



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA,
SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

**CIÊNCIA POLÍTICA E SOCIOLOGIA – SOCIEDADE,
ESTADO E POLÍTICA NA AMÉRICA LATINA**

IMAGENS DE UM CPC EM MOVIMENTO

**O DEBATE EM TORNO DO NACIONAL-POPULAR E A ARTE ENGAJADA NO
BRASIL (1958-1964)**

Foz do Iguaçu

2016



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ECONOMIA,
SOCIEDADE E POLÍTICA (ILAESP)**

**CIÊNCIA POLÍTICA E SOCIOLOGIA – SOCIEDADE,
ESTADO E POLÍTICA NA AMÉRICA LATINA**

IMAGENS DE UM CPC EM MOVIMENTO

**O DEBATE EM TORNO DO NACIONAL-POPULAR E A ARTE ENGAJADA NO
BRASIL (1958-1964)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Ciência Política e Sociologia – Sociedade, Estado e Política na América Latina.

Orientador: Prof. Dr. André Kaysel Velasco e Cruz

Foz do Iguaçu

2016

JOÃO PEDRO SILVA DOS SANTOS

IMAGENS DE UM CPC EM MOVIMENTO

O Debate Em Torno Do Nacional-Popular E A Arte Engajada No Brasil (1958-1964)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Ciência Política e Sociologia – Sociedade, Estado e Política na América Latina.

Orientador: Prof. Dr. André Kaysel Velasco e Cruz

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dra. Silvia Lima de Aquino

Prof.^a M.^a Francieli Rebelatto

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

À UNILA pela formação intelectual e humana que me proporcionou ao longo de todos esses anos. A André Kaysel, não apenas pela autonomia para elaborar este trabalho e a infundável compreensão demonstrada como orientador, mas também pela inspiração fundamental como intelectual e ser humano. A Bruno Izaías, Tiago Custódio e José Bruno, pela leitura e considerações acerca do texto. A Ulisses, Lisbet, Cezare, Kelda, Marcella, Rocio, Fabiano, Thiago, Sony e Paulo, amigos e companheiros que formaram parte dessa linda história, aos quais não poderia deixar de agradecer nesse momento. Aos queridos professores Bruno Bolognesi, Tereza Spyer, Leonardo Name, Anna Fonseca e Silvina Irusta, por toda a dedicação e empatia que demonstraram em seu ofício. Aos meus pais, Pedro Sérgio e Vera Lúcia, meus irmãos, Marco Túlio, Caio César e Pedro Sérgio, e toda minha família, pelo apoio e carinho que sempre me deram. A todos os colegas e amigos que compartilharam comigo seus sonhos, suas histórias e seus ideais e, desse modo, colaboraram para meu desenvolvimento pessoal e intelectual. Por fim, gostaria de dedicar este trabalho à memória de minha madrinha Alexandra, falecida este ano. Como é de praxe, devo salientar que nenhuma das pessoas ou instituições aqui referidas é responsável pelo conteúdo deste trabalho.

“(...) é preciso não esquecer que, quando tudo acabou, nós próprios já estávamos fazendo a autocrítica do nosso trabalho. Não uma autocrítica do tipo dessa que se faz hoje, uma autocrítica de pessoas que nem sabem direito o que ficaram fazendo lá, naquela época, e que julgam o CPC fora do contexto em que ele nasceu e atuou. No Brasil se tem a mania de destruir aquilo que foi feito. Todo mundo quer começar tudo de novo. Em vez de quererem guardar a experiência do passado, criticar essa experiência, salvar o que é salvável, e com isso avançar, dizem não, nada do que foi feito presta, tudo foi uma besteira, todo mundo se iludiu...”

(Ferreira Gullar)

SANTOS, João Pedro Silva dos. **Imagens de um CPC em Movimento: O Debate em torno do Nacional-Popular e a Arte Engajada no Brasil (1958-1964)**. 2016. 90 Páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciência Política e Sociologia) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2016.

RESUMO

A presente monografia apresenta os resultados de uma pesquisa sobre a produção artístico-cultural alinhada com o nacional-popular de esquerda do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, cujo principal expoente foi o Centro Popular de Cultura (CPC). Em geral, a revisão crítica dos anos 1970 e 1980 avaliou esta produção como reflexo do “manifesto do CPC” escrito por Carlos Estevam Martins ou como mero resultado da articulação entre a esquerda e o populismo. Contudo, nos últimos anos alguns trabalhos vem refutando essas abordagens, apresentando a pluralidade do debate que havia em cada campo artístico que o CPC encampava. Seguindo a linha destes trabalhos, buscou-se reavaliar esta interação entre comunistas e nacionalistas no final da década de 1950 e seus reflexos na produção artístico-cultural do período, tomando o campo cinematográfico como objeto privilegiado de estudo. Assim, a monografia dividiu-se em duas partes: no primeiro capítulo, foi feita uma reconstrução do contexto histórico-político em que se deu esta interação e seus reflexos na produção artístico-cultural. Já no segundo capítulo, buscou-se contrapor as diversas acepções de nacional e popular na literatura cinematográfica dos anos 1950 e 1960 e as categorias elaboradas por Carlos Estevam em seu manifesto. A revisão desse debate evidencia uma pluralidade de posturas políticas, ideológicas e estéticas que foram ignoradas pelas críticas monolíticas ao CPC e a produção artístico-cultural desse período de um modo geral.

Palavras-chave: Centro Popular de Cultura; Cinema Novo; arte nacional-popular; arte engajada; cultura e política.

SANTOS, João Pedro Silva dos. **Images of a CPC in Movement: The debate around the National-Popular and the Engaged Art in Brazil (1958-1964)**. 2016. 90 Pages. Work Course Conclusion Political Science and Sociology - Society, State and Politics in Latin America – Federal University of Latin American Integration, Foz do Iguacu, 2016.

ABSTRACT

This work presents the results of a research on artistic-cultural production aligned with the leftist national-popular of the late 1950s and early 1960s, which main exponent was the Popular Culture Center (CPC). In general, the critical revision of the 1970s and 1980s evaluated this production as a reflection of the “CPC manifesto” written by Carlos Estevam Martins or as a mere result of the articulation between the left and populism. However, in the last few years some works have been refuting these approaches, presenting the plurality of the debate that was in each artistic field that the CPC covered. Following the line of these works, it was sought to re-evaluate this interaction between communists and nationalists in the late 1950s and its reflections on the artistic-cultural production of the period, taking the cinematographic field as a privileged object of study. Thus, the work was divided into two parts: in the first chapter, a reconstruction of the historical-political context in which this interaction and its reflections in artistic-cultural production took place. In the second chapter, we tried to oppose the various meanings of national and popular in the cinematographic literature of the 1950s and 1960s and the categories elaborated by Carlos Estevam in his manifesto. The review of this debate reveals a plurality of political, ideological, and aesthetic stances that were ignored by the monolithic criticisms of the CPC and the artistic-cultural production of that period in general.

Key words: Popular Culture Center; Modern Brazilian Cinema; national-popular art; engaged art; culture and politics.

LISTA DE SIGLAS

AP – Ação Popular

ATEC – Assessoria Técnica de Educação e Cultura

BNDE – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico

CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina das Nações Unidas

CPC – Centro Popular de Cultura

DASP – Departamento Administrativo do Serviço Público

IBESP – Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

FIESP – Federação das Indústrias do Estado de São Paulo

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

GI – Grupo de Itatiaia

JUC – Juventude Universitária Católica

MCP – Movimento de Cultura Popular

MEC – Ministério da Educação e Cultura

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PCdoB – Partido Comunista do Brasil

PCUS – Partido Comunista da União Soviética

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TPE – Teatro Paulista do Estudante

UPES – União Paulista de Estudantes Secundaristas

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

| | |
|--|-------------|
| 1 INTRODUÇÃO..... | p.10 |
| CAPÍTULO 2 – Entre o povo e a nação: comunistas e nacionalistas no Brasil dos anos 1950 e 1960..... | p.25 |
| 2.1 – O PCB e a política cultural dos comunistas..... | p.25 |
| 2.2 – A <i>intelligentsia</i> isebiana e a síntese entre cultura e política..... | p.33 |
| CAPÍTULO 3 – O CPC e o nacional-popular na arte engajada dos anos 1960..... | p.47 |
| 3.1 – CPC: Da formação às dissidências..... | p.47 |
| 3.2 – O nacional e o popular no cinema dos anos 1950..... | p.54 |
| 3.3 – O debate em torno do “manifesto do CPC”..... | p.72 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | p.81 |
| BIBLIOGRAFIA..... | p.86 |

1 INTRODUÇÃO

Durante os dez anos que transcorreram entre o suicídio de Getúlio Vargas e o a queda de João Goulart, constituiu-se no Brasil um conjunto singular de projetos de formulação e prática de políticas culturais. O historiador Marcos Napolitano, buscando elaborar uma cartografia dos atores, projetos e políticas culturais que protagonizaram a cena cultural desse período, apresenta a presença de cinco grandes projetos: (i) a arte engajada de esquerda, vinculada à política cultural do Partido Comunista Brasileiro (PCB); (ii) o movimento folclorista, vinculado às correntes intelectuais nacionalistas de cunho mais conservador; (iii) o reformismo desenvolvimentista, vinculado ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB); (iv) as correntes católicas de esquerda, vinculadas a entidades e movimentos de laicatos como a Juventude Universitária Católica (JUC) e o Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife; (v) as correntes neomodernistas de vanguarda, com destaque na música erudita, nas artes plásticas, na arquitetura e na poesia (NAPOLITANO, 2014b, p. 423).

A política cultural do Partido Comunista apresenta uma série de mudanças ao longo da década de 1950. Após a cassação de seu registro pelo governo de Eurico Garpar Dutra, em 1947, o Partido havia adotado uma política de gueto e de alinhamento incondicional à política externa stalinista. No campo cultural, essa guinada em sua atuação política implicou na adoção do “realismo socialista” como orientação estética e numa *blitz* ideológica que, por sua vez, resultou no afastamento de artistas e intelectuais. O impacto internacional do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) e das denúncias do “culto à personalidade”, em 1956, abrem as portas para renovação da linha política do Partido. Em 1958, com a aprovação da Declaração de Março, o PCB adota uma política de aliança de classes sob uma frente nacional-popular, tendo como principais bandeiras a defesa da nação contra o “imperialismo” e a luta pela realização das chamadas reformas de base. A partir de então, o Partido consegue atrair uma nova e jovem intelectualidade que viria a formar parte de uma sucessão de projetos para a renovação do teatro, do cinema e da música popular brasileira.

O movimento folclorista compreendia uma série de empreendimentos de um grupo de intelectuais com forte presença na imprensa e na Academia Brasileira de Letras. A partir de 1947, este grupo passa a se organizar em torno da recém-criada Comissão Nacional de Folclore, ramificando-se em comissões estaduais e promovendo ao longo da década de 1950 quatro grandes congressos nacionais e um congresso internacional. Em linhas gerais, apesar da diversidade de definições, a noção de cultura popular enquanto folclore retoma invariavelmente “a ideia de ‘tradição’, seja na forma de tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis” (ORTIZ, 2012, p.71). Apesar desta ênfase no caráter tradicional da cultura popular implicar, na maioria das vezes, numa posição conservadora, a visão folclorista chegou a ser incorporada por alguns intelectuais de esquerda ligados ao PCB, sobretudo no período de vigência do “realismo socialista” (1947-1954), sendo fundamentalmente questionada pelos jovens artistas que se aproximaram do Partido após a Declaração de 1958¹ e por estudos de sociólogos que adotavam outros métodos de pesquisa da cultura popular, representados sobretudo pela Escola Sociológica Paulista (NAPOLITANO, 2014b, p.424).

A corrente denominada reformista-desenvolvimentista pelo historiador Marcos Napolitano corresponde a um grupo de intelectuais com orientações político-ideológicas distintas que, a partir de 1952, começa a se reunir no Parque Nacional do Itatiaia. O Grupo de Itatiaia (GI), como ficou conhecido, foi embrião do Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP) e, mais tarde, do ISEB. No longo debate dos anos 1950 sobre o modelo de desenvolvimento que o país deveria adotar, os isebianos defendiam que a superação do subdesenvolvimento brasileiro dependia de um planejamento econômico que tivesse como principal agente o Estado. Situados antes no aparelho do Estado do que na universidade, estes intelectuais buscaram introduzir elementos da política em suas atividades intelectuais, sem qualquer tipo de restrição. Defendiam um pensamento que não servisse apenas a fins intelectuais, mas que se orientasse no sentido de analisar e

¹ Em sua análise do conceito de “cultura popular” formulado pelos jovens intelectuais comunistas do Centro Popular de Cultura (CPC), Renato Ortiz apresenta os principais pontos de divergência dos cepecistas com a problemática da cultura popular em sua acepção folclorista. (ORTIZ, 2012)

compreender a situação brasileira e propôr soluções para seus problemas (PEREIRA, 2005, p. 127-132).

Assim como no caso do PCB, essa entidade também passaria por profundas transformações ao longo dessa década. O divisor de águas será uma crise interna em 1958, que resulta no afastamento de importantes intelectuais como Helio Jaguaribe e Alberto Guerreiro Ramos. Com a saída destes intelectuais, o ISEB passa a privilegiar a cultura enquanto espaço de luta política, tornando-se uma importante aliada dos grupos nacionalistas e progressistas que lutavam em prol das “reformas de base”. Os desdobramentos dos conceitos políticos e filosóficos elaborados pelos isebianos podem ser avaliados no manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC), escrito por Carlos Estevam Martins, assim como no projeto de alfabetização popular de Paulo Freire e nas análises elaboradas por artistas e críticos ligados ao cinema e ao teatro sobre a constituição de uma “cultura autêntica”. Essa convergência com projetos políticos e culturais da esquerda não é mera casualidade. As mudanças ocorridas ao longo dos anos 1950, tanto no ISEB quanto no PCB, aproximam essas duas entidades no final da década. Juntas, essas duas entidades são as grandes responsáveis pela formação de um nacionalismo de corte progressista e pela afirmação do nacional-popular como eixo das políticas culturais de esquerda.

À medida que essa aliança entre comunistas e nacionalistas ia ganhando força no cenário político, foram surgindo grupos e organizações de esquerda em oposição aos esquemas interpretativos do PCB. O XX Congresso do PCUS havia confirmado as denúncias de Trótski ao regime stalinista, reanimando o movimento trotskista em vários países. No Brasil, um grupo de jovens intelectuais provenientes do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais, passam a se reunir em torno da publicação do periódico *Política Operária*, ficando conhecido pela sigla POLOP². Apesar de não ter conseguido penetrar os movimentos de massa, este grupo alcançou uma significativa difusão no meio universitário, restringindo-se a este meio cultural e à produção teórica. Sob a influência de pensadores como Bukharin, Rosa Luxemburgo, Talheimer e Trótski, estes intelectuais recusavam o “etapismo” programático do PCB (que apontava, num primeiro momento, para uma revolução

² Em torno do jornal *Política Operária*, reuniram-se jovens intelectuais como Theotônio dos Santos, Vânia Bambirra, Moniz Bandeira, Juarez Guimarães de Brito, Ruy Mauro Marini, Eder Sader Emir Sader e o comunista alemão radicado no Brasil, Eric Sachs (GORENDER, 1987, p.36).

“nacional-democrática”) e defendiam a revolução socialista como tarefa do presente. Assim, criticavam a luta pela reforma agrária (principal bandeira da campanha pelas reformas de base), pois formaria inevitavelmente um campesinato conservador, e também o anti-imperialismo nacionalista, por sua clara inspiração burguesa (GORENDER, p.35-36).

Outra corrente de esquerda não-nacionalista que teve um papel importante nesse período foi a dos católicos de esquerda, com grande penetração no movimento universitário no início dos anos 1960. Devido a vinculação oficial da JUC com a Igreja Católica, muitos de seus membros abandonaram a entidade para fundar a Ação Popular (AP), em 1962. Como observa Gorender (1987, p.37), o surgimento da AP decorre, simultaneamente, da agitação política que envolveu a sociedade brasileira daquele período e das mudanças na Igreja Católica a partir do pontificado de João XXIII³. Apesar de não adotar a categoria “nação” como eixo fundamental de seus projetos culturais e de rejeitar o materialismo comunista, a esquerda católica esteve ao lado do PCB no movimento de massas a favor das reformas de base, formando uma forte aliança dentro do movimento universitário e mantendo um constante e produtivo diálogo no início dos anos 1960⁴.

