

## CARLOS DIEGUES, ENTRE O *CPC* E O *CINEMA NOVO*: UMA REFLEXÃO SOBRE A FUNÇÃO DO ARTISTA NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1960

Mariana Barbedo<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo traz à baila a participação artística e política do diretor de cinema Carlos Diegues em dois movimentos culturais caros à vida cultural brasileira: o *Centro Popular de Cultura (CPC)* e o *Cinema Novo*. Ambos são bastante emblemáticos da arte engajada do início da década de 1960 e permitem o aprofundamento do debate acerca da função social do artista, bem como das lutas sociais que antecederam o golpe militar. Assim, ao abordar a trajetória do diretor Carlos Diegues e o seu papel militante nesse contexto, buscamos compreender e contribuir com a produção historiográfica acerca da história recente do Brasil.

**Palavras-chave:** Carlos Diegues; cinema; Modernização brasileira; CPC; Cinema Novo

**Abstract:** The article brings up the artistic and political participation of film director Carlos Diegues in two important cultural movements for Brazilian cultural life: Popular Center Culture (CPC) and New Cinema. Both are so much emblematic from engaged art in early 1960s and allowing a deeper debate about the social role of artist and social struggles that preceded the military coup. Thus, in addressing his career of the director Carlos Diegues and his militant role in this context, we seek understand and contribute to historical production about the recent history of Brazil.

**Keywords:** Carlos Diegues; cinema; Brazilian modernization; CPC; Cinema Novo

As abordagens históricas acerca da ditadura militar são, em certa medida, novas, já que essas temáticas foram freqüentemente teorizadas quase exclusivamente por cientistas políticos e sociólogos. Segundo levantamentos do Grupo de Estudos sobre a Ditadura Militar da UFRJ (FICO, 2004: 40-1), dentro desses novos estudos é notória a predominância das pesquisas feitas à luz da “Nova História”: sob uma valorização do indivíduo e de sua subjetividade em oposição a uma leitura de cunho estrutural. O que nos conduz à percepção de que nossa propositura metodológica confronta essa tendência historiográfica. Não cremos que haja uma separação real entre o modo de produção e a vida dos homens. Os homens são parte da realidade em que vivem, assim como a realidade é parte desses homens. Seguindo a premissa segundo a qual os indivíduos são determinados socialmente e que sua consciência só pode emanar da realidade que os cercam é que nos debruçamos sobre o cineasta Carlos Diegues e sua atuação nos movimentos

---

<sup>1</sup> Mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Orientador: Prof. Dr. Antonio Rago Filho.

do *CPC* e do *Cinema Novo* no início da década de 1960.

Carlos Diegues (nascido em Maceió, Alagoas, em 19 de maio de 1940), está entre os diretores mais importantes da cinematografia brasileira. Este cineasta, cuja trajetória profissional se confunde com a história recente do nosso país, completa 50 anos de carreira, trazendo uma relevante colaboração para a produção artística nacional<sup>2</sup>. Concomitantemente a essa vasta produção, participou da vida política nacional, pondo-se como indivíduo engajado nos debates, principalmente os que permeavam o âmbito cultural, ao longo de sua vida e, em particular, a efervescente década de 1960.

Notabiliza-se que a conjuntura social do período tratado (primeira metade da década de 1960) trazia como imperativo a participação política, sobretudo dos jovens. Carlos Diegues estava inserido na juventude estudantil carioca, grupo que se mostrava veementemente preocupado com os problemas da realidade brasileira, nos seus mais diversos âmbitos. Dentre essas preocupações era notória a inquietação com o Brasil enquanto nação e com a cultura brasileira diante das imposições da estrangeira. Nesse contexto é que Diegues se coloca como ser atuante nos debates de seu tempo: foi eleito presidente do diretório acadêmico da Faculdade de Direito da PUC-RJ, cujo movimento estudantil vivia grande fervor. Atuou como jornalista dos extintos *Diário de Notícias* e *Última Hora* e chegou a dirigir o jornal *O Metropolitano*, órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes (UME) do Rio de Janeiro. Neste ínterim, o grupo do qual Carlos Diegues fazia parte – juntamente com outros estudantes e militantes de esquerda – formou uma das origens do *Centro Popular de Cultura (CPC)*. Após romper com o *CPC*, Diegues se aprofunda nas atividades cinematográficas junto ao *Cinema Novo*.

O início da década de 1960 marca uma prática de efervescência cultural e política ímpar na História do Brasil, com uma intensa participação popular, mais especificamente da juventude universitária, na vida política nacional<sup>3</sup>. Isso se dá porque foi justamente no início da década de

---

<sup>2</sup> Carlos Diegues foi diretor de 14 filmes de curta-metragem, 16 longas-metragens, produtor e co-produtor de aclamados filmes de curta e longa-metragem. Vale, ainda, destacar o fato de que a maioria de seus filmes foi selecionada por grandes festivais internacionais (como os de Cannes, Veneza, Berlim, Nova York e Toronto) e exibida comercialmente na Europa, Estados Unidos e América Latina, o que o torna um cineasta conhecido internacionalmente. Recentemente, Carlos Diegues trabalhou no projeto *5x favela – agora por nós mesmos*, que retoma o início de sua carreira, quando, em 1961, cinco jovens cineastas de classe média, oriundos do movimento estudantil universitário, realizaram o filme *Cinco vezes favela*, produzido pelo *CPC* da UNE, um dos filmes fundadores do movimento cinematográfico que conquistaria o Brasil e o mundo, o *Cinema Novo*.

<sup>3</sup> Não podemos esquecer que, no âmbito internacional, assistia-se à Guerra Fria, no qual o constante confronto entre as duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial – EUA e URSS – tornou-se ponto central das discussões políticas do mundo. Era crescente a crença de que o futuro do capitalismo mundial e da sociedade liberal não estava de modo algum assegurado. Os países beligerantes estavam arruinados e, provavelmente, propensos à radicalização. Ideias revolucionárias, politicamente

1960 que ocorreu a disputa pela decisão de qual caminho deveria ser traçado para a sociedade brasileira modernizar sua economia, ou seja, o Brasil viveu um momento crucial da luta de classes pelo destino da entificação do capitalismo brasileiro, da modernização brasileira. Podemos dizer que a luta pelas Reformas de Base<sup>4</sup> é o cerne dessas discussões.

Foi nesse contexto de agitações sociais que o grupo do qual Carlos Diegues fazia parte formou uma das origens do CPC<sup>5</sup>. A ideia era fazer com que a arte, de modo geral, circulasse e chegasse à classe trabalhadora. Fundado em 1961, ele era fruto do Teatro de Arena, mais especificamente da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*<sup>6</sup>, cuja utilização de linguagem direta, cartazes, *slides* e números musicais facilitavam a absorção dos conteúdos pelo público. Ao final da temporada de exibição da referida peça, Carlos Estevam Martins, Leon Hirzsmann e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) propuseram à direção da União Nacional dos Estudantes (UNE) a realização de um curso de filosofia ministrado pelo professor José Américo Mota Pessanha. Nesse momento, Vianinha saiu do Teatro de Arena e fundou o CPC, pois, segundo ele, era importante que os artistas se colocassem como agentes transformadores da sociedade.

