e urbanização, além de ver ampliado o peso da classe média nas decisões do país e a participação dos jovens na vida cultural e política do país. A incorporação de hábitos de consumo dos países centrais incompatíveis com a realidade da maioria da população brasileira e as limitações do modelo de desenvolvimento industrial e modernização social acelerado na década de 50 reforçavam a situação periférica do país e as contradições sociais existentes no período.

Nesse contexto surgem os jovens cineastas do Cinema Novo. Ismail Xavier (1993) afirma que dois pontos decisivos podem ser identificados neste cinema: o diagnóstico da sociedade – condição de subdesenvolvimento do país – e o diálogo entre a obra e o público – relação dos autores com o mercado. O primeiro aspecto diz respeito ao comprometimento assumido dos diretores que compuseram o Cinema Novo de realizar um cinema que pensasse o Brasil; que discutisse os problemas da sociedade brasileira. Até o golpe militar em 1964, a crise do populismo e a incompletude do projeto modernizador no Brasil, colocavam o país em uma posição limítrofe, em que nem o recuo para uma situação de isolamento pré-moderna nem a incorporação ao capitalismo dos países centrais pareciam desejáveis a esses cineastas. A recusa das duas opções anteriores dava margem à busca por uma terceira via de organização social:

A tônica do nacionalismo cultural,

enquanto este teve força, foi a de se afastar do que podemos chamar de organicismo romântico, pois sempre procurou evitar que a crítica ao mito do progresso se desdobrasse numa hipótese de retorno a um estado de pureza mais nacional do que o mundo contaminado do presente. Tal mito de um estado de pureza perdido no passado foi sempre mais a gosto de uma oligarquia para a qual cultura é patrimônio a preservar, enquanto que o cinema dos anos 1960 e 1970 tendeu, não sem atropelos e construções míticas, a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir. (XAVIER, 2006, p. 22)

O segundo aspecto impunha uma oposição entre arte e comércio. Tal oposição além de abarcar pretensões estéticas que dialogavam com o cinema europeu feito à época, também continha uma conotação política evidente: o atraso social só seria posto em xeque a partir da superação da alienação e da submissão aos interesses estrangeiros. Por outro lado, a influência de estéticas de vanguarda em detrimento da cultura de massa e a negação da vinculação com interesses comerciais, simbolizava também uma ameaça de divórcio entre o projeto artístico e o público a que ele se dirigia, além de implicar impasses financeiros à viabilidade deste projeto.

Entre 1960 e 1962, a crítica cinematográfica brasileira passaria a identificar produções de cineastas que revelavam o frescor das propostas de renovação artística, realizadas com baixo orçamento. "Arraial do Cabo (1959)" de Paulo César Saraceni e "Arruanda (1960)" de Linduarte Noronha, surgem como marco inicial; já anunciando a preocupação com uma estética realista e o cunho político e sociológico que

caracterizariam a produção de cinema nacional nos anos seguintes (p.130). O termo Cinema Novo passa a circular entre a mídia e a crítica especializada. "Cinco Vezes Favela (1962)", produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes do Rio (CPC) surge como exemplar da busca por soluções alternativas de uma juventude desvinculada de uma estrutura de produção e distribuição de massa, mas ávida em fazer cinema. Ainda no ano de 1962 viriam "A Grande Feira (1962)" de Roberto Pires, "Barravento" de Glauber Rocha, "Os Cafajestes" de Ruy Guerra, "Porto dos Caixas" de Paulo César Saraceni, "Assalto ao Trem Pagador" de Roberto Farias e "Garrincha, a Alegria do Povo" de Joaquim Pedro de Andrade. Estava em curso o movimento do Cinema Novo.

A crítica à vida moderna em São Paulo S.A.

Por ter papel destacado na história política e econômica do país, São Paulo foi marcada por intensa atividade cultural, sendo palco de movimentos emblemáticos para as artes brasileiras, como o movimento modernista na década de 1920. A intelectualidade do cinema brasileiro dos anos 60, porém, estava concentrada no Rio de Janeiro. Desta feita, a centralização da trama de "São Paulo S.A. (1965)" na capital paulista, miragem do progresso em uma nação subdesenvolvida, retratada no filme como uma megalópole fria e imponente, e a ausência de qualquer caráter mítico, ou alegorias com símbolos nacionais ou regionais, tornaram este filme uma obra atípica para o período.

