

**CINEASTAS E MILITARES ENTRE A “COMUNICAÇÃO” E A
“REVOLUÇÃO” NO BRASIL DOS ANOS 70**
FILMMAKERS AND THE MILITARY BETWEEN “COMMUNICATION” AND “REVOLUTION”
IN BRAZIL IN THE 70s

Luciano Kreuzburg-Miranda¹

RESUMO: O artigo procura compreender o processo político-cultural de aproximação entre os cineastas integrantes do “movimento” Cinema Novo e os militares dirigentes do regime ditatorial brasileiro pós-1964 mediante uso das variações discursivas à realização de estratégias. Os cineastas adaptaram-se ao campo dos possíveis discursivos, na medida em que se utilizaram de um “discurso dialético” capaz de vinculá-los aos interesses em torno de posições antagônicas ou ao menos conflitantes. A problemática da “comunicação”, desencadeada pela busca do público, tornar-se-ia comunicação com o regime militar. No processo, de discursos antagonistas a adesistas, seria redefinido o uso retórico da noção de “revolução”.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Novo. Cineastas. Militares. Comunicação. Revolução.

O artigo procura compreender o processo de aproximação de participantes do “campo” cultural brasileiro ao campo do poder em período de ditadura militar, bem como os usos das variações discursivas com vistas à realização de estratégias. Especificamente, no que se reporta ao objeto empírico, os cineastas líderes do movimento Cinema Novo participaram de diferentes espaços de produção discursiva, adaptando-se ao campo dos possíveis discursivos, ao utilizarem-se daquilo que Duriez (2004, p. 181) denomina um “discurso dialético”, apto a conectá-los ao círculo de interesses em torno de posições antagônicas ou ao menos conflitantes. Deve-se tornar claro que a referência ao “discurso dialético” incorpora sentido próximo à dialética aristotélica, que trata da adequação dos discursos à sua multiplicidade. Além disto, a perspectiva é combinada ao enfoque da estratégia política.

Neste sentido, com a “crise” do Cinema Novo, que acarretou, em 1970, a “declaração” do seu fim por Carlos Diegues, ao encontrar-se em auto-exílio na França, seus integrantes definiram como prioridade o atendimento a uma demanda por “comunicação” com o público dos filmes. A partir daí, não obstante, a problemática da “comunicação” implicaria, de modo pragmático, a comunicação com o regime militar. Para tanto, haveria que se matizarem definições acerca dos militares, de discursos antagonistas a adesistas, e se mobilizarem

¹ Doutor em Ciência Política pela Universidade federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Adjunto da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Departamento de Ciências da Comunicação / Cesnors. E-mail: lucmira@terra.com.br

relações interpessoais que pudessem viabilizar o acesso ao interior de espaços estatais, com vistas não só à obtenção de recursos financeiros, mas de meios para a elaboração de políticas públicas para o setor cinematográfico. Nesse processo, a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), que fora criada em 1969, seria fundida ao Instituto Nacional de Cinema (INC) e sofrido transformações sob a influência desses cineastas. Mais importante, eles próprios viriam a administrá-la, em 1974, com Roberto Farias em sua presidência.

A “crise” do Cinema Novo, percebida como “crise ideológica”, foi definida por Dahl (1966-1967, p. 198-9), como “desorientação” produzida por dois fatores: 1) a “descoberta de uma complexidade maior na análise da sociedade brasileira”; e 2) o “quadro político [a partir da] ascensão dos militares ao poder”. No entanto, apesar da existência destes fatores, os argumentos dos cineastas enfatizavam um esgotamento temático. Destarte, a Embrafilme poderia configurar-se como espaço de reprodução social do “grupo” cinemanovista e de sua reconversão econômica (além de, na nova conjuntura, política). A empresa estatal, porém, fora fundada pelos militares, que evidentemente mantinham o controle sobre sua gestão.

Antes disto, a questão primeira da problemática da “comunicação” relacionada ao público, isto é, a da necessidade do estabelecimento de comunicação com o público potencial dos filmes em adequação à posse média do que Bourdieu (1979, p. 3) conceitua como “capital cultural”: demanda consensual entre os cineastas no começo dos anos 70, no entanto vinha sendo incorporada ao debate do grupo desde meados dos anos 60. Gustavo Dahl deu-lhe início em 1965. A comunicação para ele se assentaria em torno da definição de um “cinema urbano” em detrimento do “cinema rural”. O sentido deste seria construído a partir do enquadramento da intensidade dos problemas que a “favela” [*sic*] e o semi-árido nordestino colocavam à crítica. Portanto, são esses dois ambientes que definem o sentido de um “cinema rural”. No entanto, esgotada a exploração de temas em torno dessas “regiões”, haveria a necessidade de abertura do “grupo” para outras “zonas sociais”, sem que fosse excluída a dimensão crítica da sociedade. Por outro lado, pela complexidade que as “zonas” suscitavam, os cinemanovistas buscariam apoio na literatura².