O CPC seria uma tentativa de suprir as limitações do Teatro de Arena que, segundo Vianna, tinha se contentado “com a produção de cultura popular”, e não tinha colocado diante de si “a responsabilidade de divulgação e massificação” (VIANNA *apud* GARCIA, 2004).

---

incompatíveis com o livre mercado, estavam assombrando o mundo capitalista. Na América Latina, crescia a admiração pelos libertadores históricos e à Revolução Cubana, que era saudada por grande parcela da esquerda revolucionária por ser “tudo: romance, heroísmo nas montanhas, ex-líderes estudantis com a desprendida generosidade de sua juventude, um povo exultante, num paraíso turístico tropical pulsando com os ritmos da rumba” (HOBSBAWM, 1995: 421-46).

<sup>4</sup> Faziam parte das reformas de base, entre outras medidas, a lei de remessas de lucros e a reforma agrária. A primeira se constituía numa medida pela qual as empresas estrangeiras teriam direito de remeter para fora dividendos de até 10% do capital que introduzissem no Brasil. Mas eram forçadas a deixar aqui os capitais ganhos no país, que seriam destinados aos capitais nacionais. No que concerne à reforma agrária, esta consistia em introduzir na Constituição o princípio de que a ninguém é lícito manter a terra improdutiva por força do direito de propriedade (cf. RIBEIRO, 2010).

<sup>5</sup> Para Jalusa Barcellos, o CPC – que, de início, foi um departamento de agitação e propaganda cunhado com a “generosidade, a pureza e a disposição para o sonho que caracterizam a juventude” – fora criado por Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins e potencializada por Aldo Arantes, então presidente da UNE, que abriu possibilidades objetivas de ampliação do movimento estudantil em todo o território nacional com a criação da UNE Volante, que tinha como premissa a tese de que “a reforma universitária passava necessariamente pela reforma das instituições nacionais como um todo” (BARCELLOS, 1994: 7-10).

<sup>6</sup> A montagem do texto de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, sob direção de Chico de Assis, intitulado “A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar” trabalhou com a reflexão acerca dos mecanismos da exploração capitalista de modo didático para que servisse como um instrumento de conscientização das massas. De tal sorte que a peça procurou despertar a reflexão crítica no público e, ao mesmo tempo, a popularização da linguagem.

Estava na raiz do *CPC* o movimento pela conscientização e mobilização das massas em favor de uma realidade mais “justa”. Essa ideia de justiça, por sua vez, estava intimamente ligada ao socialismo. Ainda que nem todos os integrantes desse movimento tenham sido do PCB não podemos negar que este movimento herdou a política cultural defendida por esse partido. O ponto comum entre os estudantes e o PCB era a defesa do nacional-popular, como política cultural da esquerda cuja representação de temas da classe trabalhadora brasileira com um forte apelo da cultura popular se viam como primordiais para a edificação de uma cultura genuinamente nacional em prol da conscientização das massas, considerada a base da libertação nacional.

Naquele momento, teorizava-se politicamente o encontro dos comunistas com os católicos de esquerda. A intenção dessa aliança foi colocada claramente na PUC-RJ, o que gerou um grande escândalo. No entanto,

Havia clareza da necessidade de uma frente de esquerda, de uma frente popular, política, que em Pernambuco já tinha acontecido através do Arraes e que a gente tentava fazer também no Rio. Havia, independentemente, com toda a clareza, consciência da necessidade de “descolonizar” a cultura brasileira, de tentar encontrar o caráter nacional e popular da cultura brasileira. Acho que essas duas palavras são chaves para se entender o que estava se passando. Depois, a partir disso, tudo era diferença. Tanto que o *CPC* explodiria antes de terminar o seu primeiro ano de existência (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994: 40).

Descolonizar era a palavra de ordem. Tendo como inspiração as guerras de guerrilhas no “terceiro mundo” que buscaram se livrar de suas condições de colônia, esses jovens adquiriram a consciência de que era necessário descolonizar a cultura brasileira e buscar o seu caráter nacional-popular. A luta pela descolonização e pelo nacional-popular era o ponto em comum de diferentes segmentos da esquerda brasileira daquele período, a partir disso, reforçavam-se as diferenças. O diretor em análise, apesar de reconhecer a importância de sua atuação na formação do *CPC* e de ter sido um de seus diretores, afirma que não era um típico “cepecista”, pois se tornou dissidente nos primeiros meses por não concordar com a posição hegemônica (dentro do *CPC*) da instrumentalização da cultura/arte como braço da luta política.

Cineastas como Carlos Diegues e Glauber Rocha tinham uma outra visão acerca do que era a arte e de qual era a sua função social. E, praticando essa maneira de fazer cinema, é que surgiu o *Cinema Novo*. Entretanto, esse movimento cinematográfico é, tal como o *CPC*, um projeto nacional-popular, produtos das contradições econômicas e políticas da sociedade brasileira daquele período, e, também, produtores de toda essa efervescência social.

Não existe um manifesto de origem desse movimento; ele foi acontecendo e depois foi

entendido como tal. Fato é que ele emerge a partir de curtas-metragens produzidos no final da década de 1950 e início da de 1960, que tem como cerne uma nova propositura artística, corporificada num cinema que refletisse o país e a cultura original que aqui se fazia. Acerca de sua formação, Paulo Perdigão afirma:

Começou há pouco, aqui e ali. Não era possível supor que viessem aquelas experiências individuais de universitários e idealistas cariocas desembocar num movimento organizado em conjunto. As custas de muitos sacrifício, de razoável despesa e contando com a boa vontade dos amigos (um filmador e outros apetrechos emprestados), a rapaziada, fugindo da indolência dos cine-clubes e deles adquirindo uma bagagem sólida de cultura cinematográfica, punha em prática o desejo e quantas vezes contido na missão de crítica: manejar a câmara de 16mm. (PERDIGÃO, 1961, acervo pessoal Diegues)

O trecho citado é parte de um artigo publicado no jornal “O Metropolitano” – que chegou a ser dirigido por Carlos Diegues –, instrumento oficial da UME do Rio de Janeiro. Perdigão refere-se aos filmes produzidos destacando o caráter diletante e ideológico. Constituíam um grupo de universitários politizados que buscavam “descolonizar” a cultura brasileira por meio do cinema o que, dentro daquele contexto, ganhou um grande vulto, chegando a influenciar em movimentos cinematográficos de outros países, tal como na Argentina com o *Cine Liberación*. Outro aspecto a ser destacado é a falta de estrutura econômica para a produção cinematográfica brasileira, o que acaba sendo decisivo na sua forma e conteúdo.