As correntes neomodernistas de vanguarda ganham um maior espaço no cenário cultural, sobretudo na poesia, a partir de meados dos anos 1950, com a eclosão do movimento concretista. Nos anos 1950, essas vanguardas estavam preocupadas com a superação da linguagem e das técnicas de comunicação, buscando a atualização dessas técnicas em função das transformações de uma sociedade que já apresentava características de uma sociedade urbano-industrial moderna em suas estruturas sociais básicas (NAPOLITANO, 2014b p. 426). No “Plano Piloto para a Poesia Concreta” (1958), o movimento concretista manifesta essa pretensão de falar a linguagem de um novo tempo, uma poesia livre da

³ No seu curto pontificado de apenas cinco anos, João XXIII convocou o Concílio Vaticano II e escreveu encíclicas como a *Mater et Magistra* e a *Pacem in Terris*, verdadeiros manifestos políticos e sociais que desembocariam na famosa “opção pelos pobres”, a Teologia da Libertação pensada e pregada por jovens sacerdotes e pensadores católicos.

⁴ Um exemplo desse produtivo diálogo é dado por Carlos Estevam Martins. Em depoimento a Barcellos (1994, p.79-81), Martins revela que uma das influências marcantes na formação do CPC foi o Movimento de Cultura Popular (MCP), uma unidade da Secretaria de Educação da Prefeitura de Recife que se destacou por suas atividades de alfabetização de adultos a partir do método freiriano de alfabetização participava, e que contava com uma forte presença de quadros da esquerda católica.

“alienação metafórica” que, incorporando as inovações técnicas da sociedade industrial, utiliza-se “dos novos padrões da comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do *out-door*, do cartaz” (HOLLANDA, 1980, p.44). As preocupações formais e o diálogo com as tendências da vanguarda ocidental, incompatíveis com os projetos culturais da corrente nacional-popular, não impediram sua aproximação no início dos anos 1960, quando o movimento concretista manifesta seu engajamento político no denominado salto participante – o “pulo da onça”⁵.

Segundo Napolitano, estes seriam, em linhas gerais, os principais projetos de formulação e prática de políticas culturais que marcaram a cena cultural brasileira do final dos anos 1950 até 1964. Não se tratam, como podemos observar, de projetos estanques, mas de grupos em constante interação e divergência. De qualquer modo, é inegável o predomínio das correntes engajadas alinhadas com a cultura nacional-popular de esquerda no imediato pré-1964, cuja principal expressão no campo artístico-cultural foi o CPC.

A criação do CPC, em 1962, modificou o quadro da produção cultural e foi, em grande medida, um dos responsáveis pela “hegemonia cultural” dos comunistas na área cultural. Durante seu período de existência, até 1964, esta entidade funcionou como uma espécie de laboratório criativo de jovens artistas e intelectuais que buscavam construir no cinema, no teatro, na literatura, nas artes plásticas e na música popular, uma releitura das tradições culturais brasileiras. Desde o seu surgimento, conseguiu atrair artistas ligados à renovação do teatro, como Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri, à fase engajada da Bossa Nova, como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, à primeira fase do Cinema Novo, como Cacá Diegues, Leon Hirszman e Arnaldo Jabor. Inserido ao lado do PCB e do ISEB na grande frente nacional-popular que se formou no início dos anos 1960, o CPC também foi alvo de críticas sectárias no campo da cultura pela revisão crítica feita, sobretudo a partir dos anos 1970, pelos sociólogos e críticos literários ligados à Escola Sociológica Paulista.

⁵ O salto participante, em julho de 1961, não chega a provocar alterações significativas no movimento concretista. Como observa Hollanda (1980, p.45), os princípios estéticos seguem “fundamentalmente os mesmos, explicitando-se apenas uma inclinação engajada, política, que de resto já estava presente”. Assim, segundo a mesma autora, essa aproximação não se deve apenas à agitação política daquele período, mas principalmente a características em comum, como “a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes” (HOLLANDA, 1980, p.42-43)

Essa revisão crítica já começa a ser desenvolvida na segunda metade da década de 1960, a partir de uma série de trabalhos em torno dos significados do golpe cívico-militar de 1964. Esses trabalhos, especialmente os estudos das “teorias da dependência”⁶ e da chamada “teoria do populismo”⁷, buscavam demonstrar a inadequação dos esquemas de análise utilizados pelo PCB e pelo ISEB para explicar a dinâmica do processo social no Brasil, e tiveram uma grande influência sobre as apreciações negativas que foram feitas sobre a produção artístico-cultural vinculada ideologicamente a essas instituições. Para compreender as críticas que foram feitas ao CPC, vale destacar alguns pontos das críticas realizadas pelos intelectuais ligados à Escola Sociológica Paulista em relação às correntes alinhadas com o nacional-popular.

Os estudos feitos pelos teóricos da dependência associada, cujo trabalho fundador é o conhecido ensaio de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto, *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*, conquistaram o apreço de um número expressivo de pesquisadores e críticos no final dos anos 1960. Bastante próximo das posições desses autores, o sociólogo Octavio Ianni desenvolve uma leitura sobre o populismo pelo ângulo do processo de desenvolvimento das relações de produção capitalista no Brasil. Para o autor, o populismo teria se caracterizado como uma política policlassista que unia a burguesia industrial e o proletariado urbano, servindo de base de sustentação às políticas da industrialização substitutiva de importações. Assim, segundo o mesmo autor, o golpe de Estado de 1964 teria

⁶ Bresser-Pereira (2005) identifica três vertentes da chamada “teoria da dependência”: a primeira seria a teoria da superexploração capitalista, cujos principais expoentes foram André Gunder Frank, Ruy Mauro Marini e Teotônio dos Santos; a segunda seria a teoria da dependência associada, representada principalmente por Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto; a terceira seria a teoria nacional-dependente, cujos expoentes seriam o próprio autor, Celso Furtado e, de um modo geral, os autores que deram contribuições originais para a interpretação nacional-desenvolvimentista. Aqui, me referirei somente a segunda vertente, elaborada pela Escola Sociológica Paulista

⁷ Utilizo a expressão “teoria” no sentido apresentado por André Kaysel, isto é, como “um conjunto de leituras que, em que pese sua heterogeneidade, se aproximam por considerar o populismo como expressão política de uma ‘fase’ ou ‘etapa’ do desenvolvimento histórico da região”. A expressão é tomada do historiador Alberto Aggio, para quem o uso do termo como chave explicativa da política latino-americana nas abordagens de Germani, Di Tella, Ianni e Weffort, constituiria uma autêntica “teoria do populismo” (KAYSEL, 2014, p.38). Contudo, aqui também me referirei apenas aos trabalhos elaborados pela Escola Sociológica Paulista.

assinalado a crise desse padrão de desenvolvimento e a transição efetiva para o modelo de desenvolvimento econômico associado (IANNI, 1968, p.9-12).

Para Ianni, o dilema da esquerda no período do segundo pós-guerra – e aqui o autor se refere essencialmente ao PCB – foi ter adotado como orientação política a luta contra o imperialismo norte-americano, tomando o latifúndio como seu ponto de apoio interno. O autor observa que essa orientação política partia de uma interpretação equivocada do desenvolvimentismo nacionalista, que acreditava que os interesses pelo mercado interno por parte ponderável da burguesia industrial a colocava em antagonismo com os setores latifundiários e imperialistas. O equívoco, neste caso, consistia no fato de que, desde o governo Juscelino Kubitschek, o país já vinha adotando uma política econômica voltada para a internacionalização, isto é, a burguesia pretensamente nacional com a qual o PCB se aliava buscava cada vez mais se associar com capitais externos (IANNI, 1968, p.70-93).

Esta leitura do populismo, em notório diálogo com os teóricos da dependência, teve uma forte acolhida pelos críticos literários que se dispuseram a analisar os projetos culturais da esquerda no período pré-1964. Um excelente exemplo são os estudos da crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda (1980; 1990). Resguardando as diferenças entre a arte nacional-popular e a arte de vanguarda, Hollanda apontará em ambas o equívoco de cair na “armadilha desenvolvimentista”. Segundo a autora, a modernização “que de fato ocorria – mas para adequar a economia brasileira a uma nova etapa de dependência, marcada pela integração ao capital monopolista – era mal avaliada e mitificada” pelo CPC e os concretistas (HOLLANDA, 1990, p.43-46).

Outra leitura sobre o populismo, mais influenciada por uma perspectiva marxista, foi elaborada pelo cientista político Francisco Weffort. No primeiro capítulo de seu livro *O Populismo na Política Brasileira*, o autor apresenta uma distinção entre populismo e o que denominou nacionalismo reformista. Enquanto o primeiro seria a “expressão típica da ascensão das massas e de sua incorporação ao regime”, o nacionalismo seria sua expressão ideológica, emergindo diretamente do Estado. Ainda segundo o autor, ao longo da República Liberal (1945-1964), o nacionalismo teria correspondido a “grupos políticos, tecnocráticos e militares situados no aparelho do Estado ou diretamente associados a ele”, cujo principal

expoente era o ISEB⁸, e que tinham por objetivo “definir uma estratégia *para o Estado* em face dos problemas criados ou enfrentados pelo desenvolvimento industrial e urbano do país” (WEFFORT, 1978, p.41-45, grifos do autor).

Para Weffort, o nacionalismo assumiria então a relevância de uma “ideologia de substituição” num período de crise de hegemonia das classes dominantes, apresentando o Estado como expressão da “democracia de todo o povo”. O equívoco, segundo o autor, estava na ambiguidade do Estado como realidade no sistema capitalista, quer seja, “ser expressão da dominação econômica da classe burguesa e aparecer como expressão dos interesses gerais da sociedade”. Aí residia a armadilha ideológica do nacionalismo reformista: ao falar em nome do povo ou da comunidade nacional, os nacionalistas obscureciam o sentido de classe da formação do proletariado no processo de desenvolvimento capitalista que vinha ocorrendo no país. Assim, quando o crescimento da participação popular e democrática nos anos de 1962 e 1963 começou a ameaçar as próprias bases do poder, os nacionalistas, assim como o conjunto da esquerda influenciada por ele, desconsideraram o jogo de forças interno, e a resposta dos grupos dominantes foi o golpe de 1964 (WEFFORT, 1978, p.44-46).

Repondo o tema marxista clássico do caráter “mistificador” das ideias de “nação” e “povo”, a análise de Weffort também teve uma grande influência em outras apreciações sobre a produção cultural do período pré-1964. Tomamos aqui como exemplo os trabalhos da filósofa Marilena Chauí (1983) e do crítico literário Roberto Schwarz (2009). Partindo dessa concepção, Chauí buscará identificar como essas ideias são processadas (e mistificadas) no discurso dos nacionalistas. Em sua crítica seminal ao anteprojeto do Manifesto do CPC e aos livros da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, a autora observa nesses escritos “um deslizamento do discurso que se apresenta como *sobre* o povo e a nação, torna-se *do* povo e *da* nação, porque discurso de suas vanguardas, e termina como discurso que *diz* o povo e *diz* a nação. Destinatários ausentes do texto que os representa, povo e nação são idéias, teses, axiomas e dogmas” (CHAUÍ, 1983, p.83).

Roberto Schwarz também parte dessa concepção ao afirmar que poucos projetos da esquerda do período pré-1964 escaparam de ser pura ideologia, isto é, que conseguiram romper de algum modo com o sistema de conciliações então

⁸ Essa interpretação do ISEB enquanto aparelho ideológico do Estado será desenvolvida nos estudos de Caio Navarro de Toledo sobre o Instituto (TOLEDO, 2005).

engrenado pelo populismo. Em seu ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, o autor apresenta o MCP de Recife e o CPC como casos emblemáticos, pois apresentavam resultados revolucionários na cultura em detrimento de suas formulações. No primeiro caso, o descompasso se dava entre um programa de inspiração cristã e reformista, que tinha a “promoção do homem” como centro de sua teoria, e o método freiriano de alfabetização de adultos, que pulsava em seu interior uma ideia revolucionária: “a noção de que a miséria e seu cimento, o analfabetismo, não são acidentes ou resíduos, mas parte integrada no movimento rotineiro da dominação do capital”. No segundo caso, ao improvisar teatro político no campo, na favela e nas portas de fábrica, os grupos de teatro do CPC se viam forçados pela prática a mudar seus temas, materiais e a própria estrutura de sua produção (SCHWARZ, 2009, p.18-21).

Mais recentemente, alguns autores revisaram essa tradição crítica dos anos 1970 e 1980 (NAPOLITANO; 2014a; 2014b; RIDENTI, 2000; SOUZA, 2002; 2003; 2004). Em seus últimos trabalhos, o historiador Marcos Napolitano vem defendendo justamente a necessidade dessa revisão da cultura nacional-popular por novas pesquisas e balizas teóricas. Segundo o autor, a revisão crítica do final dos anos 1970 surge num momento de crise interna das esquerdas, de modo que as críticas desses autores ao nacional-popular confundiu-se muitas vezes com o valor estético-ideológico do PCB de décadas anteriores. Assim, criticar o nacional-popular adquiria o sentido de criticar a velha esquerda e abrir caminho para novas formulações e propostas nos campos políticos e estético-ideológicos (NAPOLITANO, 2014a, p.46-48). Outra questão apontada pelo autor, referente à revisão crítica dos anos 1970 e 1980, diz respeito a utilização de categorias que cada vez mais são questionadas dentro da historiografia, tais como populismo, nacionalismo e modernização⁹. Napolitano observa que, nesta revisão crítica, o nacionalismo de direita e de esquerda “foram, propositalmente, embaralhados, comparados e criticados como mistificações dos conflitos sociais mais profundos” (NAPOLITANO, 2014a, p.47).

Miliandre Garcia (2002; 2003; 2004), por sua vez, busca romper com a perspectiva analítica de alguns trabalhos realizados nos anos 1980, os quais generalizaram unilateralmente as relações entre o Manifesto do CPC e a produção

⁹ No primeiro capítulo de sua tese de doutoramento, André Kaysel apresenta um quadro geral desse debate sobre o conceito de populismo, o qual se relaciona inevitavelmente com as demais categorias apontadas por Napolitano (KAYSEL, 2014).

dos artistas que integravam essa instituição, apresentando sua produção artística como consequência imediata e reflexiva do documento escrito por Carlos Estevam Martins. Este é o caso, por exemplo, dos trabalhos de Chauí (1983) e Hollanda (1980, 1990) aqui referidos. Segundo Miliandre Garcia, o manifesto foi responsável mais por gerar oposições e dissidências do que por alinhar os artistas e intelectuais em torno da proposição de uma “arte popular revolucionária”, como pretendia seu autor. Na opinião da autora, o maior mérito do manifesto foi justamente esse: “promover, com maior intensidade, a sua própria contestação e, a partir disso, colaborar para o surgimento de novas concepções e ideias sobre o engajamento artístico” (SOUZA, 2003, p.135).

No livro *Em Busca do Povo Brasileiro*, resultado de sua tese de livre-docência, Marcelo Ridenti também apresenta algumas críticas à revisão crítica dos anos 1980. Ridenti propõe uma abordagem das lutas políticas e culturais dos anos 1960 e princípio dos anos 1970 sob o conceito de romantismo revolucionário, formulado a partir dos trabalhos de Michael Löwy e Robert Sayer. Para estes autores, o romantismo não se refere apenas a uma determinada corrente artística que se configurou na Europa após a Revolução Francesa, mas a uma “visão de mundo mais ampla” que surge como reação aos processos de transformação econômica e social suscitados pelo advento do capitalismo, uma espécie de “autocrítica da modernidade” (RIDENTI, 2000, p.24-26). Neste caso, o romantismo revolucionário surgiria de um paradoxo aparente:

A visão romântica apodera-se de um momento do passado real – no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer –, transforma-o em utopia e vai modelá-lo como encarnação das aspirações românticas. [...] o “passadismo” romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então na evocação de uma era pré-capitalista (LÖWY; SAYRE, 1995, p.41 apud RIDENTI, 2000, p.27)

Segundo Ridenti, uma vez que não haviam condições materiais para o pleno desenvolvimento do romantismo na sociedade brasileira do século XIX – e aqui o autor se refere essencialmente à instauração da racionalidade capitalista moderna – elas viriam a estabelecer-se ao longo do século XX, consolidando-se com o

desenvolvimentismo dos anos 1950 e o golpe de Estado de 1964, que implementou a chamada “modernização conservadora”. Dito isto, o autor observa traços de romantismo nas diversas manifestações modernistas do século passado, que adotavam as ideias de nação e povo brasileiro como base de sustentação da modernidade. Assim, segundo o autor, poderíamos identificar tais traços: nos anos 1920, no verde-amarelismo, no movimento antropofágico e na incorporação do folclore propostas por Mário de Andrade e Villa-Lobos; nos anos 1930 e 1940, nos romances regionalistas e na pintura de Portinari; nos anos 1950 e 1960, em diversas manifestações modernistas, como o Cinema Novo, a Bossa Nova, a Tropicália, etc. (RIDENTI, 2000, p.49-50).