O não alinhamento do discurso de "São Paulo S.A." à condição de subdesenvolvimento e à realidade sociocultural latino americana, poderia ter relegado Person a um isolamento intelectual, haja vista o repúdio dos cinemanovistas às propostas da indústria cinematográfica Vera Cruz nos anos 50. Porém, não foi o que ocorreu. O filme recebeu ampla cobertura da mídia e da crítica especializada quando de seu lançamento e, a despeito dos esforços

de Person de reivindicar a autonomia de seu projeto, foi frequentemente associado ao movimento Cinema Novo (MORAES, 2010).

"São Paulo S.A." é um atestado da agonia e da alienação do homem moderno. O contexto histórico a que se atém o filme é o boom da indústria automobilística, a urbanização, modernização e a formação de uma classe média na capital paulista entre o fim da década de 50 e início de 60. Carlos (Walmor Chagas) é um jovem esforçado e ambicioso que, depois de investir em cursos técnicos e aulas de inglês, consegue ascender profissionalmente e alcançar um padrão de vida de classe média, por meio de alianças escusas com a burguesia enriquecida pelo desenvolvimento do setor automobilístico. Alcançada a estabilidade financeira, está apto a constituir uma família: casa-se com Ana (Eva Wilma), não por escolha, mas por seguir o que supõe ser o fluxo natural das coisas. Logo descobre-se entediado; desgostoso das obrigações do trabalho e do matrimônio. Possui amantes, e mesmo nestas relações predomina a apatia e a melancolia.

A crítica à vida moderna em São Paulo S.A. é clara. A onipresença do cenário urbano, os arranha-céus, a paisagem dominada pelos automóveis, a fumaça das fábricas, as linhas de montagem, a cidade-personagem, opressora, agigantada, contrapõe-se à atomização dos personagens do filme; como ressalta Bernardet (2007). As ambições pessoais de Carlos resumem-se às suas perspectivas profissionais. As determinações financeiras ditam os rumos da vida do protagonista e há uma denúncia na trama do encadeamento de interesses entre a pequena e a grande burguesia, que impõe a submissão da primeira a um esquema previamente montado e regido por preceitos moralmente questionáveis e um espírito de priorização dos interesses individuais tipicamente capitalista. As outras instituições sociais, como família e casamento, além de submetidas às decisões econômicas e relações de trabalho supracitadas, carregam, também elas, um traço opressor: surgem no filme como mera convenção social e exacerbam a

agonia de Carlos.

A narrativa de São Paulo S.A., ocorre entre 1957 e 1961, período de presidência de Juscelino Kubitschek em que uma política de intenso desenvolvimento industrial é aplicada no país; sendo os investimentos no setor automobilístico um dos pilares do projeto. O protagonista Carlos, apesar de não ser um operário, trabalha na indústria automobilística, e é constrangido pelos efeitos da produção e do consumo em massa. A metáfora da linha de montagem é utilizada no filme reiteradas vezes com o intuito de demonstrar a atomização do indivíduo frente a esse contexto de modernização. O filme também trabalha com a ideia da alienação do trabalhador diante do esvaziamento da função social do trabalho e a despolitização da classe média que constituirá mão de obra para a indústria.

A centralidade da trama na indústria automobilística é útil para estabelecer o vínculo entre produção e consumo, imprescindível para a consolidação do processo de modernização. Isso porque a opção do governo brasileiro pelo automobilismo neste período pressupõe uma nova forma de configuração das cidades, que prioriza o interesse individual em detrimento de escolhas mais harmoniosas para o ambiente social; como o transporte coletivo. Além de transformar drasticamente o cenário urbano, o carro entra para imaginário da classe média: é símbolo das aspirações dessa nova sociedade de consumo. Trata-se, portanto, de um filme com mentalidade moderna, com um herói enfrentando problemas típicos a uma sociedade moderna; industrial e urbana.

Bernardet ressalta que o diagnóstico da classe média realizado pelo filme serve não só ao propósito de retratar criticamente a modernização paulista, regida por uma política desenvolvimentista aliada ao capital estrangeiro que alavancou o setor automobilístico. Segundo o crítico de cinema, para além da desconfiança do ideário moderno, o filme contribui para a compreensão da trajetória política brasileira nesta primeira década. A apatia e a falta de engajamento político desta nova classe propiciariam

a adesão da mesma às forças conservadoras que assumiram o poder com o golpe militar em 1964.