O referido artigo trata da produção do filme curta-metragem “Domingo”, produzido no ano de 1961 pelo Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), do departamento de cinema da UME. Vale dizer que a edição do filme foi realizada pelo próprio escritor do artigo, Paulo Perdigão. Sobre “Domingo”, seu diretor (Carlos Diegues) comenta que seus realizadores buscaram representar o sentido que tinham da realidade, o que trazia um ponto divergente com o neo-realismo italiano (importante inspirador do Cinema Novo), já que, segundo Diegues, o “neo-realismo ensina e confirma o compromisso que tem o cineasta de captar a realidade – não de alterá-la”, entretanto, o “puro momento de sua captação implica numa perspectiva e até em uma interpretação desse objeto, o que desobriga cada artista de um compromisso com qualquer pseudo-realismo” (DIEGUES in PERDIGÃO, *O Metropolitano*, 1961). O então jovem cineasta, que tinha apenas 21 anos de idade quando deu essa declaração, não atentava para o fato de que, embora a configuração do cinema – a ilusão a partir da reprodução do movimento da vida – tenda a subverter a separação (física) entre telespectador e tela, de modo a carregá-lo para dentro dela e fazer que este, por algum momento, confunda arte e vida, é essencial constatar que o cinema é um discurso composto de imagens e sons que se põe, sempre, como um fato de

linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora (XAVIER, 2005: 14).

Em seguida, na mesma fala, Carlos Diegues entra em contradição e afirma exatamente o oposto a sua crítica ao neo-realismo italiano: “Em momento algum (e, se isso acontecer, falhamos) “personificamos” os personagens. Eles são pessoas reais e reagem como tais, mas nunca excepcionalmente”. Agora, buscavam um realismo integrado numa “possível cultura popular”. Uma cultura que “compreendesse uma maior área humana possível, sem limitá-la aos grandes dramas dos grandes homens, preocupada com o drama fundamental daquela área maior. Uma cultura, portanto, otimista.” (DIEGUES *in* PERDIGÃO, 1961)

Ainda no ano de 1961, Rubem Cesar Fernandes, escreve um artigo que reflete o mesmo filme, “Domingo”, que também conta com falas de Carlos Diegues:

Não adianta falar apenas de cinema novo, de bossa nova, de nouvelle vague, etc. Isso tudo são rótulos que não chegam a definir bem o que os rotulados desejam. É preciso ordenar as questões básicas que se colocam para o cinema moderno e respondê-las com conteúdo e não com efeitos publicitários. É evidente que os jovens estarão obviamente muito mais abertos a uma experiência nova do que aqueles que já se deixaram vencer pelas formas e formulas. Mas idade não é critério para o julgamento do bom cineasta, nem o novo é bom porque é novo. Eisenstein não é novo e continua sendo bom. Para nós, o novo que se identifica com o bom é aquele que, em cinema, retorna as linhas fundamentais de uma pesquisa de linguagem para a arte cinematográfica, linguagem específica e própria, e soma a esta pesquisa um compromisso com seu tempo e lugar. Daí não cremos ser pretensão afirmar que procuramos a linguagem cinematográfica brasileira. (DIEGUES *in* FERNANDES, 1961).

Verifica-se uma contraposição a um “esvaziamento” do que ele chama de “rótulo” do *Cinema Novo*. Era preciso atentar para as questões que se colocavam para o cinema brasileiro naquele momento: a busca por uma linguagem específica e própria somado a um compromisso histórico-social, tratava-se da busca pela tão discutida “descolonização” cinematográfica.

Os objetivos que conduziam o grupo de cineastas envolvidos nesse movimento, segundo Glauber Rocha, grande mestre e amigo de Carlos Diegues, eram os de construir uma produção interessada nas questões sociais, políticas e econômicas locais, assim como promover uma ruptura com as imposições do mercado cinematográfico mundial, que, por sua vez, sofria as imposições de potências imperialistas (ROCHA, 2004: 101). Esse último aspecto marca a principal característica desse movimento sintetizada na conhecida frase: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Isso se deveu a condição em que o mercado cinematográfico brasileiro vivia, pois um dos maiores obstáculos que inviabilizavam os projetos destes cineastas era o fato de o mercado cinematográfico ser por demais oneroso; dava-se, assim, uma cruel restrição aos

artistas, que viam seus projetos barrados. A seleção de filmes financiados acabava sendo feita dentro de parâmetros mercadológicos e ideológicos. Por outro lado, via-se a produção em larga escala de filmes estadunidenses, que, principalmente no período da Guerra Fria, efetivaram-se de modo a propagandear seus valores de dominar o mercado cinematográfico mundial. Para Ella Shohat e Stam,

As condições difíceis em que os cineastas do Terceiro Mundo trabalham são bastante desconhecidas de seus colegas do Primeiro Mundo. Além dos baixos orçamentos, das taxas de importação sobre os materiais e dos custos de produção, eles também se confrontam com mercados mais limitados e menos ricos. Além disso, precisam competir com os filmes estrangeiros luxuosos e de orçamentos altos que são despejados sem “cerimônias” em seus países. Essas diferenças na produção inevitavelmente se refletem tanto na ideologia como na estética dos filmes (SHOHAT; STAM, 2006: 368).

Por isso, o grupo defendia a atuação de cineastas independentes que realizassem suas produções dentro dos meios possíveis, a baixo custo e em pouco tempo. Acreditavam que a luta deveria ser estética, econômica e política, de modo que os cineastas independentes deveriam se transformar também em produtores e distribuidores para, assim, livrarem-se das amarras econômicas e políticas que lhes eram impostas. Dessa forma, seria necessário que o conceito de produtor capitalista fosse transformado pelo de produtor criador, isto é, um profissional especializado em organizar a produção de um filme em termos de participação e igual aos outros técnicos e artistas especializados; o contato entre o produto/filme e o exibidor seria estabelecido de forma direta; as organizações de distribuição, por sua vez, deveriam ser controladas e postas a serviço dos novos produtores. A partir daí, do desenvolvimento nacional das produções, é que se tornaria possível a evolução de uma cinematografia internacional capaz de enfrentar em quantidade e qualidade o cinema estadunidense. Para tanto, seria também necessário que os cineastas independentes fossem firmes em sua decisão de fazer um cinema novo do ponto de vista estético/ético. Portanto, através de uma ação internacional qualitativa, o cinema poderia ser um instrumento revolucionário tão eficaz quanto o instrumento político de colonização que era o cinema norte-americano (ROCHA, 2004: 3).

Este movimento fez frente às políticas mercadológicas de seu tempo, buscando sempre a soltura das amarras impostas pelas práticas imperialistas de outros Estados nacionais, assim como do descaso com as produções locais. Para Shohat e Stam, o Cinema Novo, “ao buscar uma linguagem apropriada para as condições precárias de um país de Terceiro Mundo, capaz de construir uma visão construtiva e desalienante da experiência social, subverteu as hierarquias burocráticas da produção convencional” (SHOHAT; STAM, 2006: 368). Na concepção de Shohat

e Stam, esses diretores reescreveram suas próprias histórias, tomando controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes, propondo “contraverdades” dentro de uma perspectiva anticolonialista. Esse processo se deu de modo a rejeitar o luxo relativo do cinema comercial anterior, de modo que esses diretores construíram “alegorias do subdesenvolvimento” e tornaram a própria escassez “um significante” (SHOHAT; STAM, 2006: 358-67).