Para Ridenti, diante do processo de desenvolvimento capitalista que se deu no Brasil a partir dos anos 1920 – notadamente nos anos 1960 –, a “autocrítica da modernidade”, característica do romantismo, raras vezes esteve desassociada das utopias de construção do futuro. Assim, a valorização do povo nestas diversas manifestações artísticas não estava relacionada com o obscurecimento das lutas de classe, tampouco com a criação de utopias anticapitalistas regressivas, ela apenas apontava para o paradoxo romântico de “buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (RIDENTI, 2000, p.51).

Embora pareça-nos ajustada a crítica de Marcelo Ridenti à revisão crítica dos anos 1980, com relação à valorização do povo nas diversas manifestações políticas e culturais dos anos 1960, devemos reconhecer que apresentá-las sob o conceito de romantismo revolucionário apresenta dificuldades, como o próprio autor reconhece:

[...] é polêmico interpretar como românticas as diferentes correntes artísticas brasileiras próximas do marxismo no período, como o Teatro de Arena, o CPC e o Cinema Novo. [...] De fato, esses movimentos colocavam-se como herdeiros da razão iluminista, pretendiam revelar a realidade social objetiva, de classes, a ser cientificamente desvendada, em que forças materiais determinam a História e o destino da humanidade – o que permite classificá-los como realistas. Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira,

colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente.
(RIDENTI, 2000, p.56-57)

Assim, para Ridenti, seria justamente essa síntese moderna de realismo e romantismo que permitiria classificar este conjunto de movimentos como romantismo revolucionário. Contudo, para além dos alicerces filosóficos dessas elaborações, acreditamos que o grande problema dessa abordagem está no fato de que, ao apresentar as diversas manifestações político-culturais dos anos 1960 – desde o Teatro de Arena e o CPC até o combate da esquerda armada e a Tropicália – com base na categoria de romantismo revolucionário, o autor inevitavelmente encobre problemáticas mais complexas. Ainda que seja pertinente para os objetivos de sua pesquisa, a categoria de romantismo revolucionário encobre, entre outras questões, o tema da afirmação do nacional-popular como eixo fundamental da produção cultural no pré-golpe, assim como os programas, artigos e manifestos de época, os quais demonstram uma luta política e ideológica por trás das formulações de ordem estética.

Segundo Napolitano, o nacional-popular não teria surgido de um projeto ideológico formulado por um grupo de intelectuais oficiais, como quer Weffort, mas de um conjunto de matrizes com diversas origens históricas e intelectuais, a saber: (i) as obras e ensaios dos artistas e intelectuais modernistas, com destaque para as reflexões de Mario de Andrade sobre a correlação entre o moderno e o nacional; (ii) a política cultural do Estado Novo, ainda que inserida num contexto conservador, consagrou imagens e valores que migraram, em parte, para as esquerdas dos anos 1950; (iii) o discurso anti-imperialista e defensor da cultura popular operária e urbana que o PCB disseminou a partir dos anos 1930; (iv) a perspectiva folclorista que existia desde o final do século XIX e que valorizava o mito da autenticidade e a pureza das manifestações culturais provindas das comunidades rurais e semirurais (NAPOLITANO, 2014b, p.419).

Em princípio, o nacional-popular deveria ser analisado a partir das formulações de Antonio Gramsci, isto é, como encontro mediado entre o local (dialeto-folclórico) e o universal (burguês-cosmopolita). Entretanto, segundo Carlos Nelson Coutinho, até o final dos anos 1950 – período em que se começa a debater a produção de uma arte nacional e popular no Brasil – o marxista italiano era um autor praticamente desconhecido entre nós. Essa situação começa a mudar no início dos

anos 1960, quando uma jovem intelectualidade comunista preocupada com a renovação do marxismo, que até então se encontrava fechado nos manuais “teóricos” soviéticos, encontrou nos escritos de Gramsci e Lucáks dois fortes aliados em sua batalha cultural tanto contra o catecismo stalinista quanto ao pensamento existencialista, que gozava de enorme prestígio naquele momento. (COUTINHO, 2012, p.283-285; FREDERICO, 2016).

De qualquer modo, poderíamos dizer que essa batalha se deu dentro de um quadro bastante restrito. Se, por um lado, essa jovem intelectualidade não teve grandes obstáculos dentro da política cultural do PCB, por outro, essa renovação teórica não representou uma alternativa de direção dentro do Partido. Por sua vez, no campo cultural especificamente, o pensamento de Gramsci e Lukács encontravam duas barreiras: (i) o combate à filosofia existencialista, enquanto expressão moderna do irracionalismo, acabava ignorando temas que vinham conquistando a intelectualidade progressista da época, que pensava em uma revolução não apenas na economia, mas, sobretudo, na superestrutura da sociedade; (ii) as proposições destes autores no campo da produção artístico-cultural dividia espaço com outras perspectivas teóricas, como o “teatro épico” de Brecht e as técnicas vanguardistas de montagem de Eisenstein (FREDERICO, 2016).

Como podemos observar, a questão do nacional-popular na produção artístico-cultural dos anos 1950 e 1960 é matéria complexa. Ferreira Gullar, em depoimento a Marcelo Ridenti, diz que dentro do CPC não se discutiam “essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira” (RIDENTI, 2000, p.126). Aqui apresenta-se a principal dificuldade no estudo sobre o nacional-popular na produção artístico-cultural desse período: os artistas e intelectuais engajados, em sua maioria jovens entre 20 e 25 anos de idade, embora compartilhassem da ideia de “valorizar a cultura brasileira”, recebiam influências teóricas e estéticas as mais diversas.

Resumido, assim, o debate e as principais questões em torno da produção cultural alinhada com o nacional-popular, torna-se necessário a explicitação de modo claro do objeto e dos objetivos da pesquisa. Na contramão da revisão crítica dos anos 1970 e 1980, a qual privilegiou o “manifesto do CPC” como síntese da

produção artística e intelectual dos cepecistas, o que se propõe aqui é um estudo do debate em torno do nacional-popular na produção artístico-cultural dos anos 1960. Pretendemos analisar, num primeiro momento, o contexto histórico-político da interação entre comunistas e nacionalistas em torno de uma frente nacional-popular. Para compor essa relação, tomaremos como parâmetro o estudo das duas principais instituições em cada corrente, a saber, o PCB e o ISEB. Posteriormente, buscaremos evidenciar a pluralidade do debate sobre o nacional-popular e como isso interferiu na produção artística do período, analisando as divergências entre as acepções de nacional-popular no campo cinematográfico e no manifesto escrito por Carlos Estevam Martins.

Embora o tema e o objeto de estudo da pesquisa já estejam demarcados, devemos abordar algumas questões para a delimitação do estudo e seus objetivos: por que tomamos o campo cinematográfico como parâmetro desse debate? Quais os objetivos de contrapô-los ao manifesto escrito por Carlos Estevam Martins? Neste caso, cabe destacar de antemão que nosso estudo insere-se na linha de outros trabalhos que já vem analisando as divergências em torno do “manifesto do CPC” e a questão do nacional-popular em outros campos artísticos, como os trabalhos sobre o teatro cepecista (SOUZA, 2004) e a música engajada do CPC (CONTIER, 1998). Embora o cinema tenha sido abordado em alguns dos trabalhos aqui referidos (RIDENTI, 2000; SOUZA, 2003), trata-se de um campo pouco explorado e que apresenta uma série de questões interessantes para pensarmos o nacional-popular na produção cultural dos anos 1960.

Como já foi dito anteriormente, embora houvesse uma interação entre os cepecistas e o PCB, as propostas de renovação por parte dos jovens intelectuais que atuavam na política cultural do Partido muitas vezes esbarravam em outras perspectivas teóricas e estéticas, próprias de cada campo artístico. No caso do cinema, para além das influências estéticas que vinham de fora – desde Eisenstein até o neorrealismo italiano, nos anos 1940 e 1950, e a *nouvelle vague* francesa, nos anos 1960 –, o estudo panorâmico de Jean-Claude Bernadet e Maria Rita Galvão (BERNADET; GALVÃO, 1983) sobre o “nacional” e o “popular” no cinema brasileiro, abarcando uma ampla coleta de entrevistas, depoimentos e críticas cinematográficas ao longo do século XX, revelou que a preocupação com temas relativos ao “nacional” e o “popular” já vinham se desenvolvendo desde as primeiras décadas do século passado.

Assim, contrapor as acepções do campo cinematográfico com o “manifesto do CPC” não compreende exclusivamente o objetivo de reforçar o questionamento das análises monolíticas que o tomaram como síntese da produção cepecista, mas também de identificar, a partir do estudo de Bernadet e Galvão, quais foram as mudanças substanciais nas acepções sobre o “nacional” e o “popular” ocorridas a partir dos anos 1950, em que medida elas se aproximavam ou se distanciavam das propostas de Carlos Estevam Martins, da política cultural do PCB ou do pensamento isebiano e, por fim, como essas diversas influências eram equacionadas. Não pretendemos aqui – nem mesmo de longe – dar respostas satisfatórias a todas essas questões. A análise dos diversos autores que conformam estas instituições envolve um trabalho de Sísifo que inviabilizaria a pesquisa. Trata-se, portanto, de um estudo exploratório que busca, dentro de seus limites, apresentar questões para trabalhos futuros sobre o tema.

2 ENTRE O POVO E A NAÇÃO: COMUNISTAS E NACIONALISTAS NO BRASIL DOS ANOS 1950 E 1960

No final da década de 1950 e início da década de 1960, comunistas e nacionalistas formaram parte de uma ampla frente nacional-popular, cujo apogeu foi a luta pelas chamadas “reformas de base”. O Centro Popular de Cultura (CPC) surge nesse contexto, contribuindo para a constituição de um espaço público de formulação e prática de políticas culturais que tomariam o nacional-popular como eixo de uma produção artístico-cultural engajada. Neste capítulo, visamos analisar as condições políticas em que se deu essa convergência entre comunistas e nacionalistas. A relevância da análise dessas mudanças para os fins deste trabalho consiste em apresentar a pluralidade e a incipiência de um diálogo que também ocorreria no interior do CPC, sob a influência do PCB e do ISEB.

2.1 O PCB E A POLÍTICA CULTURAL DOS COMUNISTAS

Durante a República Liberal (1945-64), o PCB foi “a principal força de esquerda de inspiração marxista” no Brasil (GORENDER, 1987, p.20). No campo da cultura, o Partido divulgou, promoveu, instrumentalizou – e, por vezes, foi instrumentalizado por – vários artistas e intelectuais. Chegou a montar uma rede de comunicação que abarcava revistas, jornais (diários e hebdomadários), editoras, cursos, concursos, associações, campanhas, etc.¹⁰

Com o fim do Estado Novo, em 1945, o Partido, recém-legalizado, sofre uma verdadeira invasão de artistas e intelectuais¹¹. O destaque na resistência ao fascismo e à ditadura estado-novista, a vitória aliada e soviética nos campos de batalha contra o nazifascismo, a liderança carismática de Luís Carlos Prestes,

¹⁰ Cabe destacar aqui a exaustiva pesquisa de Antônio Albino Canelas Rubim para sua tese de doutoramento, *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Uma boa síntese de seu trabalho encontra-se no último capítulo do livro organizado por João Quartim de Moraes, *História do Marxismo no Brasil Vol. 3: Teorias, Interpretações* (RUBIM, 1998).

¹¹ Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato, Oscar Niemeyer, Villanova Artigas, Aníbal Machado, Dorival Caymmi, Arnaldo Estrela, Procópio Ferreira, Ruy Santos, Nelson Pereira dos Santos, Quirino Campofiorito, Carlos Sciar, Alina Paim, Delcídio Jurandir, Walter da Silveira e Jacob Gorender são alguns dos nomes apontados por Rubim (1998, p. 343).

secretário-geral do Partido, são alguns dos fatores que explicam este poder de atração exercido pelo PCB no imediato pós-guerra (RUBIM, 1998, p.343). Contudo, os primeiros efeitos da chamada guerra fria começavam a aparecer, resultando na cassação do registro do PCB, em maio de 1947, e dos mandatos de seus parlamentares, em janeiro de 1948. A partir de então, o governo de Eurico Gaspar Dutra passa a reprimir e desmantelar a rede de comunicação criada pelo Partido.

A reação do PCB ao arbítrio do governo Dutra viria impressa no Manifesto de Agosto, publicado em 1950. Apesar de sua linha política etapista e frentista, o manifesto passa “do pacifismo à pregação da violência revolucionária imediata” (GORENDER, 1987, p. 21), adotando uma política de gueto e de alinhamento incondicional ao Cominform, organização internacional liderada pelo Partido Comunista da União Soviética (PCUS).

Com o acirramento da chamada “frente ideológica”, reforçada pelo alinhamento à política externa stalinista, o Partido começa a sistematizar um programa de atuação para os comunistas. A partir do Programa aprovado pelo IV Congresso, realizado na clandestinidade em 1954, o PCB empreende grande esforço na construção de escolas de quadros, com base nos estudos de manuais do marxismo-leninismo (um hábil pseudônimo para stalinismo¹²). Adotando o realismo socialista de Jdanov como orientação estética, o Partido inicia uma verdadeira “*blitz* ideológica” através de suas revistas político-culturais, promove a versão brasileira do movimento comunista internacional Partidários da Paz e, no campo editorial, lança sua mais importante iniciativa literária: a coleção “Romances do Povo”¹³.

As implicações dessa *blitz* ideológica resultam desastrosas para o campo e o debate cultural. Na literatura e nas artes plásticas, onde o PCB sempre exercia grande influência desde a primeira metade da década de 1930, todas as tentativas de afluir em direção aos artistas revelaram-se frustradas. Segundo Rubim, esse desencontro entre PCB e artistas não se deve apenas pela orientação estética adotada pelo partido: se nos anos 30 a renovação formal, sobretudo na literatura e na pintura, convergia com as propostas dos comunistas, nos anos 50 as bienais de São Paulo são palco de experimentações formais, apresentando a pintura

¹² A observação é de Carlos Nelson Coutinho (2012, p. 282)

¹³ Organizada por Jorge Amado, a coleção “Romances do Povo” traduz uma série de autores soviéticos pertencentes à corrente do realismo socialista (RUBIM, 1998, p. 329-331). Para uma análise mais detalhada do realismo socialista no Brasil, ver MORAES, 1994.

abstracionista e a poesia concreta como as novas artes de vanguarda (RUBIM, 1998, p.370).

Contudo, o embrião de uma nova linha política nascia na atuação de alguns quadros ignorados (ou marginalizados) pelo Partido. No campo editorial, Caio Prado Jr. e Elias Chaves Neto criam a *Revista Brasiliense*, publicação político-cultural independente com profundas divergências em relação às teses do Partido. Oscar Niemeyer, Jorge Amado, Alberto Passos Guimarães, Moacir Werneck de Castro e James Amado trabalham na reelaboração do jornal *Para Todos*, cuja proposta primordial consiste em “abarcando qualquer tema cultural e estar aberto a intelectualidade” (RUBIM, 1998, p. 320).