As contradições da modernização em uma nação subdesenvolvida, em A Grande Cidade

Enquanto "São Paulo S.A." ateu-se ao estudo da classe média, "A Grande Cidade" dedica-se à classe menos favorecida pelos benefícios da modernização. A concentração do processo de desenvolvimento industrial na região Sudeste, que preservava a desigualdade regional e a persistência de uma estrutura fundiária concentrada, estimulou as migrações do Norte para o Sul: os párias sociais que compõem a trama do filme de Carlos Diegues são esses migrantes que partiram em direção à metrópole em busca de melhores condições de vida.

O primeiro plano de "A Grande Cidade (1966)", de Carlos Diegues, consiste na paisagem turística carioca, enquanto ouve-se a locução de uma partida de futebol no rádio. O Cinema Novo manteve uma relação controversa com elementos da cultura popular, oscilando entre interpretações que poderiam qualificá-los como instrumentos de alienação ou indispensáveis à construção da identidade nacional. Porém, a imagem da Baía de Guanabara nesse primeiro plano sobreposta à narração de um jogo de futebol – outro símbolo nacional explorado em obras do cinema brasileiro nos anos 60, parece indicar uma crítica ao estereótipo da imagem do estrangeiro sobre o Rio. A narração inicial de Antônio Pitanga, que descreve o folclore em torno da cidade, suas riquezas naturais, o caráter hospitaleiro de seu povo e a promessa de progresso; entrega a crítica por trás da ironia.

Em seguida teremos o mesmo Antônio Pitanga, em um ambiente urbano, que contrasta com a imagem paradisíaca vista até então: não há aqui nenhum indício da hospitalidade e da efusão descritas por ele momentos antes. Em tom pretensamente documental (gênero recorrente entre "cinemanovistas"), o personagem caminha pelas ruas

da cidade indagando sobre os hábitos da população urbana carioca; que o ignoram e continuam em seu percurso apressado para os afazeres diários e obrigações profissionais. Nesta cena teremos ainda a quebra da quarta parede, com o personagem dirigindo-se diretamente aos expectadores: “A que horas você acordou? Quantas horas trabalhou? A que horas vai dormir? Que que estão fazendo no cinema?”

Depois do letreiro seremos apresentados a uma personagem feminina carregando uma mala na mão, pedindo por informações até chegar ao Morro da Mangueira, onde um samba é ouvido:

“Essa é a minha cidade, a minha grande cidade/ gente sonhando na beira do mar, o povo canta feliz e faz da vida um carnaval”

A visão otimista da letra do samba, opõe-se ao estranhamento da migrante Luzia (Anecy Rocha) vinda do interior de Alagoas à procura de seu noivo, quando de seu primeiro contato com a cidade do Rio de Janeiro. A desconstrução da imagem do estrangeiro da cidade carioca já posta na cena inicial se confirmará com a centralização da trama em Luzia; também uma estrangeira iludida com uma imagem do Rio diferente da realidade que ela encontrará.

O discurso de “A Grande Cidade” realiza-se, portanto, no reconhecimento de certo lirismo nos mitos que circundam a figura do Rio de Janeiro; sem que se recorra ao ufanismo. Essa poética da cidade, que ainda transpira uma cultura genuína, entra em choque com a opressão do urbano, e com a desigualdade entre o espaço da cidade que representa o progresso e o espaço excluído das benesses da modernização. Os moradores das favelas, os negros, os imigrantes nordestinos: os excluídos da modernização são o foco deste filme. O adjetivo “grande” no título do filme indica não só a ironia da crença no progresso, mas também o inesperado da coexistência desses dois mundos em um só local; de um espaço conseguir abarcar tantas contradições.

Boaventura de Souza Santos (2014) utiliza o conceito de linhas abissais para tratar da relação entre centro e periferia. Segundo o autor, o desenvolvimento

moderno ocidental pressupõe a condenação das outras nações ou regiões que não passaram pelo mesmo processo, a uma posição inferior. A linha abissal é a régua que virá fazer a distinção entre o desenvolvido e o atrasado, sendo este último condenado à invisibilidade; à inexistência. O que parece haver no estudo realizado pelo autor, em relação à metáfora realizada, é a detecção de uma pressão que, por um lado, impõe uma maneira de inclusão de regiões até então desorganizadas economicamente ou politicamente ao “sistema global (ou ao mundo visível, mantendo a metáfora)” visivelmente desfavorável a estas mesmas regiões, e por outro lado, trata de excluí-las caso elas rejeitem essa adesão ao mundo civilizado capitalista.