O *CPC* e o *Cinema Novo* se constituíram nesses tempos revolucionários, no qual se vivenciaram diálogos tensos e criativos contra a ordem então vigente. Ambos germinaram pelas mesmas razões históricas e chegaram até a colaborar entre si, mas essa união durou pouco tempo.

Muitos partidos e movimentos de esquerda valorizavam a ação para mudar a história. Para Marcelo Ridente, esses grupos estavam imbuídos de valores impregnados de certo romantismo revolucionário, que buscavam a superação da desumanização que a modernidade capitalista efetivava nas cidades. Ao olhar esses diferentes grupos por essa óptica, Ridenti avalia que havia alguns mais românticos que outros, mas que todos respiravam e ajudavam a fundir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional (RIDENTI, 2000: 25).

Mais do que a existência de graus diferenciados de “romantismo”, notabiliza-se contradições essenciais nas posições artísticas desses homens que ajudaram a fazer a história nos anos de 1960. É notória a configuração de uma produção cultural heterogênea, em que, em tempos de agitação e disputa política, cada uma se porta de modo particular, de acordo com sua visão de mundo, suas posições políticas e seus objetivos artístico-técnicos.

Apesar de reconhecer a importância desse primeiro movimento, Diegues não passou tanto tempo no grupo. Como vimos, o rompimento se deu, principalmente, pela existência de diferentes valores estéticos e proposituras artísticas. Sua divergência com o *CPC*, efetivada quando da produção de *Cinco vezes favela*, pode nos possibilitar algumas reflexões a esse respeito.

No *CPC*, em 1961, Diegues dirigiu seu primeiro filme profissional<sup>7</sup>, *Escola de Samba Alegria de Viver*, episódio do longa-metragem *Cinco vezes favela*. As críticas cepecistas aos episódios deste filme ilustram divergências de posição desses grupos culturais (cepecistas e os cineastas que viriam a formar o *Cinema Novo*) diante da função social das obras de arte

---

<sup>7</sup> Antes desse período, em colaboração com David Neves e Affonso Beato, ele realizara três curtas-metragens. Para o leitor interessado, os registros acerca de todos os filmes dirigidos por Carlos Diegues encontram-se disponíveis no sítio da Cinemateca na rede mundial de computadores, pelo endereço: <<http://www.cinemateca.com.br/>>.

na sociedade brasileira. Essas divergências fizeram emergir um debate público entre os cepecistas Estevam Martins, Vianinha e Ferreira Gullar e os futuros cinemanovistas Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Glauber Rocha. Nosso diretor relata que chegou a ser expulso de algumas reuniões, pois as tensões levavam à crença, de um lado, de que a esquerda católica era pequeno-burguesa e, de outro, de que, para o PC, os fins justificavam os meios (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994: 49).

Para Diegues, a produção deste filme de 1962 marca o momento em que finda sua relação com o CPC. A esse respeito o autor clarifica:

O *Cinema Novo* não tinha mais nada a ver com o CPC. Faziam parte do mesmo universo, mas o *Cinema Novo* defendia um cinema de autor, havia um culto da liberdade de expressão, da arte como forma de manifestação pessoal, que precisava ser respeitada enquanto tal. No CPC, não! Pois lá reinava a ideia de grande catedral socialista onde cada um colocava seu tijolo anônimo (DIEGUES *apud* BARCELLOS, 1994: 43).

A cisão do diretor com esse movimento se enraizava na aceção que ambos tinham da função da obra de arte. Carlos Diegues defendia uma produção artística, na qual a arte fosse uma manifestação pessoal (ainda que atenta à realidade social); em contrapartida, o CPC via a arte como meio de alcançar um objetivo político, o socialismo. De modo que o CPC não permitia aventuras artísticas, era pragmático. Seus eventos culturais eram vistos e produzidos para a classe trabalhadora e, por isso, tendiam a certo didatismo. Diegues, sentindo que o grupo não era “tolerante” com outras posturas artísticas, “proclamou independência” e se afastou desse grupo. A esse respeito nosso diretor afirma:

Se, independente da minha vontade, eu me afastei do CPC foi porque mais ou menos isso (com sinal trocado) começava a acontecer. As pessoas deixam de realizar mesmo para cumprir tarefas marginais, se destroem e destroem o próprio sentido de sua função. Mário Faustino dizia certas coisas para mim que nunca esquecerei. Com toda a porra-louquice dele (que era a maior centrada num homem só) ele sabia das coisas. Uma vez, falando dessas coisas, ele me disse mais ou menos isso: “num país subdesenvolvido é necessário ser comunista e impossível pertencer ao partido”. É claro que ele se referia ao partido daquela época, sectário, burro, fechado, esquemático, dogmático etc. Mas vale também para certas coisas de hoje. Com isso eu fico sabendo: 1) Não se pode ser porra-louca sem estar cometendo um crime social; mas também 2) não se pode enquadrar em esquemas definitivos se em nossa sociedade está tudo se transformando com a rapidez de um segundo. (DIEGUES [Carta], 15 jan. 1963)

Não obstante, ele critica a postura de integrantes do PCB, atuantes desse grupo que, por serem “sectários”, destruíam o próprio sentido de sua função (transformação social). Para o CPC, a arte deveria servir como braço da luta política, de modo que os filmes deveriam edificar uma

revolução socialista. Assim, essas produções culturais deveriam dar conta de “iluminar” o público, levando-o à consciência sobre a realidade para que este se revoltasse e se engajasse numa luta para a transformação social.

Na visão de Ferreira Gullar, a cultura popular se punha como sinônimo de tomada de consciência da realidade brasileira, exigia “compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas Universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país” (GULLAR, 1980, p. 84). A resolução desses problemas estaria na concretização de profundas transformações na “estrutura socioeconômica e, conseqüentemente, no sistema de poder”. Desse modo, cultura popular era, primeiramente, “consciência revolucionária”. No que tange à instrumentalização da arte em prol da política, Ferreira Gullar assevera:

A arte era vista como um instrumento para nós chegarmos a essa nova sociedade, para fazermos a justiça social, através do esclarecimento do povo até chegar lá. Essa era de fato a nossa visão. Então, a questão estética ocupava, ficava num plano secundário. A coisa prioritária não era fazer uma bela peça ou um belo poema, era fazer um poema que tivesse eficácia política (GULLAR, 20 jun. 2010).