No teatro, a ação dos Comitês Culturais do Partido foi fundamental para o salto que viria na década de 1960. Em depoimento a Marcelo Ridenti, a atriz Vera Gertel diz que se tornou “atriz num grupo de teatro amador chamado Teatro Paulista do Estudante (TPE), que foi fundado quase como uma tarefa política” do PCB, em 1955. Contudo, esclarece que “havia uma ligação com o PCB, no sentido de que nós fazíamos parte de um Comitê Cultural. É evidente que as reuniões não eram no teatro, nem todos os atores participavam, mas só aqueles que eram ligados à Juventude Comunista” (RIDENTI, 2000, p.103-104). Nessa época, Vera Gertel e Gianfrancesco Guarnieri participavam da União Paulista de Estudantes Secundaristas (UPES), e foi no TPE que eles tiveram o primeiro contato com Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Desse encontro surgiria uma sucessão de projetos para a renovação do teatro brasileiro: Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura (CPC) e Teatro Opinião (RIDENTI, 2000, p.104).

No cinema, a intervenção do Partido é notória na produção, na organização/articulação dos cineastas, na distribuição/exibição e na crítica cinematográfica. Também aqui, a atuação de seus militantes foi fundamental para a renovação da política cultural do PCB. Na área da produção cinematográfica, dois filmes realizados nesse período são considerados os grandes precursores do Cinema Novo: “Agulha no Palheiro”, de 1952, dirigido por Alex Viany, e “Rio Quarenta Graus”, de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Ao destacar a atuação dos militantes, cabe ressaltar que muitas vezes suas ações entravam em confronto com a linha política do Partido. Em depoimento a Marcelo Ridenti, Nelson Pereira dos Santos relata que a direção do PCB pretendia formá-lo para atuar na

burocracia partidária e que tentou impedi-lo, através de seu representante no Comitê Cultural, quando soube do projeto de seu primeiro longa-metragem:

Eu pedi, disse: “Vou fazer um filme”. E o dirigente me disse, nunca me esqueço disso: “Você está tendo uma ilusão pequeno-burguesa; porque o cinema, no Brasil, só depois da revolução”. [...] Aí o cara me rebaixou, me botou de castigo. Fui ser da célula de bairro, que era em Santa Teresa [...] Tive que vender jornal no morro, aquelas coisas todas (SANTOS apud RIDENTI, 2000, p.69).

A articulação de produtores, cineastas, técnicos e críticos cinematográficos se dá, a princípio, através da Associação Paulista de Cinema (APC). Criada em 1951 por jovens cineastas de São Paulo, “quase todos do partido”¹⁴, a APC foi muito importante no início da década de 1950 para organizar e divulgar congressos de cinema. Em abril de 1952, a APC promove o Primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. Ainda neste mês, realiza no Rio de Janeiro o Primeiro Congresso Nacional do Cinema Brasileiro e, já em dezembro do mesmo ano, promove o segundo Congresso Nacional na cidade de São Paulo. Nestes encontros são debatidas questões como legislação, produção, distribuição, profissionalização e os próprios filmes realizados, sendo muitas vezes criticados por seu conteúdo (RUBIM, 1989, p. 96-98). Cabe aqui destacar o principal alvo dessas críticas: a Vera Cruz¹⁵, cujo modelo industrial era considerado cópia “formalista” e “superficial” dos padrões de superprodução norte-americanos.

Na parte de distribuição e exibição, o Partido, direta ou indiretamente, também exerceu um papel importante, sobretudo nas atividades de cineclubes. O clube de cinema da Bahia pode ser apontado aqui como um excelente exemplo. Walter da Silveira, crítico e organizador do cineclube, atuou na formação de cineastas como Rex Schindler, Roberto Pires, Guido Araújo, Paulo Gil Soares, Orlando Sena e Glauber Rocha, que viria a ser o grande idealizador do movimento Cinema Novo (RUBIM, 1989, p. 98)

Por fim, devemos destacar a atuação dos comunistas na crítica cinematográfica. Nas páginas da revista *Fundamentos*, entre artigos de “culto à

¹⁴ A informação é de Alex Vianny, em depoimento a Antônio Albino Canelas Rubim (1989, p.96)

¹⁵ Fundada por Franco Zampari em 1949, em São Bernardo do Campo. Faliu em 1955. Realizou 18 longa-metragens, dentre os quais: *Caiçara*, *Tico-tico no fubá*, *Sai da frente*, *O Cangaceiro*.

personalidade” de Stálin e Luís Carlos Prestes, havia sempre um espaço reservado às críticas de Carlos Ortiz, Alex Viány e Nelson Pereira dos Santos. Neste momento, chegavam ao Brasil os primeiros filmes pertencentes ao movimento neorrealista italiano, e não tardou muito para que as propostas de críticos como Sérgio Amidei, Giuseppe de Santis, Cesare Zavattini, Umberto Barbaro e Guido Aristarco, começassem a repercutir na crítica cinematográfica brasileira. Contudo, a apresentação dos críticos italianos acaba sofrendo algumas reduções ou, até mesmo, deturpações, na medida em que eram apresentados ao lado das doutrinas stalinistas (AUTRAN, 2002).

O desajuste entre a prática dos militantes e o programa aprovado no IV Congresso ajudam a compreender, em alguma medida, a eclosão de um acirrado debate na imprensa comunista em 1956, após a repercussão da leitura do Relatório Krushev na tribuna do XX Congresso do PCUS. Ao perceber que o acerto de contas com os censores do *jdánovismo* estava fugindo do controle, Luís Carlos Prestes interfere e põe fim ao debate. Após esse episódio, o aparato político-cultural do PCB entra em franco declínio, com inúmeros artistas e intelectuais saindo do Partido ou simplesmente abandonando a militância¹⁶.

O XX Congresso do PCUS e as denúncias do “culto à personalidade” abrem as portas para uma série de mudanças na linha política adotada pelos comunistas. No plano internacional, a URSS passa a seguir uma estratégia de “coexistência pacífica” com os EUA e a estimular a inserção dos partidos sob sua influência na vida política de seus respectivos países. No plano nacional, a renovação da linha política dos comunistas viria com a Declaração de Março, em 1958. Nesse documento, o PCB reconhecia, pela primeira vez em sua história, que o Brasil passava por um processo de desenvolvimento capitalista e democrático, cabendo ao Partido aliar-se à burguesia nacional numa ampla frente social para modernizar o país e realizar a primeira etapa da revolução brasileira, que deveria ser democrático-burguesa, não socialista (FREDERICO, 1998, p.275-276).

¹⁶ Em depoimento a Marcelo Ridenti (2000), Nelson Pereira diz que saiu do PCB após Prestes sustar o debate que estava ocorrendo no jornal *Imprensa Popular*. Gorender (1987) fala sobre a enorme repercussão do XX Congresso do PCUS nas páginas do jornal *Voz Operária*. O mais provável é que este debate, antes de ser interrompido por Prestes, tenha ocorrido em boa parte da rede de comunicação pecebista.

Assim, permanecia inalterada a concepção etapista, seguida pelo PCB desde a aprovação do programa do VI Congresso da Internacional Comunista¹⁷. Entretanto, ao adotar o desenvolvimento nacional como base de sua estratégia, o PCB abandona as teses catastrofistas-insurrecionais e busca inserir-se numa frente nacional-popular, tendo como principais bandeiras o anti-imperialismo e a luta pelas chamadas “reformas de base”, em especial, a reforma agrária (FREDERICO, 1998, p.275-276).

Em agosto de 1960, as Teses aprovadas pelo V Congresso desenvolvem e dão forma às ideias propostas na Declaração de Março. As mudanças introduzidas pela nova linha política, profundas a ponto de levar à primeira cisão partidária¹⁸, somadas ao clima de desenvolvimento econômico e democrático durante o governo Kubitschek e à tomada do poder pelos revolucionários em Cuba, atraem uma nova e jovem intelectualidade para os quadros do PCB. Muitos dos jovens que participaram da formação ou tiveram alguma relação com o CPC, aproximaram-se do Partido nesse período: Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder, Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman, Carlos Estevam Martins, Gianfrancesco Guarnieri, Ferreira Gullar, entre outros (BRANDÃO, 1997, p. 215).

Nesse reencontro com os intelectuais, o PCB assume iniciativas no sentido de se abrir às contribuições teóricas de seus militantes. Segundo Leandro Konder:

Em 1958, sob o patrocínio do PCB, tinha sido lançada a revista *Estudos Sociais*, dirigida por Astrogildo Pereira e secretariada por Armênio Guedes, uma publicação que se autodefinia como “de tendência marxista”, animada pelo propósito de estimular a polêmica entre os marxistas como dos marxistas com representantes de outras correntes do pensamento. O editorial do primeiro número constatava: “o marxismo entre nós foi algo em si mesmo fechado e dogmático, e não chegou a ser, ou foi apenas em mínima proporção, um instrumento de investigação”. A publicação pretendia contribuir para corrigir essa deficiência e pretendia “intervir” democraticamente, ao lado de outras correntes de pensamento, no debate

¹⁷ Em linhas gerais, o Programa definia os países latino-americanos como “em transição do feudalismo para o capitalismo”. Sobre o debate acerca da tese do feudalismo colonial no Brasil e seu contexto histórico, ver: DÓRIA, 1998.

¹⁸ Segundo Brandão (1997, p.246), o PCB é o primeiro a sofrer formalmente os efeitos do conflito sino-soviético. O novo PCdoB assume não apenas o velho nome do Partido (na tentativa de recuperar o seu registro eleitoral, o PCB havia mudado seu nome para Partido Comunista Brasileiro), mas também a antiga linha política do Programa do IV Congresso de 1954.

das questões relacionadas com a nossa realidade econômica, social e política. (KONDER apud BRANDÃO, 1997, p.213-214)

No campo cultural, a atuação dos Comitês Culturais do PCB foi fundamental. Deixando de lado o receituário *jdánovista*, o Partido busca agregar e se abrir aos diversos movimentos artísticos. Leandro Konder, em depoimento a Marcelo Ridenti, fala um pouco sobre sua experiência nos Comitês Culturais da década de 60:

O Comitê Cultural era um órgão do Partido para atuar no *front* da política cultural. Eu participei dessa experiência, dessa tentativa de definir os critérios de uma política cultural, os métodos adequados numa nova época. A grande preocupação era de, no diálogo com os produtores e difusores de cultura, exercer uma influência no sentido de fortalecer elementos na atividade deles que contribuíssem para um esclarecimento, uma consciência mais crítica, crítica social, política. [...] O Comitê Cultural não puniu ninguém, não excluiu ninguém. Não ditava regra, não impunha coisa alguma. Ele nasceu dessa disposição – muito interessante, pioneira – de atuar junto a artistas, escritores, e aí tinha áreas que se organizavam especificamente para discutir seus problemas, mas sempre com algum representante do Comitê Cultural [...]. O Comitê Cultural, em geral, tinha a função de dar assistência. O assistente – sempre um sujeito dessa comissão executiva – não decidia nada, só coordenava os trabalhos. (RIDENTI, 2000, p. 72)

Os limites dessa abertura se expressam na revista stalinista *Problemas da Paz e do Socialismo*, que o PCB começa a editar em 1959. Embora não tendo o mesmo peso de antes, observa-se que a política de soluções positivas adotada pelo Partido não resulta numa desvinculação à linha soviética e ao marxismo-leninismo como ideologia oficial. Configura-se, deste modo, aquilo que Brandão chamou de “duas almas” do PCB, “ambas constitutivas de seu perfil intelectual e político: a *front populaire* e a golpista” (BRANDÃO, p. 151). Seguindo nessa mesma linha, Carlos Nelson Coutinho fala sobre uma “divisão do trabalho” no pós-XX Congresso do PCUS:

Não é assim por acaso que, nessa sua primeira incursão brasileira, Gramsci apareça quase sempre ao lado de Lukács de *História e consciência de classes* e do Sartre da *Crítica da razão dialética*: os três são apresentados como peças privilegiadas de uma batalha cultural certamente antidogmática,

mas ainda centrada substancialmente nos terrenos da filosofia, da estética e da sociologia da cultura. Criava-se assim, talvez inconscientemente, uma tática “divisão do trabalho” [...]: os intelectuais comunistas podiam agir mais ou menos livremente no domínio da cultura, propondo uma renovação filosófica e estética do marxismo brasileiro, mas continuava a ser atribuição do Partido a tarefa de dar a última palavra nas questões especificamente políticas. Disso resultava uma ambígua – e, a longo prazo, insustentável – coexistência entre “marxismo ocidental” na cultura e “marxismo-leninismo” na política (COUTINHO, 1999, p.287).

Não sendo o campo político e a organização partidária o foco de nossa pesquisa, cabe apontar nessa “divisão do trabalho” apenas os limites e as potencialidades da linha política adota pelo PCB após a Declaração de Março de 1958. Ao longo deste subcapítulo, buscamos apresentar de forma sistemática as mudanças ocorridas no interior do Partido, estas estando vinculadas diretamente ao cenário político brasileiro e do comunismo internacional. Acreditamos que o simples apelo à historicidade desses processos apontam incoerências nas críticas à aliança da esquerda comunista com o nacionalismo e o trabalhismo no período anterior ao golpe de 1964. Neste sentido, concordamos com Brandão quando ele afirma que

De forma alguma se trata de característica congênita ou, digamos, estrutural desse tipo de associação, um subproduto de seu adestramento para a chamada “luta ideológica”. Não é observável sequer na maior parte da sua vida ativa, marcada antes pelo ideologismo e pela busca de objetivos gerais, abstratos e indeterminados, como “soviets”, “governo operário e camponês”, etc. A adquirida capacidade de manobra é, de fato, exclusiva dos breves anos entre 1958 e 1964, quando a decisão de lutar por um programa de soluções positivas e de reformas parciais, possíveis de serem implementadas por um (ou por sucessivos) governo(s) nacionalista(s) e democrático(s) revelou-se uma meta realista, capaz de guiar não apenas a sua ação, mas a do conjunto de forças que se reconheciam como parte da frente nacionalista e democrática (BRANDÃO, 1995, p. 188).

De fato, é com a redefinição de sua política, ainda que limitada, que o PCB se torna um partido potencialmente de massas. Influindo e participando de instituições públicas e entidades da sociedade civil como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e os Centros Populares de Cultura (CPC), mesmo na semilegalidade o partido consegue difundir uma visão do processo de

desenvolvimento do país, o que explica em grande medida o fato de, mesmo após o golpe de 1964, haver uma “relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 2009, p. 8).

2.2 A INTELLIGENTSIA ISEBIANA E A SÍNTESE ENTRE CULTURA E POLÍTICA

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) tem sua origem no Grupo de Itatiaia (GI), um grupo de intelectuais e técnicos do Estado que, a partir de 1952, passa a se reunir mensalmente no Parque Nacional do Itatiaia, uma dependência do Ministério da Agricultura cedida através da intervenção de um dos membros do grupo, Rômulo Almeida, supervisor da Assessoria Econômica do presidente Getúlio Vargas e chefe de gabinete do Ministro da Agricultura (PEREIRA, 2002, p.132).

Situado entre Rio de Janeiro e São Paulo, o Parque de Itatiaia revelou-se um ponto estratégico, atraindo intelectuais de ambas capitais: Helio Jaguaribe, Cândido Antônio Mendes de Almeida, Guerreiro Ramos, Oscar Lourenço Fernandes, Inácio Rangel, José Ribeiro de Lira, Israel Klabin, Cid Carvalho, Fábio Breves, Ottolmy da Costa Strauch, Heitor Lima Rocha e Rômulo de Almeida residiam no Rio de Janeiro; Vicente Ferreira da Silva, Ângelo Simões de Arruda, Almeida Salles, Paulo Edmur de Souza Queiroz, José Luiz de Almeida Nogueira Porto, Miguel Reale e Luigi Bogolini provinham de São Paulo (PEREIRA, 2005, p. 254).

Os integrantes do GI eram funcionários públicos e mantinham relações muito próximas com os centros de poder. Alberto Guerreiro Ramos trabalhava no Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) e na Assessoria Econômica do Presidente Vargas, da qual também formavam parte Ewaldo Correia Lima, Ignácio Rangel e, como já foi dito, Rômulo Almeida; posteriormente, Rangel viria a trabalhar no Departamento Econômico do recém-criado Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE); Roland Corbisier trabalhava na secretaria da Assessoria Técnica de Educação e Cultura (ATEC), do Ministério da Educação e Cultura (MEC); Helio Jaguaribe, por sua vez, prestou assessoria jurídica à Comissão Mista Brasil-Estados Unidos e foi responsável por alguns projetos voltados ao aparelhamento do MEC (PEREIRA, 2002, p. 70; 2005, p. 254).