Afim a esta proposta, não obstante configurando traços distintivos autônomos à apropriação da literatura legítima, Leon Hirszman interpretaria a “comunicação” como estabelecimento de relação com os “estratos profundos” do público brasileiro. Portanto, não

² Pela qual, pouco mais tarde, iriam ao encontro de interesses militares propugnadores do uso didático do cinema e com fins nacionalistas, para os quais os temas da literatura e da história seriam instrumentos. Cf. DAHL, G. 1966, 1967, p. 198-199 *passim*.

necessariamente desvencilhada de seu potencial revolucionário: importaria atentar-se às “reações do público”³. O potencial crítico vislumbrado por Hirszman seria viável pelo desvelamento da presença na vida cotidiana dos mitos sociais contemporâneos. Com este propósito, tentou comunicar-se, quase sem sucesso, por meio do filme *Garota de Ipanema* (1968).

Da parte de Joaquim Pedro de Andrade, havia ponderação sobre o problema por meio de enfoque da motivação política. Para ele, em “matéria de política”, ninguém no movimento cinematográfico brasileiro poderia ter a “consciência tranquila”, pois o problema da realidade brasileira não se resolve simplesmente pela indicação de uma tomada de posição ou pela definição política diante dessa realidade. Para que os filmes se tornassem então “instrumento político e social efetivo”, necessitariam de comunicar-se com o público visado. Caso fosse o objetivo do cinema ser “instrumento revolucionário”, de acordo com Andrade, haveria que se atingir a “classe potencialmente revolucionária”. No entanto, a eficácia política dos filmes não ocorria em decorrência de haver sempre um “fator de alienação no processo de composição do filme”, verificável no fracasso de bilheteria de alguns filmes justamente nos cinemas das regiões habitadas pelas “classes potencialmente revolucionárias”⁴. Na sua opinião, tais valores não deveriam afastar-se do “campo de cogitação”, do “campo de ação prática” por “motivos morais”:

Se, em determinado momento, a gente cala alguma coisa porque taticamente não é conveniente dizê-la, isso, tomado como processo geral, há de ser sempre criminoso. O progresso mais legítimo é alcançado através da dialética, da discussão, do conflito dos valores, da investigação individual e coletiva dessas idéias que vão surgindo. O temor da heresia é algo de extremamente negativo, estúpido, covarde e ultrapassado. A criação de um corpo de doutrina que assuma quase o aspecto de um dogma religioso é alguma coisa de anacrônico (Idem., p. 261).

A propugnação andradiana do método dialético à reflexão (auto)crítica do “grupo”, para Glauber Rocha punha-se como exigência ao desenvolvimento do conteúdo das obras. Ao cinema caberia contribuir para o “esclarecimento de questões inerentes ao homem e a sociedade”, com “clareza de linguagem”: “Expressão, comunicação e significação procuram uma síntese⁵: um cinema que falha num destes três pontos não cumpre sua missão”⁶. Por

³ Depoimento de L. Hirszman. Cf. MARCORELLES, L. 1966, p. 53.

⁴ Depoimento de J. P. de Andrade. Cf. Depoimento a VIANY, A. 1966.

⁵ Aqui a concepção dialética é fundada na filosofia hegeliana.

⁶ Carta de G. Rocha para Alfredo Guevara. Paris, 1967. Reproduzida em ROCHA, G. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 278.

outro lado, a comunicação dos filmes abrangeria problema de qualidade técnica. Quanto melhor a qualidade, maior a comunicação. “É um problema de realização”⁷.

Talvez isto explique, de modo parcelar, a resistência ou dificuldade dele para desvencilhar-se da *démarche* de uma “estética agressiva”, que o consagrou desde os seus primeiros filmes de longa-metragem. Para Rocha, a viabilidade financeira e a rentabilidade das produções não entrariam em contradição com o conteúdo engajado dos filmes. No entanto, essa posição conflitava com as dos demais integrantes do Cinema Novo. Estes não só se preocupavam com a dimensão mercantil como também com as limitações impostas pelo regime ditatorial aos discursos políticos. Em tempo, mais do que todos os demais, Rocha se posicionava sobre os rumos do Cinema Novo estando no estrangeiro, em que passou parte preponderante de sua vida como cineasta profissional, situação que pode esclarecer a inicial resistência dele ao pragmatismo de outros cinemanovistas.