O *CPC* era tomado por influências políticas, principalmente do PCB, mas também de diversas correntes marxistas e do ideário nacionalista e trabalhista da época. A esse respeito, Ridenti aponta que, entre 1960 e 1975, o PCB trazia na raiz de suas propostas a junção das forças progressistas pelo fim do atraso, contra o imperialismo e o latifúndio, o que demarcaria a etapa da revolução burguesa no Brasil, pacífica, nacional e democrática – o que configuraria em um dos cerne dos movimentos culturais desse período. Ainda para este autor, a trajetória cultural do PCB, neste período, foi marcada pelo fim do zdanovismo, que desmantelou as diretrizes claras de política cultural partidária, que passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximos dele<sup>8</sup>.

Para este partido, a construção dessa ideologia nacionalista se traduziu, de modo geral, na articulação de uma “frente única”. Buscaram uma unidade política (com segmentos sociais díspares) para efetivar uma revolução embasada “nos princípios do antifeudalismo e do anti-

---

<sup>8</sup> Cabe reproduzir a ideia de Ridenti: “ao difundir-se no seio das esquerdas, as ideias de povo e nacionalidade, características do trabalhismo em geral, passavam pelo filtro e recriação do PCB”. E qual era a concepção de povo do PCB? Segundo este autor, em conformidade com a orientação política deste Partido, o povo “seria composto pelas forças opositoras da aliança entre o imperialismo e o latifúndio, empenhadas em romper o atraso nacional, a saber: o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia progressista e as partes da alta e média burguesia com interesses nacionais” (RIDENTI, 2000: 66).

imperialismo, com ênfase no caráter nacional e democrático”. Essa articulação, efetuada na área da produção artístico-cultural, buscou uma estética voltada para setores intelectualizados e uma adaptação do “nacional-popular”.

A esse respeito Ferreira Gullar, então integrante do *CPC*, avalia que não havia “essas teorias complicadas do nacional-popular” nas discussões do grupo, pois “ninguém pensava isso”. O primordial para o grupo era a valorização da cultura brasileira, “fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira” (GULLAR, 2010). Entretanto, compartilhando da posição de Celso Frederico a esse respeito, o conceito gramsciano (nacional-popular) não era usual entre eles, mas os comunistas trilharam um caminho paralelo, pois acenavam para uma conceituação próxima a ela.

Em meio a essas discordâncias e rupturas, Carlos Diegues demonstra, em carta remetida à Glauber Rocha, o temor de que esses movimentos percam força e ele não consigam realizar a transformação social que eles almejavam, pois que sua geração havia dado

... uma partida legal, mas parece não estar achando o caminho de chegar. Não há tanta pressa assim, mas é bom ir cuidando de evitar uma frustração coletiva. A gente acabaria “jovens talentosos”, bêbados espirituosos, bons papos, herois de anedotas intelectuais e tudo isso que nos faria passar de autores a personagens. Seria o fim da gente e do que nossa geração tem a fazer. (DIEGUES [Carta], 15 jan. 1963)

Qual seria essa missão que sua geração teria a fazer? Pouco mais de dois meses depois, em outra carta endereçada a Glauber Rocha, refletindo sobre o cinema de autor, Diegues aponta resposta a essa questão:

O que a gente precisa não é saber se o cinema de autor é isso ou aquilo, se os planos devem ser curtos ou longos, se cinema é montagem ou não é. Eu discordo de muita coisa (V. sabe), mas acho que o que a gente precisa é isto que está na sua carta: peito, gritaria, coragem, disposição, SANGUE. O tom do cinema brasileiro (talvez de qualquer cinema do mundo) é o SANGUE. Foi o SANGUE que fez Graciliano e Goeldi geniais; foi o SANGUE que realizou seu Faulkner; foi o SANGUE que fez Pessoa, Jorge, Mário de Andrade, os grandes poetas. O cinema brasileiro vai ser maduro, vai ser importante, no dia do SANGUE. (...) Com relação a *Ganga Zumba*: Preciso fazer um filme Sangue. Um filme que não se prenda aos planos (...). Um filme que só se prenda ao que está acontecendo às pessoas dentro dele. Um filme de proximidade, em que a câmera bata no nariz dos personagens e tire seus intestinos, seu estômago, suas tripas para fora, para o espectador vê-los por dentro. (DIEGUES [Carta], 31 mar. 1963)

Verifica-se que a visão dos cinemanovistas com relação à função social de suas produções era a da busca – juntamente com o encontro de formas de filmagem compatíveis com a miséria, posta na falta de estrutura do nosso cinema – por uma cinematografia autêntica, intensa e

radical, na medida em que buscava exprimir a vida do homem brasileiro. Esse movimento – originado a partir de curtas-metragens produzidos no final da década de 1950 e início da seguinte – realizou a construção do cinema moderno brasileiro:

O *Cinema Novo* representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura. Por isso, há influência da literatura nordestina, dos anos 30, de Jorge Amado, Graciliano. E não podemos esquecer os nossos paulistas, como Oswald e Mário de Andrade. A música (...), a pintura brasileira foi a vanguarda da descolonização, que deu mais essa coisa de reconhecer a verdadeira face do povo brasileiro (SANTOS *apud* RIDENTI, 2000: 90).

Em 1965, Glauber Rocha escreveu o manifesto *Estética da Fome*, que traz, no plano teórico, a propositura estética do *Cinema Novo*. Este documento tem como premissa o indício de que os interlocutores estrangeiros do cinema nacional não compreendiam verdadeiramente a miséria latino-americana (expressa no cinema), haja vista que, até então, somente “mentiras elaboradas da verdade” conseguiram se comunicar quantitativamente, gerando equívocos. Eis que, referindo-se ao observador europeu, “os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo”. O cerne dos problemas latino-americanos seria o fato de este continente permanecer “colônia” (ainda que de modo diferenciado, mais aprimorado) e que essa condição levava a um raquitismo filosófico e à impotência, gerando a esterilidade (quando o autor se castra em exercícios formais) e histeria (quando a indignação social provoca discursos flamejantes, levando ao anarquismo ou ao sectarismo político). A expressão artística nesse âmbito não seria compreendida pela sua lucidez discursiva, mas pelo “humanitarismo” que dada informação inspiraria:

A fome latina, por isso, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *Cinema Novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (ROCHA, 2004: 64-5)

De acordo com esse documento, a proposta estética desse movimento seria a representação violenta da fome, da miséria latino-americana, como ponto de partida para a descolonização. Nesses termos, o texto assevera que o comportamento de um faminto é a violência e que esta não é primitiva, é, antes, revolucionária: “eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado”. Apenas desse modo o colonizador perceberia a força da cultura que ele explora. Assim, complementa: “Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo”. Tratava-se, ainda segundo o documento, de possibilitar ao público a consciência da própria existência, o que denota o cunho político do movimento, que

não se limitava ao Brasil, mas um fenômeno de todos os povos colonizados. Nesse sentido:

Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do *Cinema Novo*. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do *Cinema Novo*. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *Cinema Novo*. A definição é esta e por esta definição o *Cinema Novo* se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do *Cinema Novo* depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o *Cinema Novo* empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes. (ROCHA, 2004: 66)