É preciso contextualizar essa aproximação entre os intelectuais e o Estado. As transformações na base econômica do país, que vinham ocorrendo desde a

década 1930, com ampla intervenção do Estado, exigiam um nível maior de planificação do desenvolvimento. Assim, os anos 1950 são caracterizados pela criação de inúmeras instituições, públicas e privadas, que, através de seus quadros intelectuais e técnico-burocráticos, formularam distintas alternativas para o modelo de desenvolvimento que o país deveria adotar. Através dessas instituições¹⁹, setores conservadores, comunistas, liberais, nacionalistas e socialistas passaram a formular e a se mobilizar politicamente para defender suas propostas (TOLEDO, 2005, p. 138-139).

Como observa Pereira (2002), em uma tese da qual tiramos muitos elementos da história do ISEB, esse processo de institucionalização seria o resultado de uma conjuntura de maior aprofundamento do processo de “racionalização” do Estado. Segundo o autor, à medida que a intervenção do Estado no campo econômico passa a exigir um maior planejamento, acentua-se a necessidade de criar órgãos e instâncias específicos de intervenção econômica, o que, por sua vez, requeria a formação de quadros técnicos especializados. Assim, o Estado abria espaços importantes para a atividade intelectual, permitindo a participação desses intelectuais no processo decisório, através da elaboração de projetos e da legitimação e sustentação de políticas governamentais (PEREIRA, 2002, p.50-51).

A formação do GI ocorre nesse contexto. Para dar continuidade aos estudos e análises que eram realizados em Itatiaia, esses intelectuais criam, em 1953, o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP), e passam a divulgar seus trabalhos através da revista *Cadernos de Nosso Tempo*, financiada basicamente por Helio Jaguaribe. A falta de um espaço adequado para ministrar suas aulas e conferências e os recursos limitados para financiar as publicações do Instituto levam Helio Jaguaribe a negociar a criação do ISEB dentro do MEC.

Pereira (2002, p.151-152) destaca o papel importante de Helio Jaguaribe no processo de formação do ISEB. Para o autor, foi Jaguaribe quem imprimiu sua

¹⁹ Toledo (2005, p.139) cita, a título de exemplo, algumas das instituições criadas nesse período: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), Fundação Getúlio Vargas (FGV), Confederação Nacional da Indústria (CNI), Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e Comissão Mista Brasil-Estados Unidos. O autor ainda menciona alguns dos principais veículos de comunicação utilizados por essas instituições: *Revista Brasileira de Economia*, *Digesto Econômico*, *Carta Mensal*, *Desenvolvimento e Conjuntura*, *Estudos Econômicos*, *Revista do Clube Militar*, *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, *Revista Brasiliense*, *Estudos Sociais*, *Semanário* e *Cadernos do Nosso Tempo*.

marca sobre o GI, sobre o IBESP e, posteriormente, sobre o ISEB. Não apenas por financiar o IBESP e a edição da revista *Cadernos de Nosso Tempo*, mas também por sua liderança intelectual e por ter sido dele a primeira proposta elaborada para a institucionalização do ISEB. Naquele período, como já foi mencionado, Jaguaribe havia sido contratado para trabalhar no aparelhamento do MEC. O Ministério, que passou a ser responsável pela pasta da cultura, necessitava criar órgãos em simetria aos que já haviam na área educacional. Jaguaribe ficou encarregado de elaborar esses projetos, que incluíam o Fundo Nacional de Cultura, o Conselho Nacional de Cultura, o Departamento Nacional de Cultura e um projeto relativo ao Colégio do Brasil, que ao findar resultaria na criação do ISEB.

Assim, o modelo adotado inicialmente pelo ISEB estaria diretamente relacionado à forma como Jaguaribe compreende as funções do Instituto. O projeto inicial do Colégio do Brasil²⁰ postulava a criação de um centro de estudos e pesquisas que agruparia uma *intelligentsia* voltada à análise dos “problemas brasileiros”, um modelo institucional que foi adotado pelo ISEB até a crise de 1958, a qual culminou na saída de Helio Jaguaribe e outros intelectuais (PEREIRA, 2002, p.156). Até então, o ISEB ofertava um número ínfimo de cursos extraordinários, dando prioridade aos Cursos Regulares²¹ e às atividades de pesquisa. As mudanças nesse modelo institucional começam a ocorrer no momento em que a posição de Jaguaribe dentro do grupo passa a ser questionada, assim como a forma que ele concebia as atividades do ISEB. É preciso analisar as circunstâncias em que ocorre essa crise e as motivações por detrás de cada intelectual nesse momento. Embora Jaguaribe gozasse de enorme prestígio e reconhecimento entre seus pares, sua concepção acerca do modelo institucional do ISEB passaria a ser questionada por alguns integrantes do grupo. A polêmica gerada em torno de seu livro, *O nacionalismo na atualidade brasileira*, põe em xeque a unidade que articulava

²⁰ Inspirado no renomado centro de estudos e pesquisas francês *Collège de France*. Segundo Guerreiro Ramos, os intelectuais que se reuniram em torno da liderança de Jaguaribe pretendiam ser “uma coisa equivalente – assim era a idéia inicial — ao Colégio de França. Queríamos ser uma instância de processamento do pensamento brasileiro. Uma idéia muito, muito alta” (RAMOS apud PEREIRA, 2002, p.69).

²¹ Os Cursos Regulares corresponderiam às pós-graduações, sendo ofertados apenas para pessoas com formação superior. Os Cursos Extraordinários não exigiam qualquer pré-requisito, eram cursos de curta duração – geralmente de dois meses –, organizados em conferências voltadas para a interpretação dos “problemas brasileiros” (PEREIRA, 2002, p.116).

aqueles intelectuais. Desse modo, seu desligamento do ISEB não representa apenas o fim de uma liderança, mas também uma mudança na atuação do próprio Instituto, que passa a assumir uma posição mais “engajada”.

A crise de 1958 e a questão do “engajamento” podem ser compreendidas pelo próprio anseio de transformação que uniu o grupo. É preciso destacar o pluralismo ideológico e político dos integrantes do ISEB em seus primeiros anos de existência. Segundo Pereira (2002, p.140), essa heterogeneidade do grupo é uma característica própria ao debate das ideias na conjuntura daqueles anos. Os intelectuais que participaram da formação do ISEB pertenciam a uma geração que vivenciou, ao longo da década de 1930, experiências políticas que visavam a transformação do Brasil. O autor cita como exemplos Ignácio Rangel, Roland Corbisier e Alberto Guerreiro Ramos. Nos anos 1930, enquanto Ignácio Rangel militava pelo PCB e pegava em armas para lutar pela Aliança Nacional Libertadora, Corbisier e Guerreiro Ramos interessavam-se pelas teses integralistas. O que une intelectuais com posições tão díspares, na opinião de Pereira, são duas crenças em comum: a crença de que o intelectual deveria intervir na realidade socioeconômica do país e a constatação de que havia uma *crise brasileira*, a qual poderia ser superada por intermédio de uma revolução num sentido ampliado (PEREIRA, 2005, p. 126).

Portanto, a defesa do desenvolvimento, para os isebianos, não se refere apenas a um processo de substituição de importações ou a uma transformação da estrutura produtiva do país, mas também a modificações no padrão distributivo da economia. Assim, é importante trazer para nossa análise, uma vez mais, o contexto político da época. Bresser-Pereira (2005, p.214) aponta alguns *fatos históricos novos* que tornam o modelo nacional-desenvolvimentista, defendido pelos isebianos, superado ao final da década de 1950. Para o autor, alguns desses fatos novos seriam o acirramento do debate político-ideológico em função da Guerra Fria, a entrada de capitais multinacionais e a consolidação do processo de industrialização durante o governo de Juscelino Kubitschek e o fim da transferência de rendas do setor agroexportador para a indústria. Pereira (2002, p.171), por sua vez, aponta o impacto social do modelo de desenvolvimento industrial adotado por Juscelino, pautado na aceleração do processo inflacionário, que afetou diretamente a distribuição de renda e inviabilizou a política de colaboração de classes.

A polêmica em torno da publicação do livro de Jaguaribe, *O nacionalismo na atualidade brasileira*, se dá justamente pela defesa que o autor faz do recurso ao

capital estrangeiro. Guerreiro Ramos, que já vinha manifestando sua discordância em relação à condução das atividades do ISEB, viu então a possibilidade de enfraquecer a liderança de Jaguaribe, manipulando as posições nacionalistas dentro do movimento estudantil e do próprio ISEB para produzir a crise de 1958. Pesava contra Helio Jaguaribe o fato de haver recorrido ao capital estrangeiro dentro de suas atividades como empresário para a expansão de uma siderúrgica pertencente a sua família, a *Cia Ferro e Aço de Vitória*. Por outro lado, pesava a favor de Guerreiro Ramos sua dedicação integral às atividades do ISEB, sendo o único, ao lado de Roland Corbisier, diretor executivo da instituição, a trabalhar exclusivamente para o ISEB. Como contava com um orçamento limitado provindo do MEC, apenas Corbisier era remunerado, levando os demais integrantes a buscar atividades profissionais à parte do ISEB. A dedicação em tempo integral de Guerreiro Ramos se deve a uma verba que recebia, por parte da FIESP²², para desenvolver as atividades do Centro de Estudos e Pesquisas que ele criou dentro do Departamento de Sociologia do ISEB (PEREIRA, 2002, p.154-168).

A disputa teve uma enorme repercussão, sobretudo no meio estudantil – a União Nacional dos Estudantes (UNE) chega a enviar uma carta ao Instituto cobrando explicações sobre as teses defendidas por Jaguaribe –, até que, no dia 15 de dezembro de 1958, o ministro da Educação, Clóvis Salgado da Gama, decide reunir o Conselho Curador do ISEB para deliberar sobre a finalidade dessa instituição. Após a deliberação, o Conselho dispõe, com maioria de um voto, a favor do pluralismo teórico no grupo. Porém, algumas alterações nos estatutos do Instituto, realizadas por Roland Corbisier e aprovadas pelo Ministro da Educação, subtraem parte do poder decisório do Conselho, concentrando as funções diretivas da instituição na Congregação formada pelo diretor executivo e pelos chefes dos cinco departamentos do ISEB (História, Filosofia, Sociologia, Política e Ciência Política). Depois dessas modificações, Helio Jaguaribe, Roberto Campos, Hélio Burgos Cabral, Ewaldo Correia Lima e Anísio Teixeira demitem-se e Guerreiro Ramos, frustrado em suas pretensões, afasta-se do ISEB (PÉCAUT, 1990, p.112).

A crise de 1958 revela a fragilidade institucional do grupo. Como observa Pereira (2002, p.158), a liberdade e a autonomia gozada por todos os intelectuais

²² Para se ter uma ideia da relevância desse dado, Pereira (2005, p.256) relata que o apoio financeiro obtido por Guerreiro Ramos junto à FIESP equivalia a cinco vezes a dotação orçamentária anual do ISEB.

dentro do Instituto levava a uma indefinição de seu papel político e ideológico. Assim, é preciso analisar esse episódio dentro de um debate sobre a definição da orientação que o Instituto deveria adotar. Em depoimento a Pereira, Helio Jaguaribe relata algumas das discussões que teve com Guerreiro Ramos acerca do papel do ISEB:

Tive longas discussões com Guerreiro que, a partir de um certo momento, começou, ainda na primeira fase, a querer aumentar o lado ativista do ISEB [...]. [E aí disse ao Guerreiro]: “a razão pela qual o ISEB tem essa enorme audiência na classe política brasileira (tinha naturalmente, né?), decorre do fato de que eles sabem que nós não somos candidatos a nada. Então, **nós não somos concorrentes dos políticos, não somos candidatos à eleição, não somos candidatos a cargos, somos formuladores de idéias**. Essas idéias são úteis para eles que estão na vida prática militante. Na hora que o ISEB se tornar um órgão militante ele é concorrente e essa influência desaparece, passaremos a ser competidores. De modo que não é por aí que se vai fazer [...]. O ISEB não tem nenhuma capacidade de se tornar um centro ativista importante. Vai ser um grupozinho de gente exaltada, querendo fazer coisa além dos seus recursos. Enquanto que **se o ISEB mantiver a linha de uma intelligentsia, como eu preconizo, a sua influência é extraordinária**”. E é isso que aconteceu. (JAGUARIBE apud PEREIRA, 2002, p.164-165, grifos do autor)

Para Jaguaribe, o ISEB não deveria nem poderia exercer outra função que não fosse a atividade intelectual, em virtude de seus próprios limites como instituição. Contudo, alguns intelectuais no interior do ISEB não concordavam com essa análise. Era o caso, por exemplo, de Guerreira Ramos, Roland Corbisier e Álvaro Vieira Pinto. Estes passam a defender uma atuação mais ativista por parte dos isebianos. Essa é uma distinção importante, ressaltada por Pereira (2002, p.165), o ativismo é do intelectual, não da instituição. Se o Instituto passa a assumir uma posição mais ativista e menos acadêmica, isso se deve ao fato de suas feições serem produzidas pelos intelectuais que assumem a liderança do ISEB após o desligamento de Jaguaribe. Assim como os estudos da “problemática nacional” e a produção intelectual voltada para o desenvolvimento de políticas do Estado eram escolhas deliberadas dos intelectuais que formaram o ISEB, o “ativismo” e a participação na cena política, a partir de 1959, também devem ser vistos como tal.

Alzira Alves de Abreu, em seus estudos sobre essa instituição, estabelece uma distinção entre esses dois momentos. Privilegiando o quadro social e político no qual se movimentam esses intelectuais, a autora define o ISEB como um “grupo de interesse”, que buscava influenciar os centros de decisão política para converter suas proposições em orientações gerais da política de desenvolvimento. Para a autora, o insucesso dos isebianos na elaboração da política de desenvolvimento se deve ao próprio processo de racionalização do Estado, que mencionamos anteriormente. Nesse contexto, teria havido uma redução da influência dos intelectuais de formação humanístico-jurídico, típica dos intelectuais que integravam o ISEB, em proveito da ascensão dos *experts* e tecnocratas (ABREU, 2005, p.98-101). Logo, se o processo de racionalização do Estado permitiu uma proximidade desses intelectuais com os centros de poder, garantindo seus interesses no campo institucional, o tipo de formação dos isebianos, destituída do “saber técnico”, inviabilizaria suas pretensões de intervir nas decisões políticas.

A crise de 1958, segundo a análise de Abreu (2005, p.98-99), representaria uma mudança estratégica dentro do grupo. Uma vez que os procedimentos inicialmente utilizados para exercer influência – a argumentação e a persuasão, através de cursos, conferências, etc.- se mostraram inoperantes, o ISEB passa a formar alianças com outros grupos da sociedade civil, e a utilizar a pressão como procedimento para influir nas decisões políticas do país. Pécaut critica esse tipo de análise acerca do ISEB, ressaltando que “devemos evitar caricaturar o passado. O ‘delírio’ não foi absolutamente apanágio de uma minoria ávida de transformar seu ‘saber’ em ‘poder’; apoiava-se, como frisou Michel Debrun, num sentimento difundido em muitos setores sociais” (PÉCAUT, 1990, p.180).

Privilegiando as motivações e interesses dos intelectuais que formaram a instituição, Pereira também discorda desse tipo de análise. Pereira (2002, p.179-180) define o ISEB como uma *intelligentsia*, em sentido mannheimiano, tal como pretendia Helio Jaguaribe. Trata-se de um modelo institucional que não segue o padrão universitário da pesquisa e investigação orientadas à consolidação de modelos de análises e procedimentos técnicos de investigação. Devido a sua proximidade com os centros de poder, o modelo institucional para as Ciências Sociais desenvolvido pelos isebianos propunha o exercício da reflexão teórica sobre a conjuntura, estabelecendo uma vinculação entre problemas de natureza política e problemas de natureza intelectual. Tal vinculação, ressalta o autor, resulta de uma

opção deliberada e autônoma de seus integrantes. Desse modo, o significado da produção e da ação dos isebianos não deveria ser buscado em sua capacidade de orientar ou não o processo de tomada de decisões, mas sim, em sua capacidade de articulação entre cultura e política, da qual falaremos mais adiante.