Com efeito, antes mesmo da edição do AI-5, deu-se início à elaboração da nova “doutrina” do “grupo”, baseada na noção de “cinema didático”. Esta incorporou o sentido que lhe foi atribuído pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, combinado à “aclimatação” à realidade e ao cinema brasileiros resultante da sua instrumentalização por Gustavo Dahl. O raciocínio desenvolvido por ele lograva identificar o fato que “em um país subdesenvolvido, esta própria circunstância impede o público de receber qualquer outro cinema que não aquele que está habituado”. Portanto, seria necessário que o cinema procedesse da “melhor maneira possível” para que tal situação fosse superada e para que “o público, livre da opressão da miséria” se preparasse “para um cinema ético, problemático, crítico, longe das melodias hollywoodianas” (DAHL, 1966-1967, p. 192). A “única saída” para o “cineasta responsável” residiria então no “cinema didático”:

Os intelectuais brasileiros preocupam-se cada vez mais com a *comunicação de massa* e, na medida em que reconhecem ao Cinema Novo o título de movimento cultural importante, lamentam aquilo que se denomina de seu hermetismo ou, para dar um tom político, seu divórcio das massas. E oferecem como exemplo o jovem teatro brasileiro, que vive exatamente do mesmo público que o Cinema Novo, mas que não dispõe, como este último, da possibilidade de ampliá-lo; ou a música popular brasileira, experimentando neste momento a sedução da *protest song*, bem mais fácil de digerir que um *protest film*. A dedicação das elites intelectuais, e mesmo de determinados integrantes da burguesia nacional, deixa-nos escrever um futuro brilhante para a evolução social do Brasil, porém não resolve a questão que atormenta todo o Cinema Novo: como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público (DAHL, p. 194; *itálicos dele*).

⁷ Depoimento de G. Rocha. MARCORELLES. *Op. Cit.*, p. 53.

Neste sentido, a despeito das limitações técnicas e da inexperiência dos cineastas que poderiam ensejar a falta de comunicação dos filmes com o público, mais importante era o desacordo entre a “ideologia manifestada” pelos filmes e o público. A este respeito, Diegues esclareceria à crítica europeia que o didatismo brasileiro não possuía o mesmo sentido do didatismo brechtiano, uma vez que o método racionalista e científico de Brecht pressupunha a “existência de mais de um século de uma cultura burguesa europeia sólida e esclarecida” (DIEGUES, 1970, p. 49) em contraste ao “selvagem” didatismo brasileiro, produto da inexistência de um “passado cultural”.

Gustavo Dahl chegaria à conclusão de que as “massas brasileiras” se encontravam em um “nível político tão elementar”, que se situavam de fato em estágio muito “irracional”, no qual, antes de haver resistência ao “código marxista”, haveria, ao contrário, um “tipo de disposição a uma revolta anárquica contra a autoridade”. A mudança a um *modus operandi* que traduzisse a luta de um modo não político, chegaria a “valores que vão além da política, que tocam a cultura, e em um certo sentido, a antropologia, nas raízes mais elementares de uma cultura”. Evocando a “revolução”, sintetizaria a questão, asseverando que

a necessidade de trabalhar no interior de um sistema ao qual não se adere, tem provocado alguns problemas, mesmo que não sejam problemas absolutamente novos. Tudo é um problema de poder, no cinema como na Revolução, e em um cinema existente no interior do sistema, o poder reside nas receitas: o que significa que, para tratar com o aparelho industrial de produção brasileiro, nos é preciso realizar filmes que se saiam bem sobre o plano econômico, e não é necessário ver aí uma contradição. Toda a evolução do pensamento político do cinema brasileiro continha nela esta conclusão: nós temos necessidade absoluta de fazer filmes populares. É a condição essencial de uma ação política no cinema (DAHL; ALEA; SOLANAS, 1972, p. 2).

A Embrafilme, portanto, configurar-se-ia como espaço de viabilização da reprodução social do “grupo” e de sua reconversão político-econômica. Neste sentido, a tentativa de diminuição da distância que separava o “grupo” Cinema Novo com relação aos militares – devido muito à percepção destes sobre aquele, isto é, de concebê-lo como grupo de esquerda e portanto de oposição ao regime – deu-se, de início, no plano da elaboração discursiva. O agrupamento teria que neutralizar e inverter em seu benefício o preconceito, pelo qual, não raro, integrantes do núcleo-duro do Cinema Novo foram tachados de subversivos.

O interesse na adoção de um discurso moderado e conciliatório estabeleceria aproximação ao grupo dirigente do regime voltado à implementação de uma política cultural. Por outro lado, os cinemanovistas necessitavam de forjar a adesão ou conciliação ao regime a fim de que pudessem ativar seu capital de relações acumulado, em que pesavam agentes integrantes do espaço institucional estatal, aliados seus, que não lhes poderiam facilitar o acesso a essas instituições sem a necessária moderação no tom dos discursos.