Observa-se que esse movimento artístico-cultural esteve umbilicalmente ligado ao momento político brasileiro, o que fez com que se sobrepusesse a voz do intelectual militante em detrimento da do profissional do cinema. A esse respeito, Ismail Xavier clarifica:

Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética – o *Cinema Novo* foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas. (XAVIER, 2001: 63)

Buscavam, essencialmente, a descolonização do cinema brasileiro. Trazendo um conteúdo que, nas palavras de Nelson Pereira dos Santos, possibilitasse o reconhecimento da “verdadeira face do povo brasileiro” (SANTOS *apud* RIDENTI, 2000: 90), ou seja, um cinema SANGUE. E uma forma moderna, que rompesse com a hollywoodiana. Vale dizer que esse rompimento não se deu sem “dores”. A maior delas foi certa elitização do público que, na sua maioria, era composto por estudantes, intelectuais e militantes oriundos, sobretudo, da classe média. Criou-se uma cinematografia particular, mas suas ricas metáforas e discussões não foram debatidas (ao menos não como o desejado) pela classe trabalhadora.

Pode-se considerar o aumento das contradições econômico-sociais reveladas na progressiva aceleração do processo inflacionário como fundamento das crises que irromperam naqueles anos. Entretanto, essa instabilidade não encaminhou o país na direção da superação dessas contradições, mas sim da resolução da pendência no âmbito político: a garantia do poder

presidencial de João Goulart. Em 1963, de fato, Jango recuperou os plenos poderes, o que redundou na vitória dele e dos grupos que haviam lutado por este propósito. Porém, diante da inexistência de um desenvolvimento efetivo, nossa vida política se viu distanciada das questões que realmente interessavam, tais como a do reajuste salarial e a da reforma agrária; esta última estava reduzida a agitações e voltada tão-somente à distribuição de terra. Constatou-se a inviabilização de uma política que interessasse à classe trabalhadora no sentido de solucionar os problemas que constrangiam o desenvolvimento da vida das forças populares (SOUZA, 2009: 259).

Assim, segundo o Sodré, os “esquerdistas” não se empenharam na luta em prol das reformas, mas os imperialistas trataram de cerceá-las. Em verdade, as reformas não tinham caráter socialista, mas apenas sentido democrático geral. Tratava-se de um programa pensado dentro dos limites capitalistas da sociedade brasileira. Entretanto, conforme Sodré, elas significariam o avanço para o processo revolucionário: “vitoriosas, corresponderiam a liquidar a dominação imperialista em nossa economia, a liquidar o poder dos latifundiários como classe, à ampliação da base democrática do poder” (SODRÉ, 1967: 231).

Em pensamento que converge com essa proposição de Sodré, Darcy Ribeiro avalia que o Brasil se defrontava com duas vertentes. A primeira era a das “reformas de base”, que se empenhava em abrir perspectivas para um tempo fundado numa prosperidade advinda da economia rural e da mobilização da economia urbana, ampliada por outras reformas em marcha. A segunda vertente, oposta à primeira, colocava-se a reação, “em união sagrada para a conspiração e o golpe”, objetivando a manutenção da “velha” ordem. Nesse sentido, Darcy Ribeiro aponta que o país vinha se construindo da seguinte maneira:

Confiante como nunca em sua capacidade de transformar-se para superar o atraso e acabar com a pobreza, quando sobreveio o golpe militar de abril de 1964. O que queríamos era alargar os quadros sociais, para que mais brasileiros tivessem empregos em que progredissem por seu esforço, para que todos comessem todos os dias, para que cada criança tivesse oportunidade de completar seu curso primário. Vale dizer, aquilo que é progresso e modernidade para nações civilizadas. Tudo dentro da democracia e da lei (RIBEIRO, 2010:1).

Cabe ressaltar que o Brasil vivia a iminência do golpe militar desde a posse de JK. Vivenciara-se, na política brasileira, um campo de disputas acerca dos caminhos que deveriam ser percorridos pelo país no seu processo de modernização. Processo este que viu seu desfecho com o golpe de 1964, que fez opção pelo “prolongamento do passado colonial”, como clarifica Caio Prado Jr.:

É, em linhas gerais, a continuidade e projeção futura desse Brasil, prolongamento do passado, que se abriu como perspectiva em seguimento ao golpe de 1º de abril de 1964 e com o predomínio nele, que logo se impôs, dos mais retrógrados setores dele participantes. Foi-se ainda mais longe que anteriormente, abafando gradativamente e eliminando pela violência e o terror não somente a ação, mas ainda qualquer voz divergente, em particular aquelas capazes de representar as forças de renovação, isto é, as populares, maiores interessados na remodelação das velhas estruturas e reconstrução delas sobre novas bases voltadas para a libertação do país de suas contingências coloniais herdadas do passado, tanto as econômicas (a dependência e subordinação ao sistema internacional do imperialismo) como as sociais, os baixos níveis materiais e culturais da massa da população brasileira. Libertação essa que representaria a outra perspectiva acima referida, e que tão vivamente contrasta com as forças conservadoras que lograram se impor (PRADO JR., 1978: 240).

Em consonância com esse pensamento está a narrativa do golpe militar feita por Carlos Diegues em carta a seu pai, de 19 de abril de 1964. Nesta correspondência, escrita três dias antes de nosso diretor partir para Paris – naquele momento tudo havia se acertado para que nosso diretor viajasse para tratar de um filme –, ele informa ao pai acerca de um acontecimento fundamental que havia ocorrido na ausência deste: o golpe militar. De início, Diegues apela para que as diferenças entre eles não os impeçam de conversar a respeito das mudanças ocorridas e da situação política do país:

Papai, nossas ideias nem sempre coincidem, no essencial, estivemos em discordância frontal – o senhor, um católico liberal, e eu, um socialista. Mas sempre foi possível dialogarmos, pois dois motivos facilitavam isso: respeito pela opinião do outro e a certeza da honestidade e dos bons fins de nossas ideias e atividades. Pois bem, mais do que nunca é preciso dialogar agora. (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964)

Para o cineasta em tela, o golpe se processava como um “pesadelo” que “aconteceu de repente, com a força dos sonhos ou da morte”. Não era sua pretensão discutir “o governo Jango ou a sua autenticidade”, pois estava ciente dos exageros e erros do “espírito aventureiro” que levaram ao comício da Central do Brasil<sup>9</sup> e ao caso dos marinheiros<sup>10</sup>. Todavia, ponderava a