Tal conceito é útil para a compreensão do processo de modernização e desenvolvimento industrial que provocará as transformações na estrutura social retratadas no filme “A Grande Cidade”. Primeiro porque permite identificar que o processo no Brasil espelhou-se nas experiências de industrialização norte-americana e europeias e mostrou-se inapropriado quando aplicado em um país que já apresentava contradições sociais e não passou por uma revolução burguesa a exemplo do que ocorreu nos países centrais. Segundo, porque o conceito de linha abissal pode ser estendido para delimitar as diferenciações dentro do Brasil, entre as regiões impulsionadas pelas iniciativas do governo em desenvolvimento industrial na década de 50 e as ignoradas por esse projeto; condenadas ao atraso. Por fim, admite-se que o conceito de Sousa Santos pode ser aplicado ao microcosmos em torno do qual estará centrado o discurso do filme de Diegues: a cidade do Rio de Janeiro.

Percebe-se em “A Grande Cidade” uma linha divisória que separa a cidade promissora, berço do progresso; da cidade desigual, excludente e opressora. A modernização pressupõe a aniquilação, ou o isolamento dos espaços (sejam eles concretos ou virtuais) não inseridos no processo. A incompletude deste processo no Brasil atesta-se: pela persistência da

heterogeneidade social; pelas limitações da formação de uma sociedade de consumo; pela sobrevivência de uma orientação política patrimonialista; pela reconfiguração da dependência internacional que frustrou a pretensão emancipatória da modernização industrial. O resultado desta incompletude é a coexistência entre estes dois espaços, que resultarão em tensões sociais entre os dois lados.

A empatia imediata entre Calunga (Antônio Pitanga) e Luzia, justifica-se por ambos se encontrarem em uma posição de exclusão social. O comportamento de Calunga, que o compele a ajudar uma estranha desconhecida, acusa um tipo de moral alheia à moral burguesa; do espírito moderno esperava-se a apatia e não bondade e compadecimento. Percebe-se, entretanto, que o tipo de pureza presente em Calunga vem acompanhado do caráter malandro: no primeiro contato entre os dois, ele rouba na feira para ajudar Luzia.

O mito da malandragem do brasileiro, objeto de inúmeros estudos sociológicos, surge na trama como recurso do oprimido para sobreviver em seu meio social. Não há, em "A Grande Cidade", uma condenação moral ao ato de Calunga, mas estabelece-se entre os dois uma diferenciação, que coloca Luzia em um estado de pureza e inocência; enquanto o outro teria sido forçado a abrir mão de certos valores para se adaptar à vida na metrópole. O senso de descrença e deboche de si mesmo, de sua situação de excluído, aparece em Calunga com o mesmo propósito: recurso para adaptar-se à condição social desfavorável.

Não por acaso, o contato de Luzia restringe-se àqueles que, a exemplo de Calunga, encontram-se à margem da sociedade: além de Calunga e Jasão, ela conhece o também migrante nordestino Inácio (Joel Barcelos) que sonha em voltar para sua terra. Já a caracterização dos policiais no filme, únicos habitantes da sociedade "de lá" a cruzarem o caminho da protagonista, destaca o caráter invasivo e excludente da imposição da lei e da ordem pela violência. Não é de se surpreender, portanto, que justamente a partir do contato com essa força policial externa ao

mundo dos excluídos, metáfora óbvia da opressão do Estado e da cidade, se concretize o destino trágico dos personagens; já insinuado previamente pelos diálogos fatalistas de Calunga, Jasão e Luzia.

A Construção da identidade nacional em Terra em Transe

O Filme "Terra em Transe" representa uma radicalização tanto das proposições estéticas quanto das proposições políticas do Cinema Novo. O tom provocativo e o teor crítico social assumem proporções violentas e agressivas neste reflexo sobre o papel do povo e da classe intelectual na frustração das aspirações revolucionárias com o golpe militar de 1964.