Para tanto, haveria que se caracterizar o contexto social: Dahl avaliava que a conjuntura cinematográfica brasileira poderia ser considerada de “dois pontos de vista”: o primeiro seria o econômico, pelo qual se verificava o governo brasileiro adotando importantes medidas para a proteção da indústria do cinema, inclusive por meio de investimentos financeiros, o que acarretava aumento da produção. O segundo seria o cultural, ao mesmo tempo político, pelo qual se testemunhava a repressão do regime, ao passo que as expressões culturais, como “fenômeno de esquerda” e portanto atingidas pela ditadura, suscitaram ao cinema a emergência de uma plêiade de experiências individuais em substituição a um movimento articulado. Do balanço veio à tona o pragmatismo: haveria uma polarização no Brasil em razão da qual às práticas culturais restavam somente as opções da “clandestinidade e a adesão” (DAHL; ALEA; SOLANAS, 1972, p. 2). Ademais, a morte de Carlos Lamarca confirmaria a percepção da impossibilidade da ação política que não levasse em conta uma relação com os militares. No dia da morte do líder guerrilheiro, Dahl se encontrava em Roma com Glauber Rocha:

[Ele] ficou muito impressionado quando Lamarca morreu, no Raso da Catarina. Glauber disse: “Morreu como cangaceiro.” E eu naquele momento disse: “Glauber, acabou.” Quando tropas soviéticas metralharam operários berlinenses, em 1953, eu fiquei meio desconfiado. Quando invadiram a Hungria, em 1956 – já havia tido a desestalinização –, eu disse: “Ah, realmente não dá pé.” Quando mataram o Lamarca, durante a guerrilha, eu já tinha dito: “Pô, vamos acabar com essa palhaçada de dizer que o povo está sustentando. Não, o povo está denunciando.” Havia uma contradição ideológica ali, que exatamente a não-filiação partidária me deu uma grande liberdade ideológica. Dizia: “Palhaçada, dizer que o povo está do nosso lado.” Aí nesse momento eu tive um clique: “Tudo bem, agora o campo da política são os militares”⁸.

A partir de então, Dahl e Rocha começaram a discutir a “questão dos militares”, pois lhes restaria apenas o “espaço político dentro do regime” (EGD). A visão pragmática resolveria o “impasse ideológico”. Com efeito, a “ideia do entrismo no regime militar resolvia

⁸ DAHL, G. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 2005. Entrevista concedida a L. Kreuzburg-Miranda. (EGD).

a falência da guerrilha” (Idem). Como consequência, Rocha adotaria uma posição “nasserista” (Idem.), que de fato vinha sendo gestada desde o fim dos anos 60. Pois, compulsado de um conjunto de documentos do seu acervo pessoal, verificou-se que seu sentimento antiimperialista – notadamente voltado à presença dos Estados Unidos na América Latina – evoluiu em um crescendo. Entretanto influenciou-lhe a perceber nos militares a diferenciação política, e nas Forças Armadas, não mais uma corporação monolítica. Caracterizou-os como agentes em conflito que poderiam, inclusive, defender posições “progressistas”, entre as quais a de oposição aos Estados Unidos. A experiência revolucionária do Peru, em que assumiu o poder, em 1968, o general Juan Velasco Alvarado (que adotou de início uma política caracterizada por discurso nacionalista e antiimperialista, reformando a legislação social e realizando a reforma agrária), fornecia a Rocha apoio por meio de exemplo na realidade imediata:

a estranha novidade do Peru. Todos os caminhos são válidos para abrir as vias da libertação. [...] Em *Antônio-das-Mortes*⁹, eu queria mostrar, precisamente, como dois personagens chegam à ação por caminhos diferentes. O professor e *Antônio-das-Mortes* embutem um massacre total dirigido contra a opressão mas suas motivações são totalmente diferentes. Eles não possuem idéias teóricas, de linha diretiva. Eu sou contra o proselitismo.

[...] De fato, mesmo que o Brasil possua um governo fascista, é o país mais revolucionário de toda a América Latina. Tudo muda, move-se sem cessar. Mesmo os burgueses nacionalistas, militaristas, porque são levados a defender-se dos Estados Unidos. É a grande burguesia brasileira quem entra em conflito grave com o imperialismo americano e que perde cada vez um pouco de sua condição reacionária. O país está em marcha a uma direção revolucionária. É por isso que, bem que não vendo precisamente o tipo de revolução que terá lugar no Brasil, eu posso afirmar que ela será de um tipo muito original...¹⁰.

Rocha não interpretava a conjuntura, como tendente a desdobrar-se em um movimento nacionalista liderado por militares progressistas, isoladamente. Engajados na militância política ou não, frações intelectuais vislumbravam a nova alternativa “revolucionária”. O cineasta antevia, com expectativas otimistas, a sucessão presidencial de 1974. Percebia que a incapacidade civil para retomar a bom termo o poder – combinada com as contradições ideológicas no interior das Forças Armadas – favoreceria gestão progressista, leia-se, nacionalista, encabeçada por militares.

⁹ *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

¹⁰ Depoimento de G. Rocha. DELAHAYE, M.; KAST, P.; NARBONI, J. Entretien avec Glauber Rocha. *Cahiers du cinéma*, 214, p. 26, juillet-août 1969.