---

<sup>9</sup> No Comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, João Goulart realizou um famoso discurso anunciando as reformas de base e a necessidade de uma nova constituinte: “Meus patrícios, a hora é a hora da reforma, brasileiros, reforma de estrutura, reforma de métodos, reforma de estilo de trabalho e reforma de objetivo para o povo brasileiro. Já sabemos que não é mais possível produzir sem reformar, que não é mais possível admitir que esta estrutura ultrapassada possa realizar o milagre da salvação nacional, para milhões e milhões de brasileiros, da portentosa civilização industrial, porque dela conhecem apenas a vida cara, as desilusões, o sofrimento e as ilusões passadas. O caminho das reformas é o caminho do progresso e da paz social. Reformar, trabalhadores, é solucionar pacificamente as contradições de uma ordem econômica e jurídica superada, inteiramente superada pela realidade dos momentos em que vivemos. (...) Sem reforma constitucional, trabalhadores, não há reforma agrária autêntica. Sem emendar a Constituição, que tem acima dela o povo, poderemos ter leis agrárias honestas e bem intencionadas, mas nenhuma delas capaz de modificações estruturais profundas” (*apud* SILVA, 1975).

certeza de que no meio daquelas agitações havia pessoas que queriam realmente “um Brasil mais justo, uma sociedade mais igual, um povo menos infeliz” – e que em nome disso lutavam com “honestidade, com dedicação, com espírito aberto ao progresso, à história e ao futuro”. Segue narrando o golpe:

Pois bem, em 48 horas, um bando de generais se apossou do país, o impôs ao ridículo de republiqueta, assumiu o poder, massacrou estudantes, operários, camponeses, invadiu lares, prendeu homens dignos ao lado de malfeitores comuns, arremessou-se contra a segurança de todos em nome de uma segurança fictícia. Em nome da liberdade, instituiu-se alguma coisa em que essa não passa nem pela porta. Em nome da democracia impediu e proibiu que se externassem opiniões. Cassaram mandatos, impediram governadores, praticamente fecharam o Congresso e, com ele, mais claramente, instituições públicas e privadas. Isso nos revolta. Não só a nós, que temos ideias diversas às que motivaram a “revolução”, como a toda pessoa de bom senso. E essas são milhares, as que acreditaram num primeiro momento nas boas intenções dos generais. (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964)

Assim, para Carlos Diegues a finalidade do golpe militar era, justamente, eliminar por completo a participação política das classes populares, e em especial abafar os movimentos reivindicatórios dos trabalhadores, especialmente greves e protestos coletivos em geral. Nosso diretor também observa a falsa “roupagem” vestida pelos militares, que se autoproclamavam defensores da segurança, da liberdade e da democracia. Em verdade, o golpe foi defendido pelos seus principais mentores com a justificativa da ameaça “comunista” que se revelaria nas demagógicas atitudes do presidente João Goulart, que por essa via almejava conquistar o respaldo popular. Estava-se, na concepção de Diegues, em pleno regime de força fascista em que a democracia e a liberdade estavam circunscritas aos que eram acordes com os ditadores. No lugar da verdadeira liberdade, estavam postas a “arbitrariedade”, a “vingança pessoal”, a “pusilanimidade”, a “delação” e a “traição”: “operário não tem direito a reivindicação, estudantes não podem se reunir senão nas salas de aulas (...), funcionários vão sendo sumariamente detidos, milhares e milhares de pessoas são presas diariamente” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964). Via-se, aos poucos, voltar o que para ele estava deixando de existir: a subserviência aos Estados Unidos como sinônimo de independência externa e reforma agrária como sinônimo de

---

<sup>10</sup> A revolta dos marinheiros ocorreu entre os dias 25, 26 e 27 de março de 1964 por decorrência do não atendimento de reivindicações como melhor tratamento por parte dos oficiais e reformulação do regulamento disciplinar, assim como da prisão de alguns diretores da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB) – entidade que tinha por finalidade lutar pelas demandas sociais dos marinheiros, cabos e soldados da Marinha de Guerra do Brasil. A anistia concedida por João Goulart aos marinheiros rebeldes serviu de justificativa para que os oficiais da Marinha aderissem ao golpe militar, pois que, segundo os oficiais, a hierarquia, pilar das Forças Armadas, havia sido corrompida (cf. MENDES JR., 2010).

comunismo:

Meus amigos mais próximos não têm sofrido, diretamente, muito. Em relação aos artistas eles foram mais brandos, achando-nos com certeza inofensivos. Mas outros sofreram muito. Todos, praticamente, que estavam no serviço público, foram demitidos – Cesar, Aldo, Betinho, Paulo Alberto etc. E hoje, a não ser os do cinema mesmo, que não sofreram perseguições, encontram-se ou presos, ou asilados, ou foragidos, perseguidos como a própria encarnação do mal. E é assim que eu vejo, com a nostalgia do poeta alemão que viu Hitler subir ao poder, que “as melhores cabeças da minha geração rolaram” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

Avalia, entretanto, que ele e seus amigos estavam “atônitos, entocados e incapazes de uma mínima reação”. A ocasião o levou a reler Memórias do cárcere, de Graciliano Ramos, e a pensar acerca das histórias que os “amigos mais velhos” contavam das prisões e das perseguições daquele tempo. Diante disso tudo, nosso diretor alega estar horrorizado, “menos por medo do que por não acreditar que ainda fosse possível, no Brasil, a volta de tais métodos, de tais ideias, de tais processos desumanos e incríveis” (DIEGUES, [Carta] 19 abr. 1964).

Eis que no ano de 1964 esses dois movimentos foram detidos pelo golpe militar<sup>11</sup>. A história tomou seu curso e o resultado da luta de classes que se alastrou para grande parte da sociedade brasileira, fazendo-a pensar e sonhar com a possibilidade de um “novo homem”, como diria Ridenti, foi a hegemonia da burguesia industrial associada ao capital estrangeiro. O ano de 1964 configura a vitória destas forças.

Vitória antecedida por lutas das esquerdas engajadas na democratização política e social, corporificada pela crescente mobilização popular pelas chamadas “reformas de base”. Essa conjuntura foi interrompida pelo golpe de 1964, arremate das crescentes reivindicações de lavradores, operários, estudantes e militares de baixa patente, cuja politização ameaçava a ordem estabelecida.

Gorender aponta que:

O período de 1960-1964 marca o ponto mais alto das lutas dos trabalhadores brasileiros neste século, até agora. O auge da luta de classes, em que se pôs em xeque a instabilidade institucional da ordem burguesa sob os aspectos do direito de propriedade e da força coercitiva do Estado. Nos primeiros meses de 1964, esboçou-se uma situação pré-revolucionária e o golpe direitista se definiu, por isso mesmo, pelo caráter contrarrevolucionário preventivo. (GORENDER *apud* RIDENTI, 2000: 36)

---

<sup>11</sup> O CPC vê o seu fim no dia 1º de abril de 1964 quando a sede da UNE, na praia do Flamengo, foi invadida, saqueada e incendiada pelos militares. O regime militar retirou a representatividade da UNE por meio da Lei Suplicy de Lacerda e a entidade passou a atuar na ilegalidade. O *Cinema Novo*, por sua vez, define no contexto da promulgação do AI-5.

Contudo, o golpe militar atingiu o cinema no momento de sua plena ascensão: tratava-se do apogeu do *Cinema Novo* em sua proposta original. Em um momento de sua explosão criativa, surgiram filmes como *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Com estilos diferentes, esses filmes demonstravam a solução encontrada pelo “cinema de autor” na afirmação de sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade.