Conforme ressalta Xavier (1993), a crítica ao ufanismo fazia parte da cartilha do Cinema Novo e o sentimento derrotista seria trabalhado em outros filmes pós-golpe por diretores cinemanovistas a partir da segunda metade da década de 1960, mas a exploração do mito da "inferioridade do homem tropical" e o excesso de descrença na capacidade do povo brasileiro em decidir os rumos de seu país, dava a este filme um caráter especialmente ousado e polêmico, visto que tais argumentos associam-se ao discurso de direita conservadora.

A narrativa de "Terra em Transe" acompanha Paulo Martins (Jardel Filho), poeta e jornalista, bem relacionado entre a classe política, em uma "caminhada ao inferno": das aspirações revolucionárias e ideais nacionalistas até a frustração completa do romantismo da classe intelectual, representada no filme por Martins, com um golpe militar. A recapitulação da trajetória política de um país fictício chamado Eldorado que culminaria com a vitória da direita conservadora, é representada no filme por meio de um grande flashback, que se propõe a explicar as cenas iniciais em que o personagem principal lança-se contra os carros

militares em uma atitude de desespero suicida.

O flashback desvendará as relações políticas de Paulo Martins, primeiramente com Porfirio Diaz, aliado das forças de direita conservadora, e em seguida com Felipe Vieira, líder populista. A imagem de Diaz surge como figura paternal, "o deus de minha juventude", como afirma a narração em off do protagonista. A representação de Diaz no filme vincula-se aos interesses aristocráticos e patriarcais, o discurso da ordem e o uso de emblemas, como o crucifixo e a bandeira preta, indicam o caráter nefasto deste personagem. Seu envolvimento com Paulo no filme, justifica-se pelo fascínio pelo poder que a figura imponente de Diaz evoca. Na transição para o momento de aliança com o político progressista Vieira, Diaz será ainda lembrado como figura fantasmagórica a atormentar Paulo: o passado que ele deseja superar. O elo edipiano entre Diaz e Paulo Martins, que encontra reverberação até os momentos de agonia final do protagonista, indica a parcela de Diaz inserida na personalidade de Paulo: o traço autoritário do herói, que se anunciará mais tarde.

Ao lado da militante Sara (Glauce Rocha), Paulo passa a participar ativamente da vida política contribuindo à campanha eleitoral de Felipe Vieira, candidato a governador. A ilusão de que a aliança com Vieira representaria uma oposição ao que havia de corrosivo na orientação política de Diaz é logo dissipada, quando Paulo descobre a repressão e o reacionarismo por trás da retórica populista. A necessidade de manter-se no poder sobrepõe-se, mais uma vez, às ideologias e à solução revolucionária. Paulo torna-se não só cúmplice, mas também agente na violência repressora de Vieira. Suja as mãos, com o sangue derramado do povo, em nome de ideais que já se acusam falsos. Reage com cinismo ao espetáculo carnavalesco que consagra o líder político que deveria servir ao povo; mas que o despreza e tripudia de sua inteligência.

Na cobertura de um prédio com um piso que simula um tabuleiro de xadrez, as decisões políticas da equipe de Vieira são tomadas. Diante da organização

da extrema direita para uma intervenção militar, Paulo Martins, sugere as armas, em um último ímpeto de idealismo político. A recusa de Vieira e a conflagração do golpe o levam ao suicídio, gesto de heroísmo, a morte como ato purificador; único refúgio romântico de um poeta minado de suas possibilidades de realização nos planos social e político. Um recurso estilístico utilizado exaustivamente ao longo da filmografia de Glauber Rocha, e que seria explorado com outra orientação no Cinema Marginal, são as alegorias. Ao longo do filme percebe-se o uso de símbolos que criam um jogo intrincado de substituição da totalidade nacional por fragmentos. Os personagens de "Terra em Transe", antes de exprimirem quaisquer aspirações pessoais, representam classes: a burguesia; a elite conservadora; a igreja; a imprensa; os intelectuais; o povo. A cena do golpe militar, por exemplo, que surge no filme para fazer o retorno à cena inicial, do suicídio de Paulo Martins, é uma síntese dos recursos alegóricos e da estética do filme, visto que representada no filme por uma cerimônia em que Porfirio Diaz é coroado em um palácio suntuoso (o Teatro Municipal do Rio foi usado como cenário), cercado por figuras fantasiadas que remetem ao imaginário cultural brasileiro.