Dito de outro modo, para Rocha, seria possível um “salto dialético” decorrente da tensão entre a fração militar alinhada aos Estados Unidos (o grupo da “Linha da Sorbonne”) e a nacionalista, representada, na concepção de Rocha, pelos “jovens oficiais da ‘Linha Peruana’, ex-adeptos do general Albuquerque Lima”, que postulou suceder Costa e Silva na presidência. Seu grupo de apoiadores nas Forças Armadas desagradou integrantes do núcleo-dirigente pela excessiva publicidade despendida ao sistema de listas para a escolha do presidente, que colidia com o necessário “recato” para a transição (D’ARAÚJO; CASTRO, 1997, p. 213).

A declaração do Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, general Souto Malan, de que os militares pretendiam uma “desvinculação controlada do poder” – para aquele processo que viria a ser conhecido como “distensão” – era a demonstração, para Rocha, do agravamento da crise emergente das contradições perceptíveis desde o interior do regime, e sinal de que a intervenção sobre a mesma continuaria a depender dos militares, melhores do que as elites civis. Identificava tal liderança em Jarbas Passarinho, em parte superestimada pela influência dos problemas específicos do cinema na sua leitura. Passarinho ocupava a pasta da Educação, ministério ao qual se subordinava a Embrafilme.

Ao momento empreendiam-se duas modalidades de engajamento para a resolução da “crise” do Cinema Novo. Uma desempenhada com vistas à ativação de relações interpessoais, inclusive de parentesco, pela qual se destacavam Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, e, em parte, Paulo César Saraceni. E outra desempenhada sobretudo por Glauber Rocha e Gustavo Dahl orientada à elaboração tática de discursos que lograssem estabelecer “diálogo” com integrantes do regime. Por aí, Dahl mais se dedicava aos espaços possíveis internamente no Brasil, como a revista *Filme Cultura*, órgão oficial do INC. Em 1972, nela publicaria artigo programático que bem poderia ser tachado de “ufanista”, em que defendia a necessidade de investimento no cinema haja vista ele, ao combinar entretenimento e educação, realizar função de coesão social orientada ao desenvolvimento:

No ano 2001 o Brasil continuará a ser um dos quatro ou cinco maiores países do mundo e terá 300 milhões de habitantes. Não é absurdo pensar, que até então, a nossa cultura já tenha se transformado numa “civilização”. Os Estados Unidos, União Soviética, Japão, países que nos últimos 100 anos deram grande salto para a frente, dispunham para tanto de uma tecnologia que em termos atuais pode ser considerada rudimentar, logo, a aceleração do nosso processo de desenvolvimento não só é viável como provável. Queira ou não, nosso país está voltado ao destino de grande nação.
[...]

As tensões externas e internas, porque passam países que atualmente atingiram o estágio de desenvolvimento pós-industrial, demonstram a necessidade de associar ao progresso material aquele espiritual. Os meios de comunicação em massa se encontram na encruzilhada de uma função higiênica (diversão) com uma função social (informação, isto é, formação). É esta segunda, moderna e misteriosa, que supera a passividade limitada da primeira e confere ao filme, que pode ser um simples produto, a categoria de ato social, civilizatório (DAHL, 1972, p. 50-52).

Da parte de Rocha, no exterior, expressaria opiniões que adquiriram importância individual e coletiva. De importância individual, porque delas dependia haja vista a condição de exilado estigmatizado como subversivo pelos militares, impetrante de contingências pessoais e econômicas impostas por tal condição. Nisto também dependia de conversão política que não implicasse a desvalorização de seu capital simbólico, de crédito pessoal, de “gênio” e “líder” de movimento “revolucionário” cujo instrumento seria o cinema. Por conseguinte, haveria que redefinir os princípios orientadores da “revolução” enquanto tal, tanto para fins políticos quanto culturais, a fim de que ele pudesse preservar determinado nível de integridade existencial e representatividade junto às frações da elite político-cultural que o legitimavam. Deste modo, o sentido definido à revolução, desde uma retórica fundada no campo discursivo marxista, redefinir-se-ia àquele do nacionalismo militar.

De importância coletiva, porque tal conversão de indivíduo pertencente ao “grupo” Cinema Novo, de prestígio tanto no Brasil como no estrangeiro, poderia legitimar a própria conversão do conjunto do “grupo”. Portanto, Rocha lhe contribuía na medida em que redefinia princípios que orientavam seu engajamento político-cultural. Além disso, implicava a substituição de um discurso radicalizado, de ruptura, por um moderado, de conciliação, isto é, não de pura e simples adesão ao regime. Não obstante, efeito previsível, Rocha seria atacado, pela esquerda, em especial depois da publicação de artigo – descrito adiante – em que considerava Golbery do Couto e Silva o “gênio da raça”.