O estudioso de cinema Ismail Xavier afirma que a luta da esquerda pelas reformas de base definiu o confronto com os conservadores e, não por acaso, em tantos filmes produzidos, “é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução” (XAVIER, 2001: 51). O confronto entre os partidários das reformas de base e os conservadores foi tratado no cinema a partir de filmes voltados para o campo, críticos à fome e à seca do Nordeste. Esse confronto político teve seu desenlace com o golpe militar. Nelson Werneck Sodrê lembra que a ditadura paralisou esse combate, mas que, por decorrência do prestígio conquistado por essas ideias, o próprio golpe afirmou-se reformista. Dissimulação que denunciava a impossibilidade da confissão de sua verdadeira finalidade: conter o desenvolvimento das reformas. Os golpistas anunciavam que as reformas preconizadas pelos nacionalistas tinham cunho socialista, com o objetivo de difundir o medo e neutralizar parte da população diante do golpe (SODRÊ, 1967: 229-33).

A arte revela sempre aspectos essenciais da condição humana a fim de serem compartilhados. A finalidade última da arte é ampliar e enriquecer o humano de maneira universal – transcendendo assim, as particularidades históricas. Entretanto, este valor supremo ocorre juntamente e ao lado de valores morais, religiosos e políticos que são historicamente colocados para os homens, de tal modo que a arte se apresenta de maneira particular nas suas origens e universal nos seus resultados.

Contudo, partimos do pressuposto de que a arte é um fenômeno social. Expressão da individualidade do autor, individualidade concreta, real, histórico-social e não abstrata. Cito a indicação precisa de que: “não é a consciência dos homens que lhes determina o ser; é, inversamente, o ser social que lhes determina a consciência” (MARX, 1986: 13). Ou seja, a subjetividade do ser/autor não está descolada da sua vida material, de sua sociedade. Parafraseando o filósofo alemão Karl Marx, os artistas não rompem da terra como os cogumelos, eles são, sempre, frutos de sua época e é do seu povo que extraem as seivas mais preciosas e as menos notáveis para exprimi-las nas obras de arte. A subjetividade que produz as ideias estéticas

das obras é a mesma que constrói as estradas e os prédios com as mãos dos operários (MARX, 1986: 8). Desse modo, a produção artística, a consciência do artista, a inspiração, assim como tantos outros elementos que circunstanciam as obras de arte, são antes determinados socialmente. A produção artística é determinada socialmente e toma seus contornos a partir das possibilidades concretas historicamente postas. Doravante, não podemos crer que a relação entre arte e sociedade esteja dada de maneira eterna e irrevogável. Trata-se de uma relação histórica e, por isso, modifica-se a atitude do artista com a sociedade, assim como da sociedade para com o artista. Vimos que o cinema engajado politicamente encontrou seus anos áureos na década de 1960, na qual figuravam divergências com relação ao papel da arte na sociedade. A arte deveria servir como braço da luta política militante ou, sendo mais precisa, como meio para a edificação do socialismo ou deveria ter morada livre na expressão pessoal? Essa questão permeou a vida daqueles homens e mulheres que se engajaram no *CPC* e no *Cinema Novo*.

O que historicamente se colocou para os que viveram no Brasil nos primórdios de 1960 foi a necessidade de se pensar a nossa vida política à luz de uma multiplicidade de reivindicações, seja por revoluções ou pelas reformas que estavam na ordem do dia. Alguns desses artistas defendiam claramente um Brasil socialista, outros mais liberdade de expressão, ou até melhores condições para o desenvolvimento cultural, mas todos os dois movimentos buscaram acima de tudo certa conscientização das massas com relação a realidade brasileira e estavam embutidos de uma crítica feroz aos dramas humanos próprios do capitalismo. Nesse sentido, a função social desses artistas foi a de servir como um insubordinável reduto humano e de se contrapor aos rumos que a burguesia estava tomando de maneira arbitrária.

### Fontes

DIEGUES, Carlos. [Carta] 15 jan. 1963, [para] ROCHA, Glauber.

\_\_\_\_\_. [Carta] 31 mar. 1963, [para] ROCHA, Glauber.

\_\_\_\_\_. [Carta] 19 abr. 1964, [para] DIEGUES, Manuel. Informa o pai sobre o golpe militar de 1964.

FERNANDES, Rubem Cesar. “Domingo” é filme novo feito por gente jovem. **O Metropolitano**. 30 set. 1961. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)

PERDIGÃO, Paulo. Domingo é cinema portátil. **O Metropolitano**. 27 set. 1961. (Acervo Documental Particular de Carlos Diegues.)

### Referências Bibliográficas

BARBEDO, Mariana. **Bye bye Brasil**: a modernização brasileira em tempos de ditadura militar – síntese

da miséria brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP, São Paulo.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CARLOS DIEGUES: site oficial. Disponível em: <<http://www.carlosdiegues.com.br>>, acesso em 10 de março de 2010

CINCO VEZES FAVELA. AGORA POR NÓS MESMOS: site oficial. Disponível em: <<http://www.5xfavela.com.br/>>, acesso em 09 de março de 2010

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>, acesso em 28 de fevereiro de 2010

FAUSTO, Bóris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>, acessado em 17 fev. 2010.

GULLAR, Ferreira. Cultura popular e cultura e nacionalismo. **Arte em Revista**, ano 2, n. 3, São Paulo, 1980.

GULLAR, Ferreira. **Entrevista**. Disponível em: <<http://vidraguas.com.br/wordpress/2010/03/05/pensando-a-poesia-com-ferreira-gullar/>>, acesso em 20 jun. 2010.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARX, Karl. **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global, 1986.

MENDES JR., Gessildo. **Rebelião dos marinheiros (1961-1964) no Rio de Janeiro**. Disponível em: <[http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212949819\\_ARQUIVO\\_REBALIAODOSMARINHEIROS.pdf](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212949819_ARQUIVO_REBALIAODOSMARINHEIROS.pdf)>, acesso em 10 ago. 2011.

PRADO JR., Caio. **A revolução brasileira**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1978.

RIBEIRO, Darcy. **João Goulart e as reformas**. <[http://www.pdt.org.br/personalidades/jango\\_historia\\_1.htm](http://www.pdt.org.br/personalidades/jango_historia_1.htm)>, acesso em: 10 jun. 2011.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Hélio. **1964: golpe ou contragolpe?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Introdução à revolução brasileira**. 3. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

SOUZA, Ângela Maria. **O Brasil descortinado por Caio Prado Jr.: gênese e reiteração do círculo vicioso**. 2009. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP, São Paulo.

*Mariana Barbedo*  
Carlos Diegues, entre o CPC e o Cinema Novo: uma reflexão sobre  
a função do artista no início da década de 1960

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Artigo recebido em 09/03/2011

Artigo aceito em 25/07/2011