Como discutido anteriormente, o Cinema Novo admitia a discussão do sentido do Brasil como parte indispensável do projeto artístico almejado. "Terra em Transe" não só reconstitui as forças políticas e tensões sociais contemporâneas ao período de formação deste movimento cinematográfico, como representa por meio das alegorias, os componentes e os mitos nacionais que fizeram parte da formação sociocultural brasileira.

Há que se perceber, porém, que tais alegorias não atendem simplesmente à intenção de revisionismo histórico: a busca por uma identidade, por uma nação e por um povo, propõe-se a responder uma pergunta já feita por muitos intelectuais e artistas em períodos diferentes; mas que permanecia em aberto quando realizado o filme.

A necessidade de rediscutir o Brasil surge em momentos históricos emblemáticos para o

país. A contradição da formação de uma burguesia concentrada regionalmente em uma nação ainda de caráter primário exportador, mas já constringida pelo impacto do capitalismo internacional e pela influência dos processos de modernização no exterior, impulsionou o movimento Modernista na década de 20. A contestação do nacionalismo romântico do século XIX e a reinterpretação dos símbolos nacionais, como recurso indispensável à revisão da relação cultural entre colonizador e colonizado, serviriam de matriz para movimentos artísticos posteriores; incluindo o Cinema Novo (ROCHA, 1996).

A evocação da memória histórica, que em "Terra em Transe" confunde-se com memória psicológica, promovendo um ritmo narrativo complexo, de confluência entre o real e o imaginário; tem no cinema glauberiano propósito análogo ao dos modernistas da década de 20, ou às investigações intelectuais de Caio Prado Jr, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda.

Deleuze afirma que o cinema político moderno, no qual Glauber Rocha se insere segundo o autor, se caracteriza pela constatação de incompletude da formação do povo: "É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo (DELEUZE, 1990, p. 259)". Desta feita, "Terra em Transe", ao reencarnar a figura do colonizador no personagem de Diás –que não por acaso, representa os interesses da direita conservadora que tomaria o poder do governo da nação fictícia Eldorado, a partir da aliança com os militares, não pretenderia, segundo esta interpretação, falar de um passado isolado no tempo; distante do presente. As figuras míticas circundam a realidade social, pois ainda capazes de impactar as determinações do presente. A identidade nacional está em constante reconstrução, e por isso seria inevitável lidar com a memória, ao invés de enterrá-la. Os momentos de agitação política e social, como aqueles pelos quais passava o Brasil à época da realização do filme, exigem a recapitulação histórica

e a reelaboração da pergunta: que povo é esse? Que nação é essa?

A questão da relação entre público e privado alia-se ao que Deleuze configura como papel do autor no cinema político moderno. Isso porque, nesse cinema, a questão do "eu (do dentro, do privado)" é imediatamente a questão do público (do fora), e portanto, o artista, está fatalmente inclinado a se portar como um agente coletivo; porta-voz do povo que está por vir (TEIXEIRA, 1990, p.61). Paulo Martins, alter ego de Glauber Rocha, é um intelectual, e os anseios pessoais e inquietações internas deste personagem, estão duplicadas nas tensões sociais de Eldorado. As contradições entre o vínculo com a direita de traço patriarcal (no plano político-social) é metaforizada na relação paternal com Diaz; e a frustração pessoal a partir da aliança com Vieira que desembocará na imersão de Paulo em um estado de transe (ímpeto anárquico, e violência suicida); tem sua contrapartida na castração das aspirações revolucionárias da esquerda com o golpe militar.

Conclusão

As propostas do Cinema Novo e o discurso dos três filmes analisados apresentem a percepção de uma identidade ainda fragmentada além da consciência por parte dos cineastas de que se encontravam em um momento emblemático para a história brasileira, o que explica a responsabilidade que os artistas deste período assumiam para si. A conturbação política e social do período e a proximidade dos cineastas com os eventos retratados nos filmes contribuíram para a profusão dos discursos que transitavam entre a descrença, o cinismo e a efusão revolucionária, evidenciando a inexistência de consenso quanto à questão da identidade nacional e sua relação com elementos populares – a despeito do esforço de unidade pretendido por este movimento de cinema. Ainda assim, percebe-se um alinhamento do discurso no que diz respeito a atestação da condição de subdesenvolvido: o que salta aos olhos é