Cabe então analisar os efeitos da crise para a trajetória do ISEB a partir de 1958, sob a liderança de seu diretor executivo Roland Corbisier. As alterações introduzidas por ele nos estatutos da instituição, como já foi mencionado, concentrava maior poder decisório em suas mãos. Segundo Pereira (2002, p.187), a principal prerrogativa dessas modificações foi a possibilidade de contratação de professores sem concurso, o que implicava na formação de um Corpo Docente diretamente ligada às orientações do diretor executivo do Instituto. Desse modo, o ISEB encaminha-se para uma homogeneidade interna, com intelectuais que compartilhavam da mesma concepção sobre a atividade intelectual e a par de qual deveria ser a orientação dessas atividades dentro do Instituto. O ISEB passa a ser então, nas palavras de Corbisier, “um organismo dedicado a participar do que poderíamos denominar precisamente: a revolução nacional brasileira” (CORBISIER apud PÉCAUT, 1990, p.112)

O “engajamento” do ISEB se concretiza com a ampliação de Cursos Extraordinários, que chega a triplicar em 1959 em comparação com o ano anterior. Os Cursos Extraordinários tiveram uma grande penetração no seio da opinião pública, sobretudo nas organizações nacionalistas e nos setores progressistas da sociedade, levando o pensamento isebiano para diversas regiões do país²³. O público que geralmente frequentava esses cursos abrangia sindicalistas de vários setores, militares nacionalistas e, principalmente, estudantes de graduação. Cabe destacar que mais da metade desses cursos atendem a solicitações e são patrocinados por organizações sindicais e estudantis (PEREIRA, 2002, p.187).

Nesse período, o ISEB passa a estreitar sua relação com organizações e movimentos sociais que levantavam as mesmas bandeiras da instituição. A título de exemplo, podemos citar a Frente Parlamentar Nacionalista (FPN), que reunia parlamentares nacionalistas e socialistas, o PCB, as Ligas Camponesas e a UNE. Segundo Abreu (2005, p.114), o ISEB chega a elaborar anteprojetos para a FPN –

²³ Em 1959, dos nove Cursos Extraordinários ofertados pelo ISEB, seis são promovidos no Rio de Janeiro e três são ofertados nas cidades de Porto Alegre, Niterói e Salvador (PEREIRA, 2002, p. 187-188).

como o projeto apresentado pelo deputado Sérgio Magalhães sobre a limitação da remessa de lucros por parte das multinacionais estabelecidas no Brasil – e a convidar seus correligionários para debates e conferências dentro do Instituto.

A relação do ISEB com a UNE e o movimento estudantil passa a ser ainda mais estreita. Com a eleição de Corbisier para a Assembleia Constituinte do Estado da Guanabara, no final de 1960, Guerreiro Ramos, já fora do ISEB, mobiliza os estudantes novamente contra a indicação de Cândido Mendes para a direção executiva do ISEB. O motivo da polêmica não foi muito distinta da crise de 1958. Nessa época, Cândido Mendes prestava seus serviços de advogado às multinacionais Light e Shell. Novamente, Guerreiro Ramos coloca em xeque o nacionalismo do Instituto ao admitir que um de seus integrantes mantenha relações com multinacionais e seja cotado para dirigir a instituição. Diante da inviabilidade de Cândido Mendes assumir o cargo, sobretudo pela pressão externa, Álvaro Vieira Pinto assume a direção do ISEB, permanecendo no cargo até o seu fechamento, em abril de 1964 (PEREIRA, 2002, 196-198).

Vieira Pinto assume a direção executiva em condições bastante adversas. Os intelectuais do ISEB haviam manifestado publicamente seu apoio à candidatura do Marechal Teixeira Lott, candidato nacionalista que também fora apoiado pelo PCB na referida eleição. Com a vitória de Jânio Quadros para a presidência da República e de Carlos Lacerda para governador do Estado da Guanabara, ambos opositores do ISEB, o Instituto já não conta com a mesma posição privilegiada junto àqueles que exerciam o poder. As dificuldades desse período referem-se, sobretudo, aos escassos recursos de que dispunha a instituição. Em virtude dessas dificuldades, o ISEB suspende a oferta dos Cursos Regulares em 1961, passa a contratar professores recém-formados, em função da impossibilidade de pagar salários compatíveis com a de outras instituições de ensino. Além disso, a questão financeira afeta diretamente a publicação de livros e periódicos. Assim, no campo editorial, o Instituto passa a atender demandas externas²⁴, como a publicação dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, da editora Civilização Brasileira (PEREIRA, 2002, 198-200).

²⁴ Poder-se-ia dizer que ao contribuir com a publicação dos *Cadernos do Povo Brasileiro*, o ISEB conseguiu unir o útil ao agradável. Isto porque, a coleção idealizada pelo editor Ênio Silveira, militante do PCB, inseria-se na luta política pelas chamadas reformas de base e supria parte dos problemas financeiros da instituição.

Composto majoritariamente por intelectuais marxistas nesse momento, como Nelson Werneck Sodré, Álvaro Vieira Pinto, Carlos Estevam Martins e Wanderley Guilherme dos Santos, o ISEB passa a se engajar ainda mais no cenário político. Há um aumento considerável na oferta de cursos extraordinários, seminários e conferências por parte dos isebianos, tanto dentro quanto fora do ISEB. O clima de agitação política e cultural contribui para o aumento da demanda dos cursos e conferências, principalmente, dentro do ambiente acadêmico. Participando ativamente da luta pelas reformas de base, o movimento estudantil passa a buscar uma ciência social mais engajada do que a ensinada nas universidades, encontrando no ISEB a possibilidade de contrapor a teoria com a realidade de seu país (PEREIRA, 2002, p.201-202).

Os estudos de Pereira (2002, 2005) sobre a trajetória e as motivações dos intelectuais que constituem o ISEB ajuda-nos a compreender as mudanças ocorridas dentro dessa instituição após 1958. Para Pereira (2002, p. 209), haveria uma conexão dinâmica entre influências teóricas e trajetória individual, com repercussões diretas na trajetória institucional do ISEB. De fato, a trajetória intelectual de Roland Corbisier e Álvaro Vieira Pinto são reveladoras das posições que eles assumem enquanto diretores executivos. Ambos manifestam apoio à posição defendida por Guerreiro Ramos, na reunião de dezembro de 1958, acerca da necessidade de tornar as atividades do ISEB mais “engajadas”. Os três foram influenciados pelo pensamento existencialista e percorreram um percurso que os levou do integralismo ao marxismo.

Curiosamente, a adesão ao marxismo por parte desses intelectuais não resulta no abandono da filosofia existencialista. O uso de conceitos marxistas sob a matriz filosófica do existencialismo é um dos principais pontos de controvérsia entre os isebianos e os comunistas, aliados na luta pelas reformas de base²⁵. Por outro

²⁵ Um bom exemplo dessa controvérsia é a discussão em torno do livro *Redução Sociológica*, de Guerreiro Ramos, entre o autor e Jacob Gorender. O dirigente pecebista escreve uma resenha crítica deste livro na revista *Estudos Sociais*, na qual censura a fundamentação na fenomenologia e no existencialismo para análise da realidade nacional, não apenas por parte de Guerreiro Ramos, mas dos demais isebianos também. Para Gorender, o idealismo subjetivista contido nessas correntes seria incompatível com a análise científica da realidade social e resvalava no irracionalismo e no relativismo absoluto. O que salvaria a obra de Ramos seria sua incoerência com seus fundamentos teóricos, tendo por consequência a recaída no ecletismo filosófico (KAYSEL, 2013, p. 10-13). Críticas semelhantes são dirigidas ao livro *Consciência e Realidade Nacional*, de Vieira Pinto, por parte do

lado, alguns setores da imprensa e associações empresariais passam a manifestar críticas ao ISEB num sentido inverso, ou seja, por sua ligação com o marxismo e os movimentos de esquerda. Abreu (2005, p.113) relata que jornais de grande circulação na época, como *O Globo* e os Diários Associados, passaram a realizar uma intensa campanha contra o Instituto, a partir de 1959, denunciando-o como um divulgador de ideias marxistas.

Para compreender esse curioso percurso do existencialismo ao marxismo, Renato Ortiz (2012) empreende uma interessante análise comparativa entre o pensamento produzido dentro do ISEB e as ideias de Fanon. Embora não exista qualquer indício de conexão entre o pensamento desses autores, o que chama a atenção de Ortiz é justamente a influência em comum do debate intelectual que vinha ocorrendo na França a partir da década de 1940. Ortiz (2012, p.50-51) inicia sua análise a partir de dois pontos em comum entre os isebianos e Fanon: (i) ambos estruturam seus estudos a partir dos conceitos de alienação e situação colonial; (ii) as fontes desses conceitos são, em ambos os casos, Hegel, o jovem Marx, Sartre e Balandier.

Acontece que nos 1940, os exegetas franceses Hippolite e Kojève traduzem e comentam a obra de Hegel, difundindo uma compreensão do sistema hegeliano apoiada na problemática da alienação. A dialética do senhor e do escravo torna-se então recorrente nos debates sobre dominação social, econômica e cultural. Também é neste período que os *Manuscritos econômicos-filosóficos*, um conjunto de textos que Marx escreveu aos 26 anos, são traduzidos para o francês. Nos *Manuscritos*, Marx utiliza a problemática da alienação proposta por Hegel para compreender a luta de classe. Sua análise profundamente humanística, segundo Ortiz, reforça a interpretação dos exegetas. E é sob o signo do humanismo que a intelectualidade francesa realiza um longo debate²⁶ entre marxismo e existencialismo (ORTIZ, 2012, 51).

O conceito de situação colonial, elaborado por Balandier e Sartre, também terá forte repercussão no pensamento isebiano. Sob a influência de Mauss, Balandier apreende o colonialismo como um fenômeno social total que compreende

filósofo uspiano Gérard Lebrun, num artigo publicado pela *Revista Brasiliense* em 1963 (LEBRUN, 2005).

²⁶ O livro *L'Existencialisme est un Humanisme*, de Sartre, é um exemplo paradigmático dentro desse debate.

diferentes níveis da realidade: desde o político e econômico até o social e psíquico. Buscando analisar as revoltas malgaches e a revolução chinesa, o sociólogo francês expõe o problema da “tomada de consciência”, associando-o diretamente à dialética do senhor e do escravo (ORTIZ, p.51-52). Para Balandier,

[...] a consciência é apreendida numa situação social que se desenvolve acusando as relações de dominador e dominado, os antagonismos entre esses dois termos – ela conduz a uma tomada de consciência que aspira a uma transformação radical da situação, a um progresso. Isto Hegel já exprimiu afirmando que a servidão do trabalhador é a fonte de todo progresso humano, social e histórico. Marx, em seguida, anunciou o papel histórico do proletariado, papel que não depende somente da evolução das forças produtivas materiais e das relações de produção, mas ainda de uma tomada de consciência que permite constituir o proletariado em classe. O que mostra a importância a se dar à noção de consciência dependente (BALANDIER apud CORBISIER, 2012, p.52)

Em 1960, em sua passagem pelo Brasil, Sartre realiza uma série de conferências, sendo uma delas dentro das instalações do ISEB. As conferências tratavam de temas como a Revolução Cubana, o imperialismo e o colonialismo. De acordo com Corbisier, a ideia central da conferência era de que o imperialismo “é um sistema, uma totalidade, que implica o colonizador e o colonizado, o explorador e explorado, e que a ruptura do sistema dificilmente se pode fazer por meios pacíficos” (CORBISIER apud PEREIRA, 2002, p. 193).

Segundo Ortiz, a utilização desses conceitos e categorias são realizadas pelos pensadores periféricos a partir de uma perspectiva política que visava a superação da dominação colonialista e imperialista. Os princípios filosóficos passam então a ser utilizados como categorias sociopolíticas, perde-se em abstração para que se possa apreender a realidade concreta e transformá-la. Isso explica por que a nação, ausente nas análises de Balandier e Sartre, é uma das categorias centrais para Fanon e os isebianos, pois a superação do colonialismo só pode ser pensada por esses autores em associação com os movimentos nacionalistas aos quais estão vinculados. Por sua vez, o conceito hegeliano de alienação, utilizado para caracterizar a situação colonial, favorece um discurso político que se insurge contra a dominação colonialista e engendra a sua contrapartida, ou seja, o processo de desalienação do mundo colonizado (ORTIZ, 2012, p.54-59).

Feita essa digressão acerca dos referenciais teóricos que influenciaram Roland Corbisier, Vieira Pinto e Guerreiro Ramos, podemos compreender os novos rumos que o ISEB trilhou a partir da crise de 1958. Na medida em que estes autores elaboram categorias sociopolíticas que vinculam a dimensão cultural aos demais problemas da realidade brasileira, passam a privilegiar a cultura enquanto espaço de luta política. Segundo Pereira (2002, 2005), é através dessa vinculação entre política e cultura que o ISEB exerce uma das funções fundamentais de uma *intelligentsia* mannheimiana: o exercício da síntese. Explicando a função da síntese para Mannheim e o sentido que esta adquire no interior das atividades do ISEB, Pereira afirma que:

A síntese é necessária em virtude do conhecimento parcial sobre a totalidade histórica. Os diversos atores políticos e as diferentes classes sociais possuem apenas um conhecimento parcial sobre essa totalidade. Já o intelectual possui condições de realizar essa síntese a respeito da totalidade histórica e é capaz, com isso, de dar suporte à ação daqueles atores e daquelas classes. Por razões inerentes às suas próprias opções individuais, os intelectuais que permaneceram no ISEB — após a crise de 1958 e após a quase irresistível sedução exercida pela idéia de *entrar para a política* — optaram por fornecer essa síntese fundamental aos setores sociais ligados à defesa das reformas de base. Permanecem, portanto, como uma *intelligentsia* no exercício de uma de suas funções fundamentais. (PEREIRA, 2002, p.174-175)

Como podemos perceber, o exercício de síntese entre cultura e política apontado por Pereira ocorre em dois níveis: (i) eles a realizam fornecendo categorias analíticas que vinculam os problemas da cultura aos demais problemas da realidade brasileira; (ii) e, a partir da primeira síntese, realizada no plano teórico, realizam outra síntese fundamental por intermédio de suas contribuições à formação da cultura popular e sua utilização como instrumento de mobilização em torno das chamadas reformas de base (PEREIRA, 2002, p. 206). Para o autor, ao realizar essa síntese fundamental por meio da cultura popular, os isebianos teriam conseguido fundir seus problemas intelectuais com os problemas políticos, colocando-se como uma *intelligentsia* também nos anos 1960.

Ao conceber o domínio cultural como elemento de transformação da realidade socioeconômica, o ISEB fornece aos movimentos populares, e demais grupos

nacionalistas e progressistas da sociedade, uma importante aliada em suas lutas políticas em prol das reformas de base. No início dos anos 1960, dois importantes movimentos realizam na prática os ideais políticos elaborados teoricamente dentro do ISEB: o Movimento de Cultura Popular (MCP), no Recife, e o CPC. Tratam-se de dois movimentos distintos. O MCP se destacou pela experiência alfabetizadora de Paulo Freire e contava com uma forte presença do pensamento social-cristão, enquanto o CPC obteve maior destaque em suas intervenções artísticas, sobretudo no teatro, na poesia e na música, e estava mais próximo ideologicamente do PCB.

A teoria isebiana exerce influência direta no teatro e no cinema. Os estudos de Miliandre Garcia (2003; 2004) revelam a influência das categorias isebianas, como cultura alienada, nacional e popular, nas análises sobre o teatro brasileiro empreendidas pelos teatrólogos Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. No cinema, Ortiz (2012, p.49) identifica essa influência em dois importantes documentos: no diagnóstico sobre a alienação do cinema brasileiro realizado por Paulo Emílio Salles Gomes, no artigo “Uma Situação Colonial?”, publicado em novembro de 1960 no Suplemento Cultural do jornal *O Estado de São Paulo*; e o manifesto “Uma Estética da Fome”, escrito e apresentado por Glauber Rocha no “Seminário do Terceiro Mundo”, realizado em Gênova, na Itália, em 1965.

No CPC, podemos destacar a forte influência do ISEB sobre Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar, Vianinha, entre outros. Carlos Estevam foi assistente de Vieira Pinto e trabalhava no ISEB no momento em que assume a direção do CPC. Cabe destacar que muitas das teses reproduzidas e assimiladas pelos cepecistas encontram-se consubstanciadas no livro *Formação e problema da Cultura Brasileira*, de Roland Corbisier. Segundo Ortiz (2012, p.46), o livro de Corbisier é um exemplo paradigmático, pois desenvolve filosoficamente uma argumentação que se tornou familiar entre todos os movimentos artísticos dos anos 1960.