Da sua parte, Carlos Diegues interpretava a conjuntura ao encontro de Glauber Rocha sobre o papel dos militares. Mas com viés econômico. Para Diegues, a acelerada mudança social e econômica brasileira era de importância para os Estados Unidos, que planejavam participar como protagonistas nesse processo de desenvolvimento. Para tanto, teriam que redefinir o sentido da relação entre os dois países por meio da palavra “associação” em lugar de “imperialismo”. A importância estratégica do Brasil para os norte-americanos não seria a mesma que devotavam a países como Peru, Chile, e Bolívia; de fato era muito superior. Ademais, os militares brasileiros não poderiam ser percebidos como representantes de uma

“ditadura latino-americana de tipo tradicional”. Pois lhes cabia fazer política, enquanto aos tecnocratas governar. Gerava-se assim um “casamento de interesses” eficiente:

Os militares, que estão longe de serem bestas, reconheceram a importância do Cinema Novo no conjunto cultural da nação: “O Cinema Novo? Claro, são pessoas de esquerda como as pessoas do movimento “modernista”...mas muito dotadas...em suma, um orgulho nacional!” O governo é muito ocupado com a repressão ao terrorismo, e o cinema...O que isso muda?¹¹.

Diegues, porém, não excluía a importância da atividade política. Reconhecia, por um lado, que a organização sindical e associativa foi importante nas aproximações dos cineastas com integrantes do governo. Por outro lado, recordava, em face da conjuntura política no Peru e na Bolívia, que o chamado “nacionalismo de esquerda” nascera com Getúlio Vargas, que concebeu a “idéia de organização de uma nação, que é o primeiro passo a uma libertação nacional.” Na época de Vargas, segundo Diegues, isso era “idéia revolucionária” (Ibidem, p. 51). De modo semelhante, para ele

não existem “militares em si”, uma natureza militar pré-determinada; os marinheiros do “Bismarck” não são os mesmos do “Potemkine”. Ora, esses militares, levam a sério, ao alvo, a idéia da *revolução nacional*. [...] O próprio Vargas, evidentemente, nunca disse “nós somos nacionalistas de esquerda”; salvo nos últimos anos de sua vida; mas o que ele fez permitiu avançar essa idéia, e outras ainda mais radicais (Idem, p. 51-52).

Nos argumentos de Diegues, constata-se a redefinição dos sentidos políticos atribuídos à noção de “militar”, e a incorporação de retórica semelhante à do “etapismo” revolucionário, recorrente no Partido Comunista Brasileiro (PCB) em especial quando postulava a aliança com a “burguesia nacional.” Esta constatação corrobora a de Glauber Rocha, que em carta enviada para Diegues, percebia a conjuntura como “outra vez em 1930”, tendo isso concluído após assistir a *Os herdeiros* (1969), de Diegues.

O tempo e o vento. Os caminhos do sul. O continente.

Esta carta é apenas sua. Converse muito seriamente com Caetano [Veloso] sobre isto sobretudo pelo fato dele ser um ídolo de massas no Brasil. Espero que o resto você deduza, pense em Gardel, nos farrapos, na igreja, na frente [ampla], nos peruanos etc. [...] Também se lembra que passarinho* canta e não escutamos. Que o Presidente do Clube* toma chá de menta com o cangaceiro das arábias,* que

¹¹ Entrevista de C. Diegues. Carlos. AUMONT, J.; DE GREGORIO, E.; PIERRE, S. Entretien avec Carlos Diegues. *Cahiers du cinéma*, n° 225, p. 50, nov.-déc. 1970.

chimarrão do cunhado* aprende nos pampas o que o velho* curtiu. O retiro, que quando a primeira historia é farsa, a segunda é tragédia e a terceira é revolução. [...] 1974¹².

Com efeito, Rocha percebia na conjuntura nacional e internacional indicadores favoráveis a articulações políticas que gradualmente poderiam desencadear a “revolução”. Para tanto, o ano de 1974, em que o Presidente da República, Emílio Garrastazu Médici, seria substituído por Ernesto Geisel, representaria apenas uma etapa orientada àquele fim. Pela qual, no entanto, a posição hegemônica das Forças Armadas, com a mudança na correlação de forças interna e externa, poderia deslocar-se à “revolução”. O cineasta explicaria a possibilidade desse processo por referência ao de seu personagem, Antônio das Mortes, que simbolizaria os militares: o assassino fascista, “tocado pelo amor do povo deixa de ser milico da direita (mercenário) para ser de esquerda (justiceiro)”¹³.

Ademais, Geisel, “centro liberal entreguista”, assim qualificado por Rocha, chegaria ao poder somente por ter contado com o apoio de “albuquerquistas”. O gradual esvaziamento político do pólo à direita no espaço militar, e a repercussão da carta-manifesto de Albuquerque Lima, em 24 de agosto de 1973, reivindicando reformas nacionalistas, acuariam Geisel¹⁴. Neste sentido, o cineasta veria sua crença reforçada pelas transformações, em curso então, em Portugal e na Grécia, dinamizadas por militares, as quais poderiam exercer influências positivas no Brasil.