a caracterização do brasileiro pelo periférico. Mesmo quando a questão da exclusão social não é admitida como tema central, a desconfiança do progresso evidencia a crítica ao padrão de modernização e industrialização adotados entre as décadas de 1950 e 1960 como ocorre em "São Paulo S.A.". A contradição, explicitada principalmente no radicalismo de Glauber Rocha em "Terra em Transe", entre o discurso que pretendia falar a todos os brasileiros e reivindicava o potencial transformador e emancipatório das artes, mas ainda marcado por um tom de superioridade intelectual, talvez ainda elitista e segregador, já denunciava alguns aspectos polêmicos do Cinema Novo que serão contestados pelo Cinema Marginal, vanguarda cinematográfica que o seguiria.

Entretanto, o espírito de inquietação do protagonista de "Terra em Transe" e a inconclusão de seus questionamentos são bastante esclarecedores da postura destes artistas em relação ao problema da identidade e da modernização, que ainda ronda aquela "dialética rarefeita" entre o "não-ser" e o "ser outro" de Paulo Emílio Salles Gomes, apontando para o inacabado e o transitório, mas reconhecendo antes de tudo a necessidade de condução autônoma e crítica do futuro dessa brasilidade.

É importante notar, portanto, como posto no início, que o cinema brasileiro da década de 1960 apresentou um discurso e uma interpretação do Brasil. Tanto "retrata" quanto "recorta" a realidade e por meio da criação, poiesis e mimesis, mostra um determinado Brasil, discute questões da ordem do dia e estimula a reflexão e o pensamento sobre nossa história.³

A crítica compreendida pela arte, a sua mensagem, envolvida num processo de comunicação, é tão importante enquanto "conhecimento" para o nosso entendimento sobre a realidade quanto a história, a sociologia e a filosofia. Isso mesmo

3 Não é aqui nosso objetivo adentrar uma sociologia da recepção e avaliar o impacto destes filmes no imaginário brasileiro e a sua contribuição efetiva ao debate, apesar de sabermos da grande relevância destas obras para o debate no espaço público brasileiro. Mas fica patente a capacidade da arte de suscitar discussões, de levantar importantes questionamentos sobre a realidade social e de construir discursos poderosos sobre o nosso tempo.

não operando conceitos e criando a partir de uma forma estética. Não é porque a criação é subjetiva que seu resultado é menos conclusivo e importante sobre as grandes questões que envolvem o Brasil e a modernidade. A percepção do artista sobre a realidade parte de uma consciência inter-subjetiva do nosso tempo. Justamente por isso, avaliar e pesar estas vozes é primordial para pensar nossa história e nosso futuro, para nosso projeto e nossa tentativa de transformação e intervenção na realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. Notas da Literatura I. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

de AQUINO, Rubim Santos Leão. Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais. Vol. 1. Editora Record, 1999.

BERNARDET, Jean Claude. Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Editora Companhia das Letras, 2007.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CANCLINI, Néstor García. Lationoamericanos buscando lugar em este siglo. Buenos Aires: Paidós, 2002.

DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ECO, Umberto. A Estrutura Ausente – Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no

subdesenvolvimento. Paz e Terra, 1980.

HARVEY, David; SOBRAL, Adail Ubirajara. Condição pós-moderna. Vol. 2. Edições Loyola, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro, José Olímpio Editora, 1973.

MORAES, Ninho. Radiografia de um filme: São Paulo, sociedade anônima. 2010.

RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

RAMOS, Fernão. Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite. EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma. In: Pierre, Sylvie. Glauber Rocha. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. Editora Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber; Xavier, Ismail. Revolução do cinema novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SILVA, Carolinne Mendes. O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson P. Santos, 1957) e A Grande Cidade (Cacá Diagues, 1966), 2011.

de SOUZA Santos, Boaventura; MENESES, Maria Paula. Epistemologias do sul. Cortez Editora, 2014.

de SOUZA Santos, Boaventura. Pela Mão de Alice. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

TEIXEIRA, Fernando E. O Terceiro Olho. São Paulo: Ed. Perspectiva: FAPESP, 2003.

VELOSO, Caetano. Verdade tropical. Editora

Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006.