A partir das teses isebianas, os jovens artistas e intelectuais que se reuniram em torno do CPC compreendiam a cultura popular como um novo momento do processo de tomada de consciência da sociedade sobre a realidade brasileira, e que, enquanto artistas e intelectuais, eram responsáveis pelo rompimento da separação entre os problemas culturais e essa realidade. O ISEB torna-se então, como observa Pereira (2002, p.208-209), uma das bases que fundamentava as reapreciações estéticas e pedagógicas dos anos em que se arquitetavam as reformas de base.

3 O CPC E O NACIONAL-POPULAR NA ARTE ENGAJADA DOS ANOS 1960

Neste capítulo, buscaremos analisar as divergências apresentadas pelos cineastas e críticos ligados ao Cinema Novo em relação ao “manifesto do CPC”, escrito pelo primeiro presidente da entidade, Carlos Estevam Martins. Para isto, retomaremos o debate que vinha se processando desde a década de 1950 em torno do nacional-popular no cinema brasileiro. Não pretendemos considerar os alicerces filosóficos dessas elaborações, pretendemos no máximo interpretar o seu sentido e alcance na conjuntura em que surgiram. O que tratamos de evidenciar é a pluralidade de posturas e posições acerca da arte engajada no período pré-1964, as quais foram ignoradas em muitas análises sobre o CPC e a produção artístico-cultural deste período de um modo geral.

3.1 CPC: DA FORMAÇÃO ÀS DISSIDÊNCIAS

Nos anos 1950, o acelerado crescimento da economia de São Paulo, impulsionada pela expansão do setor industrial, resultou num aumento demográfico surpreendente. A cidade passou de uma população de pouco mais de 2 milhões de habitantes para mais de 3,5 milhões, recebendo diariamente centenas de nordestinos em busca de um emprego nesse mercado de trabalho em plena expansão, sobretudo nas fábricas e na construção civil. O dinamismo econômico tem impacto direto no setor cultural e de entretenimento, com projetos que visavam constituir o perfil de uma megalópole moderna. Cabe destacar aqui o pioneirismo do empresário e produtor italiano Franco Zampari, um dos principais responsáveis pela explosão do Teatro e do Cinema em São Paulo.

Em 1948, Zampari fundou, em associação com um grupo de empresários de São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Com uma equipe técnica formada majoritariamente por europeus, especialmente italianos, o TBC se caracterizou pelo aperfeiçoamento técnico e a especialização de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores, trazendo o que “havia de melhor no teatro europeu”. No ano seguinte, em parceria com o empresário Francisco Matarazzo, Zampari funda a companhia cinematográfica Vera Cruz, um ambicioso projeto que pretendia realizar filmes de

padrão internacional em escala industrial. Com esse objetivo, Zampari contratou técnicos europeus, sobretudo ingleses e italianos, repetindo o modelo que havia adotado na área teatral (BERLINCK, 1986, p.6-8).

Por outro lado, a ação de alguns quadros do PCB, como mencionado anteriormente, foi fundamental para a renovação desse cenário nos anos 1960. Através da atuação de seus militantes na crítica cinematográfica e nos congressos e clubes de cinema, o Partido formou ao longo dos anos 1950 uma geração de jovens críticos tanto ao modelo industrial adotado pela Vera Cruz, quanto às chanchadas e comédias burlescas produzidas pela companhia Atlântida, no Rio de Janeiro. No teatro, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, dois jovens militantes comunistas, ficaram encarregados de montar um grupo de teatro amador que visitasse escolas e sindicatos, surgindo assim o Teatro Paulista de Estudantes (TPE). Nesse período, um grupo de formandos da primeira turma da Escola de Arte Dramática, sob a liderança de José Renato e Chandó Batista, funda o Teatro de Arena. O grupo arrendou e adaptou o prédio da rua Theodoro Bayma, cedendo este espaço para os jovens do TPE a partir de 1955. No ano seguinte, o Arena e o TPE se unem e passam a buscar uma identidade própria, vinculada à ideia de um teatro menos distante dos problemas da realidade brasileira. O grande salto do grupo viria em 1958, com a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. A peça fez um enorme sucesso, permanecendo um ano em cartaz e percorrendo mais de quarenta cidades (NAPOLITANO, 2011, p.106-107).

O sucesso da peça de Guarnieri apontava para a conciliação de dois problemas centrais para esses artistas: a necessidade de uma autoria brasileira mais consistente e a consolidação das condições de produção e ampliação do público (NAPOLITANO, 2001, p.107). Visando ampliar o debate que ocorria entre seus pares, o Teatro de Arena promove, em 1958, o Seminário de Dramaturgia. Segundo Souza (2004, p.130-131), a programação do Seminário, organizado por Augusto Boal, atendia à seguinte divisão: 1) Parte prática: a) Técnica de dramaturgia; e b) Análise e debate de peças; 2) Parte teórica: a) Problemas estéticos do teatro; b) Características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) Estudo da realidade artística e social brasileira; d) Entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro.

A direção do Arena ficava por conta do produtor e diretor teatral José Renato, um dos fundadores e idealizadores do grupo. Sem contar com grandes figuras de

cartaz, nem grandes cenários, nem peças estrangeiras de sucesso comercial, o principal desafio do Teatro de Arena foi, desde o início, as pressões econômico-financeiras e a concorrência das grandes companhias de teatro. A solução encontrada por José Renato foi a adoção de um modelo empresarial, fugindo aos propósitos iniciais dos jovens que formaram o TPE. Por isso, em 1959, quando o Teatro de Arena realiza sua nova turnê pelo Rio de Janeiro, com a apresentação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, Vianinha decide permanecer no Rio de Janeiro e desvincular-se do grupo. Para ele,

O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares... O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho. A urgência de conscientização, a possibilidade de arregimentação da intelectualidade, dos estudantes, do próprio povo, a quantidade de público existente, estavam em forte descompasso com o Teatro de Arena enquanto empresa. [...] a mobilização nunca foi alta porque não podia ser muito alta. E um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial. Só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa. [...] É preciso massa, multidão. Ele não pode depender e viver atrás de obras excepcionais, o movimento é que é excepcional na medida em que supera as condições objetivas que monopolizam a formação cultural das massas (VIANNA FILHO apud MARTINS, 1979, p.57).

A partir deste depoimento de Vianinha, podemos observar que sua inconformidade com o modelo administrativo do Arena estava associada a uma forte influência do pensamento isebiano. Em 1960, Vianinha começa a escrever e montar uma peça chamada *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, e busca auxílio justamente nesse Instituto para compreender o conceito marxista de mais-valia. Lá conhece Carlos Estevam Martins, um jovem recém-formado em Filosofia pela então Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). A peça contava com a colaboração de Leon Hirzman na elaboração de curtas-metragens e

*slides*²⁷, e foi no pátio da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, onde ensaiavam a peça de Vianinha, que estes três jovens intelectuais começaram a elaborar o projeto do CPC (SOUZA, 2004, p, 131-132).

Aproveitando-se do acolhimento da peça pelos estudantes, Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins e Leon Hirzsmann propuseram à recém-eleita direção da União Nacional dos Estudantes (UNE) a realização de um curso de história da filosofia, a ser ministrado pelo professor José Américo Peçanha, em seu auditório. A diretoria da UNE acolheu a proposta e, na medida em que o curso se desenvolvia, os três prosseguiram os contatos para a implantação do CPC. Assim, o CPC nasce no seio da universidade, atraindo estudantes, intelectuais e artistas vislumbrados com a ideia de atuar no campo artístico-cultural sem as amarras impostas pelo setor privado.

Em 1961, a UNE oferece uma sala e permite o uso de seu auditório para as atividades do CPC. Após alguns meses, no dia 8 de março de 1962, a recém-constituída Assembleia Geral do CPC aprova o seu Regimento Interno. De acordo com o regimento, o CPC seria um órgão cultural da UNE, gerindo-se com autonomia administrativa e financeira. Estabelecia-se, assim, uma certa ambiguidade em sua formação: o CPC seria uma organização autônoma, porém, instituíria-se como órgão cultural da UNE; por outro lado, a UNE passava a possuir um órgão cultural sobre o qual não exercia qualquer controle (BERLINCK, 1984, p.16-17). A razão dessa ambiguidade talvez se explique pelo fato da direção da UNE e os integrantes do CPC pertencerem a grupos políticos divergentes.

No começo dos anos 1960, a Ação Popular (AP) se afirma como grupo político hegemônico no movimento estudantil, conseguindo eleger para a presidência da UNE, de 1961 a 1963, seus militantes Aldo Arantes, Vinícius Caldeira Brant e José Serra. No primeiro semestre de 1962, os dirigentes da entidade organizam a UNE-Volante, uma comitiva que percorreu os principais centros universitários do país, apresentando suas ideias para a intervenção dos estudantes na política e na luta pelas reformas. A UNE-Volante serviu aos propósitos do grupo político que dirigia a UNE, favorecendo a implantação nacional da AP com a ajuda

²⁷ A peça incorporava procedimentos técnicos adotados por Bertolt Brecht, tais como a utilização de linguagem direta, cartazes, curtas-metragens, *slides* e números musicais, facilitando a compreensão dos conceitos marxistas pelo público (SOUZA, 2004, p.132)

das encenações teatrais do CPC, majoritariamente pecebista (RIDENTI, 2000, p.108-109).

Como observa Ridenti (2000, p.109), esse paradoxo só se explica porque a luta pelas reformas de base, nessa época, superava os conflitos entre os diversos setores de esquerda. Porém, nos anos que antecederam ao golpe militar, a segmentação política do movimento estudantil favoreceu o surgimento de organizações político-partidárias divergentes que passaram a disputar a hegemonia dentro da UNE. Essa disputa interna resulta num desejo unânime por parte da direção da UNE em submeter o CPC às suas decisões. O conflito entre as duas organizações se revelou em 1963, quando o CPC se recusou a fornecer seus quadros na segunda UNE-Volante. Como a UNE não tinha artistas à sua disposição para substituírem os já existentes no CPC, a direção se viu forçada a contratar artistas profissionais para acompanhá-la, não obtendo o mesmo êxito da primeira (BERLINCK, 1984, p.17)

O CPC, por sua vez, também foi apresentando dissidências. Durante sua trajetória, três nomes estiveram a frente de sua direção. O primeiro diretor foi Carlos Estevam Martins, que permaneceu no cargo desde o processo de formação do CPC, em dezembro de 1961, até dezembro de 1962. O segundo foi Carlos Diegues, que permaneceu apenas três meses no cargo, sendo então substituído por Ferreira Gullar, que dirigiu a entidade até o encerramento de suas atividades. Segundo Souza (2004, p. 136-140), nos dois últimos anos, formou-se duas correntes dentro CPC: uma corrente liderada por Carlos Estevam Martins, vinculada às ideias expressas em seu artigo “Por uma arte popular revolucionária”, e outra liderada por Oduvaldo Vianna Filho e os cineastas do grupo, em franca oposição às mesmas ideias.

Em maio de 1962, Carlos Estevam Martins assume a responsabilidade de sistematizar o conjunto de ideias dispersas entre os diversos integrantes do CPC, com o objetivo de expressar o sentido da ação dessa entidade. Contudo, seu artigo “Por uma arte popular revolucionária”, popularmente conhecido como “manifesto do CPC”²⁸, acabou gerando uma série de conflitos e dissidências dentro do grupo. Os

²⁸ O artigo foi reproduzido com o título “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962” na revista cultural *Arte em Revista* e no livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, de Heloísa Buarque de Hollanda. Miliandre Garcia (2003, p.134-135) afirma que a alteração do título revelaria que o estatuto de manifesto atribuído ao artigo é,

estudos de Miliandre Garcia de Souza (2003; 2004) acerca da trajetória dos compositores, cineastas e atores que integraram o CPC, revela-nos um acirrado debate após a publicação do artigo na revista *Movimento*, culminando na dissidência de muitos integrantes, incluindo a do próprio Carlos Estevam Martins.

Ora, uma vez que o “manifesto do CPC” não obteve o apoio nem a legitimidade necessários para implementar suas ideias, resultam problemáticas as abordagens que não se preocuparam em analisar a correspondência entre esse documento e a produção artística desenvolvida dentro da entidade. Um exemplo desse tipo de abordagem encontra-se no livro *Seminários*, da filósofa Marilena Chauí²⁹. Como observa Souza (2004, p.143-145), ao apresentar a educação política e estética voltada para a formação da própria intelectualidade como um “desvio”, e não como um dos objetivos almejados pelo grupo, a filósofa uspiana ignora outros importantes documentos produzidos pelo CPC, como o artigo “Cultura popular: conceito e articulação”, publicado na revista *Movimento*, em julho de 1962, e o Relatório do Centro Popular de Cultura³⁰.

O artigo “Cultura popular: conceito e articulação” sistematiza a ação do CPC em duas etapas distintas. A primeira etapa consistiu na criação de um movimento nacional de cultura popular que buscou mobilizar a intelectualidade e a classe artística em prol da politização do povo. O CPC entraria, a partir de então, em uma segunda etapa, onde deveria ampliar seu conhecimento da realidade brasileira, aprofundando os estudos sobre métodos e técnicas adequados para a comunicação com o povo (MARTINS, 1979, p.59-64). Em suma, o artigo apresenta um CPC em movimento, que após formar uma intelectualidade comprometida com o problema da cultura popular buscava então unificar as diversas experiências de seus integrantes e estabelecer um programa de ação mais consistente junto ao povo.

A divisão do CPC em dois polos de atuação também aparece no Relatório do Centro Popular de Cultura, sendo definidos como: a) atuação *para* os grupos sociais;

sobretudo, uma construção da historiografia dos anos 1970 e 1980, que geralmente o apresentou como síntese do pensamento cepecista. Contudo, o artigo já havia sido apresentado como “anteprojeto do Manifesto do CPC” no livro *A Questão da Cultura Popular* (1963), do próprio Carlos Estevam.

²⁹ Ver: CHAUI, 1983

³⁰ Apresentado no 1º Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular, realizado em Recife, de 15 a 21 de setembro de 1963. Reproduzido no livro *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*, de Jalusa Barcellos. Ver: BARCELLOS, 1994.

b) atuação *com* os grupos sociais. Segundo esse documento, a origem do CPC junto à intelectualidade e os escassos recursos de que dispunham foram responsáveis por situar o trabalho do grupo, até então, no item *a* (BARCELLOS, 1994, p.444). A leitura do relatório do CPC revela a consciência que esses atores tinham acerca do alcance limitado da produção cepecista. Havia uma clara percepção de que a entidade ainda não conseguira atravessar os muros da universidade. Contudo, consideram que a atuação com os demais grupos sociais, ainda que efêmera, foi vitoriosa, na medida em que “universitários foram mobilizados e escreveram, representaram, debateram, fizeram exposições, formaram-se e formaram, conheceram as limitações objetivas para os movimentos de culturalização, adaptaram seus meios aos fins” (BARCELLOS, 1994, p.446-447).

Assim, o artigo “Por uma arte popular revolucionária” talvez tenha sido a primeira tentativa, por parte de um dos integrantes do CPC, de estabelecer um programa de ação para as atividades dessa entidade. Souza (2003, p.135) é perspicaz ao apontar como um dos grandes méritos do artigo a sua própria contestação pelos demais cepecistas, uma vez que o debate suscitado em torno de suas propostas contribuiu para o surgimento de novas concepções e ideias sobre o nacional e o popular na arte engajada dos anos 1960.

Vale ressaltar que as controvérsias em torno do “manifesto do CPC” não se limitaram aos integrantes do grupo. O dramaturgo Dias Gomes, então diretor do Comitê Cultural do PCB do Rio de Janeiro, afirma que após a publicação do artigo decidiu não integrar-se ao CPC, “por discordar fundamentalmente de sua visão” (RIDENTI, 2000, p.76). Leandro Konder, que também participava do Comitê Cultural do PCB, manifestou a mesma discordância em relação ao texto de Carlos Estevam. Em depoimento a Ridenti, Konder avalia que

[...] o CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria do Carlos Estevam Martins, era um negócio meio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror (RIDENTI, 2000, p.75).