Neste sentido, o processo de reconversão política – produto de cálculo e também de crenças – de Glauber Rocha, de suma importância ao “grupo” Cinema Novo pelo valor simbólico nele subjacente, teria um desfecho apoteótico com a publicação (autorizada) de carta escrita ao jornalista Zuenir Ventura, de *Visão*, na edição de março de 1974 da revista. Pois veio a representar, haja vista sua repercussão, um marco entre duas fases da transformação glauberiana, “de subversivo a inofensivo”, junto à percepção de integrantes da cúpula militar com relação ao cineasta, o que lhe possibilitou o retorno ao Brasil sem que lhe fosse imposta limitação à liberdade pessoal em decorrência de suas declarações do passado, por determinação de Geisel.

¹² Carta de G. Rocha para C. Diegues. Março de 1971. Reproduzida em ROCHA. *Op. Cit.*, p. 396.

* Referência, respectivamente, a Jarbas Passarinho, Luís Carlos Prestes, Miguel Arraes, Leonel Brizola e Getúlio Vargas.

¹³ Carta de G. Rocha para C. Diegues. Paris, junho de 1973. *Ibid.*, p. 458.

¹⁴ Carta de G. Rocha para C. Diegues. Roma / Nova York, 31 de agosto de 1973. *Ibid.*, p. 460-2 *passim*.

A carta foi escrita com a intenção de responder a questionamentos de Ventura sobre a arte no Brasil de 1964 a 1974. Estamparia, de fato, o balanço desses dez anos, mediante uma leitura muito pessoal da conjuntura, por meio no mais das vezes de metáforas. Todavia, muito da repercussão da escrita, sobretudo como efeito das reações da militância de esquerda e de seus simpatizantes, ocorreu, diferentemente dos subconjuntos alegóricos no texto, pela contundência e objetividade por meio das quais manifestou admiração por Golbery do Couto e Silva, apoio aos militares e, especialmente, a Geisel; protestante como ele¹⁵ e de quem esperava muito:

acho que Geisel tem tudo nas mãos para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo inclusive que os militares são os verdadeiros representantes do povo. [...] Os fatos de Geisel ser luterano e meu aniversário ser a 14 de março¹⁶, quando completo 35, me deixam absolutamente seguro de que cabe a Ele responder às perguntas do Brasil falando para o Mundo.¹⁷ Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário. [...] Começemos por Economia Política e vejamos como se articula o desenvolvimento da superestrutura sobre o desenvolvimento da infraestrutura etc. Acho Delfim Netto burro, idem Roberto Campos. Chega de mistificação. Para surpresa geral, li, entendi e acho o General Golbery um gênio — o mais alto da raça ao lado do professor Darcy [Ribeiro]. Que Celso Furtado é a metáfora do terceiro mundo dragado pela *Wall Street Scout*. Que Fernando Henrique [Cardoso] é o príncipe de nossa Sociologia. [...] Que entre a burguesia nacionalinternacional [*sic*] e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo. De cinema novo? O novo é sempre viveterno [*sic*] e *São Bernardo* ainda surpreendeu incrédulos da geração de 50. [...] Força total pra Embrafilme. Ordem e Progresso¹⁸.

Rocha enfim ia ao encontro da doutrina formulada pela Escola Superior de Guerra (ESG), do “desenvolvimento com segurança”, da qual a Embrafilme evoluiria na conjuntura econômica definida pelo “grupo” Cinema Novo como “capitalismo de Estado” (EGD). Ia também ao encontro de interesses de certos setores militares que passariam a contar com maior influência junto à cúpula dirigente do regime. Esse pólo de influência crescia gradualmente desde o golpe de Estado. De saída, no mandato de Castelo Branco, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), que continha em suas atribuições precípua a elaboração de uma política nacional de cultura orientadora das iniciativas das instituições estatais junto ao espaço cultural (MICELI, 1984, p. 60).

¹⁵ Glauber Rocha foi educado na confissão presbiteriana.

¹⁶ Data marcada para a posse de Ernesto Geisel na Presidência da República.

¹⁷ Tema da conciliação da posição internacionalista do “grupo da Sorbonne” com os discursos nacionalistas.

¹⁸ Carta de G. Rocha para Z. Ventura. Roma, 31 de janeiro de 1974. Reproduzida em *Visão*, março de 1974; e ROCHA, *Op. Cit.* p. 482-3.

Com efeito, Silva (2001, p. 145) argumenta que a “estratégia de investimento na área cultural” pode ser mesmo interpretada como “resultado da influência direta da Doutrina da ESG”, em que apontava a “cultura” como um dos elementos da “expressão psicossocial do poder nacional”. A consubstanciação da doutrina para ações efetivas do governo ao campo cultural seria definida pela Política Nacional Integrada de Cultura (PNC). De fato, a análise da sua redação permitiu concluir-se que houve, independentemente de grau de cálculo, convergência ou ajustamento das posições cinemanovistas às do regime. O ponto nodal nessas posições foi a defesa de diferentes sentidos ao nacionalismo pelos quais o desenvolvimento das partes deve ser funcional ao todo social¹⁹. A propósito, cabe a atenção ao fato de que, dos oito redatores da PNC a pedido do ministro Ney Braga, ao menos três – Manuel Diegues Jr., Carlos Alberto Direito, e Roberto Parreira – eram muito próximos aos cinemanovistas.

Não obstante, desde o “fim” do Cinema Novo – “oficialmente” em 1970 – até sua influência junto a aparelhos de Estado, ou, dito de outro modo, desde o reconhecimento público de sua crise a condições para tentativas de inserção nas instituições estatais relacionadas ao cinema, independentemente da incerteza dos cineastas quanto à política de distensão, o “grupo” se obrigou a redefinir os princípios fundadores de sua produção, por meio do confronto de sentidos à “comunicação” com o público, que ao fim e ao cabo engendraria comunicação com o regime. Para tanto, adotou discurso moderado e conciliatório, calculado à aproximação aos militares. O seu êxito também encontrou oportunidade nos interesses de setores militares de implementar uma política nacional de cultura. Outrossim, ao passo que os cinemanovistas lograram legitimidade internacional, o regime – de núcleo dirigente internacionalista – dela carente, buscou no “grupo” sustentação a alguma base externa de confiança. Para tanto, desobstruíram-se os canais à interlocução nas instituições que propunham ao cinema projeto industrial nacional-desenvolvimentista, como parte do complexo cultural remodelado ou projetado pelos governos militares.

ABSTRACT: This article seeks to understand the political-cultural process of rapprochement between the filmmakers members of the Cinema Novo “movement” and the military leaders of the Brazilian dictatorship post-1964 through the analysis of the discursive variations used to perform strategies. The filmmakers have adapted to the field of the possible discursives, once they resorted to a “dialectical discourse” that can link them to the interests around opposing or at least less conflicting viewpoints. The problem of “communication”, triggered by the search of the public, would make communication with the military regime. In the

¹⁹ CPDOC-FGV/RJ. Código Egpr 1974.04.10/1. F 1614-1618 (Trechos da exposição de motivos ao PNC).

process, from antagonistic discourses to the ones which adhere to the cause, the rhetorical use of the concept of “revolution is redefined.

KEYWORDS: Cinema Novo. Filmmakers. Military. Communication. Revolution.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; DE GREGORIO, E.; PIERRE, S. Entretien avec Carlos Diegues. *Cahiers du cinéma*, n. 225, p. 44-55, nov.-déc. 1970.

BOURDIEU, P. Les trois états du capital culturel. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n. 30, p. 3-5, nov., 1979.

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. RIO DE JANEIRO (CPDOC-FGV/RJ). Código Egpr 1974.04.10/1. F 1614-1618 (Trechos da exposição de motivos ao PNC).

DAHL, G. Cinema Novo e seu público. *Revista Civilização Brasileira*, Ano 1, n. 11 e 12, p. 198-199, Dez. 1966 / Março, 1967.

_____. Premissas a um projeto de cinema brasileiro. *Filme Cultura*, n. 20, p. 50-52, maio.-junho, 1972.

_____.; ALEA, T. G.; SOLANAS, F. Situation et perspectives du cinéma d’Amérique Latine. *Positif*, n. 139, p. 1-18, juin 1972.

_____. Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 2005. Entrevista concedida a L. Kreuzburg-Miranda.

D’ARAÚJO, M. C.; CASTRO, C. *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

DELAHAYE, M.; KAST, P.; NARBONI, J. Entretien avec Glauber Rocha. *Cahiers du cinéma*, 214, p. 23-41, juillet-août, 1969.

DIEGUES, C. Brésil: 39 degrés – Ou le Cinema Novo sera toujours nouveau. *Positif*, n. 116, p. 43-52, mai 1970.

DURIEZ, H. Modèles d’engagement et logiques de structuration des réseaux locaux de la gauche mouvementiste à Lille. *Politix*, vol. 17, n. 68, p. 165-199, 2004.

MARCORELLES, L. Rencontre avec le Cinema Novo. *Cahiers du cinéma*, Paris, n° 176, p. 46-55, mars 1966.

MICELI, S. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: _____ (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

ROCHA G. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, V. M. da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. São Paulo: FFLCH-USP, 2001.

VIANY, A. Crítica e autocrítica: O Padre e a Moça. *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 7, maio 1966.