Uma das dissidências após a publicação do manifesto situa-se entre os cineastas que produziram os episódios do filme *Cinco Vezes Favela*, patrocinado pelo CPC. Após um longo debate, registrado nas páginas do jornal *O Metropolitano*,

à exceção de Leon Hirzsmann e Eduardo Coutinho, os demais cineastas do grupo decidem abandonar a entidade para engajar-se no movimento do Cinema Novo, que já vinha dando seus primeiros passos paralelamente ao CPC. Antes de analisarmos o debate em torno do “manifesto”, faz-se necessário esboçar um panorama das principais discussões acerca do nacional-popular no cinema brasileiro, as quais datam do princípio da década de 1950 e tiveram profundo impacto nas reflexões dos cinemanovistas.

3.2 O NACIONAL E O POPULAR NO CINEMA DOS ANOS 1950 E 1960

Nesta sessão, analisaremos quais eram as acepções de nacional-popular no meio cinematográfico. Devemos reconhecer de antemão que a realização desse estudo não teria sido possível sem as contribuições de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983). Nos anos 1980, uma série de estudos sobre os conceitos de “nacional” e de “popular” na cultura brasileira foram empreendidos sob a coordenação do Núcleo de Estudos e Pesquisas da FUNARTE. Dentro dessa coleção, o campo cinematográfico ficou a cargo destes autores, que fizeram uma espécie de genealogia do uso dessas categorias no cinema brasileiro, realizando um excepcional levantamento de depoimentos, entrevistas e críticas cinematográficas do início do século XX até a década de 1970. A partir deste levantamento, pudemos fazer um recorte de nosso objeto, delimitando nossa análise às publicações da revista cultural do PCB, *Fundamentos*, onde escreviam cineastas e críticos comunistas renomados, como Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Rodolfo Nani e Carlos Ortiz, e das críticas de Paulo Emílio Salles Gomes para o suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*³¹.

Já na introdução do livro *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*, Bernardet e Galvão afirmam que o “nacional” e o “popular” são extensivos à própria história do cinema e das ideias cinematográficas no Brasil. Contudo, a definição desses conceitos sofre inúmeras inflexões com o passar dos anos, apresentando formulações que vão desde o senso comum até conceitualizações mais complexas. O “nacional”, até o final dos anos 1940, refere-se exclusivamente ao que é representado, sendo o método e a forma preconcebidos como universais.

³¹ Tivemos acesso a esses documentos, em versão digitalizada, pela Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (<http://bndigital.bn.gov.br>). Acessado por última vez em agosto/2016.

Nos diversos documentos analisados pelos autores, a linguagem cinematográfica parece não ter nacionalidade, sendo o “assunto” aquilo que qualificaria um filme como “nacional” (BERNADET; GALVÃO, 1983, p.15-24).

Sendo a matéria-prima aquilo que caracteriza o “nacional”, alguns críticos e jornalistas chegavam a defender que os temas brasileiros fossem filmados pelos norte-americanos. A revista de cinema *A Scena Muda* chega a colocar a questão em termos de direito:

A História do Brasil é rica, fértil e abundante de fatos e vidas dignas de serem focalizadas, com especial cuidado, pelo cinema [...]. Já estamos fartos dessas histórias do oeste americano e as suas conquistas! Chega dos fardões da guerra da secessão. Queremos um pouco de nós também. E podemos exigir, pois somos seus melhores e mais fiéis fregueses (A SCENA MUDA, 1944 apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.22).

No nível da linguagem, o cinema norte-americano é apresentado como um modelo a ser seguido, e o cinema brasileiro só se realiza enquanto tal quando se equipara qualitativamente, em termos de técnica e linguagem, ao cinema estrangeiro. Nesse sentido, a revista *Cinearte* elogia os filmes de Humberto Mauro, afirmando que “como Fleming no *Vale dos Martírios*, os dois trabalhos de Humberto Mauro também possuem nacionalidade nas suas cenas” (CINEARTE, 1927 apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.39). Porém, se na linguagem o cinema estrangeiro é um modelo a se seguir, especialmente o norte-americano, a imitação do conteúdo é vista como algo negativo. Na revista *Klaxon*, Mário de Andrade escreve sobre os problemas do cinema brasileiro:

Acender fósforos no sapato não é brasileiro. Apresentar-se um rapaz à noiva, na primeira vez que a vê, em mangas de camisa, é imitação de hábitos esportivos que não são nossos. E outras coisinhas. É preciso compreender os norte-americanos e não macaqueá-los. Aproveitar deles o que têm de bom sob o ponto de vista técnico e não sob o ponto de vista dos costumes (ANDRADE, 1922 apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.24-25).

Na questão da representação do que é “nosso”, ou seja, do conteúdo, Bernadet e Galvão observam duas tendências: a do Brasil rural e do Brasil urbano. Na primeira tendência exalta-se nossa exuberante natureza e os costumes do interior, estes nunca sendo compreendidos como representações regionais. Assim, a

representação de ambientes rurais de São Paulo, por Antônio Campos, ou mineiros, por Humberto Mauro, são vistas como representações do “nacional”³². Na segunda tendência, cuja revista *Cinearte* é a principal expoente, reivindica-se a imagem de um Brasil moderno, urbano, cosmopolita, e a recusa de tudo aquilo que não o seja. Na *Cinearte*, Adhemar Gonzaga escreve

[...] o jeca roto, imundo, grotesco da literatura é impraticável no cinema. Temos que atribuir ao nosso jeca o mesmo que Alencar aos seus índios. Nada de impaludismo, nem de penúria, nem de ignorância extrema, o jeca padrão cinematográfico há de ser sadio, robusto, heróico, nobre (GONZAGA apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.37)

Assim, se a questão da representação era um tema unânime, o que deveria ser representado apresentava controvérsias. Já o tema do “popular” no cinema brasileiro só veio a aparecer explicitamente a partir da década de 1940. Até então, o termo geralmente era apresentado em seu sentido comum, ou seja, como algo apreciado pelo público, podendo inclusive referir-se a um público de elite. De certa forma, como observam os autores, o “popular” pode ser visto através da questão nacional: “cada vez que o cinema procura retratar comportamentos típicos, um modo de vida, a crônica dos costumes, as crenças e usos, tudo isso se refere a um povo brasileiro” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.30). Contudo, somente na década de 1940 que a preocupação com o “popular” enquanto “retrato do povo” começa a ganhar relevo na produção de alguns filmes que se propunham populares, sobretudo os melodramas e as chanchadas produzidas pela Atlântida (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.28-31).

De qualquer modo, em termos de reflexão sobre o cinema brasileiro, a ideia de popular só aparece a partir da década de 1950, quando se começa a falar em termos de nacional-popular, o que não ocorria até então (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.31). Nesse período, a atuação do PCB se faz sentir em várias áreas de atuação referentes ao cinema. Na crítica cinematográfica, a revista *Fundamentos*, publicação paulista ligada ao Partido, funciona como um canal de expressão do grupo de jovens cineastas de São Paulo (RUBIM, 1989, p.97)

³² Bernardet e Galvão ressaltam que a maior parte da documentação analisada por eles é proveniente do eixo Rio-São Paulo, “o que talvez explique a insistência sobre o ‘nacional’ como forma de unificação abstrata (e possivelmente de dominação)” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.28).

Como já mencionamos no capítulo anterior, após a cassação de seu registro, em 1947, o PCB havia adotado uma política de alinhamento incondicional à política externa soviética, o que, no plano nacional, configurou-se numa política de isolamento e contestação radical ao imperialismo e ao autoritarismo do governo de Eurico Gaspar Dutra. No Manifesto de Agosto, como ficou conhecido o programa aprovado em 1950, propunha-se a “substituição da atual ditadura feudal-burguesa serviçal do imperialismo por um governo revolucionário” (*Fundamentos*, 1951[a], p.6). No campo cultural, o alinhamento com a URSS implicou num acirramento da chamada “frente ideológica” e numa política cultural devota da doutrina ideológica do realismo socialista de Andrei Jdanov.

Em julho de 1951, *Fundamentos* reproduz o discurso de Pudovkin no Congresso Internacional de Cinematografia, que havia ocorrido em Perugia, na Itália, em setembro de 1949. Neste congresso, o teórico e produtor soviético exalta os métodos do realismo socialista:

Hoje nós temos o direito de dizer que a arte do realismo socialista é sobretudo autenticamente democrática, profundamente popular. Podemos também afirmar que o realismo socialista não pode perecer como as diversas diretrizes artísticas que surgem nos diversos países. [...] o realismo socialista, gerado da própria vida do povo, pertencente ao povo e desenvolvido junto ao povo é portanto imortal e eternamente vivo e inexaurível como o próprio povo (*Fundamentos*, 1951[c], p.10-11).

Em seu discurso, Pudovkin dá atenção especial ao tema do “herói positivo”, principal axioma dos dogmas *jdanovistas*:

[...] apesar da amplitude e variedade dos temas de nossos filmes, podemos notar uma tendência comum que os une. É a tendência que mostra sempre a figura do homem positivo, revelando-o como exemplo vivo e humano, fazendo ver a cada espectador, a possibilidade de imitá-lo. [...] Amamos a juventude e o seu futuro. Por isso queremos educá-la com as melhores qualidades humanas (*Fundamentos*, 1951[c], p.11).

Para Pudovkin, em oposição a este trabalho revolucionário que vinha sendo desenvolvido na URSS, estava a campanha terrível e vergonhosa de Hollywood, que

ministrava o veneno da crueldade e o desprezo pelos homens nos corações dos jovens com finalidades espúrias:

A quem serve aquele tipo de pequeno burguês, que pouco se importa com a política e pensa que o Pacto do Atlântico e a bomba atômica, seja o que se quer para garantir a paz sobre a terra? [...] Quem leva a vantagem na aviltção da juventude com exibições de crueldades impunes, do desprezo pelos mais fracos, com a desvirtuação da mente por meio de absurdos místicos e com a desencadeada excitação pelos mais baixos instintos? (*Fundamentos*, 1951[c], p.12).

Nos textos da revista *Fundamentos* encontraremos reflexos dessas ideias de forma bastante explícita. As colocações de Pudovkin às produções norte-americanas serão, em geral, empregadas para criticar as grandes produtoras brasileiras, em especial a recém-criada Companhia Vera Cruz. Em sua crítica ao primeiro filme produzido por esta companhia, Nelson Pereira dos Santos diz que *Caiçara* (1950) não é um filme brasileiro, pois representa a

preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são os nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota (*Fundamentos*, 1951[a], p.45).

Alguns meses depois, após o lançamento do terceiro filme dessa companhia, *Ângela* (1951), Nelson critica no filme aquilo que, para ele, vinha sendo a característica principal da indústria cinematográfica no Brasil, isto é, o antinacionalismo e o cosmopolitismo:

Basta um rápido balanço nas produções da Vera Cruz e da Maristela para se chegar a essa conclusão. Os temas que nelas encontramos são farrapos dos temas surradíssimos do cinema internacional e, especialmente, do cinema de Hollywood. Tem havido da parte das duas maiores produtoras do país um desprezo absoluto pela realidade em que vive o povo de nossa terra (*Fundamentos*, 1951[d], p.30)

Essa rejeição às grandes produtoras brasileiras não decorre apenas do cosmopolitismo identificado em seus filmes, mas principalmente de suas relações

com o imperialismo. Alex Viany aborda essa questão em seu artigo “Breve introdução à História do Cinema Brasileiro”, publicado em julho de 1951. No caso da Atlântida, a desorganização das finanças teria acarretado em sua venda “por uma ninharia” a Luiz Severiano Ribeiro, sujeito que controlava praticamente toda a cadeia de distribuição e exibição no Brasil e que, segundo Viany, estava intimamente ligado aos monopólios norte-americanos. Vera Cruz, por sua vez, estava dominada pela empresa norte-americana Universal Internacional, chegando a submeter seus roteiros à avaliação dos estúdios norte-americanos antes de filmá-los. Por fim, a Maristela, que havia representado uma esperança no início³³, pois distribuía seus próprios filmes e não mantinha acordos com Severiano Ribeiro, após uma crise financeira acabou entregando a distribuição de seus filmes a ele e o aceitou como interventor de sua administração (*Fundamentos*, 1951[c], p. 3-5).

Assim, para os críticos da revista *Fundamentos*, o cosmopolitismo dessas produtoras adquiria um sentido político claro. Diz Nelson: “É da própria condição de burguesia nacional o cosmopolitismo. Sua presença no cinema é o efeito de toda a política servil das classes dominantes em relação aos interesses imperialistas norte-americanos” (*Fundamentos*, 1951[d], p.31). Para Nelson Pereira dos Santos, o cosmopolitismo difundido pela Vera Cruz serviria às finalidades apontadas por Pudovkin:

É o cosmopolitismo demonstrado pelas classes dominantes no terreno político e econômico que determina o influxo de ideias antinacionais na cultura e nas artes. E estas, por sua vez, com a disseminação do pessimismo, do fatalismo, da dúvida e da angústia, preparam o clima psicológico propício à política imperialista de dominação e de guerra (*Fundamentos*, 1951[d], p.31)

Dentro deste quadro, a industrialização do campo cinematográfico apresenta-se de maneira complexa. Bernardet e Galvão apresentam a questão nos seguintes termos:

Para que o Brasil, emperrado pelo imperialismo, se desenvolva, é preciso que ele se industrialize – é um dos axiomas básicos do nacionalismo desenvolvimentista. Então luta-se pela industrialização no campo do cinema. Porém o cinema industrial é o cinema convencional, cosmopolita, mistificador do povo. [...] A solução do impasse estaria em se lutar por um

³³ Alex Viany relata que ele e Carlos Ortiz trabalhavam na Maristela até a intervenção de Severiano Ribeiro, que os demitiu “em estranhas condições” (*Fundamentos*, 1951[c], p. 4)

cinema industrial que não tenha as características do cinema industrial que não tenha as características do cinema industrial – em outras palavras, um cinema que seja ao mesmo tempo “industrial” e “independente” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.82)

A análise destes autores acaba sendo uma demonstração daquilo que André Kaysel (2014, p.58) chamou de um “clima de opinião política e ideológica” dos anos 1980. Ao reproduzir mecanicamente as análises da Escola Sociológica Paulista – embora não seja explicitamente mobilizada pela bibliografia –, estes autores ignoram completamente a linha política adotada pelo PCB após o Manifesto de Agosto. Cabe salientar que em nenhum momento fazem referência à relação da revista *Fundamentos* com o Partido, muito menos abordam sua política cultural alinhada com as propostas de Jdanov.

Nos textos que tivemos acesso, a questão da industrialização perpassa um *dever ser* revolucionário, como no artigo de Rodolfo Nanni sobre o Instituto Cinematográfico do Estado da URSS. Neste artigo, após apresentar todos os aspectos positivos e as conquistas dessa instituição na formação de jovens cinegrafistas, em oposição à decadência da arte e da cultura no Ocidente, Rodolfo Nanni conclui:

Para os jovens, brasileiros, nem escola nem nada, a não ser a submissão aos desígnios de uma burguesia decadente. Um balanço da cinematografia do mundo de hoje, indica para nós o caminho a tomar. Só um governo democrático e popular poderá proporcionar aos jovens brasileiros a Escola, o Instituto donde sairão os futuros mestres do cinema brasileiro (*Fundamentos*, 1951[b], p.26)

Contudo, enquanto os ventos revolucionários não sopram, a ideia de uma intervenção do Estado no campo cinematográfico é rejeitada. Em dezembro de 1951, a revista organiza uma mesa redonda com diretores, produtores e críticos de cinema do Rio de Janeiro, na qual se propõe uma Frente de Luta Pela Proteção e Defesa do Cinema Nacional para impedir a imposição de “uma solução de cúpula e fascista como o Instituto Nacional de Cinema” (*Fundamentos*, 1951[e], p.29). Sem as produtoras burguesas nem o amparo estatal, o caminho que se apresentava era o da produção independente, como conclui Alex Vianny:

Agora resta-nos incentivar e apoiar os produtores independentes que surjam, defendendo o cinema brasileiro com o mesmo fervor que temos dedicado à defesa de nosso petróleo e nossas outras riquezas naturais. Mas, em toda essa luta, o alvo deve ser um só: o estabelecimento de um cinema nacional independente e democrático (*Fundamentos*, 1951[c], p. 5).

Nesse período, o movimento neorrealista na Itália já havia lançado algumas de suas obras-primas e suas inovações no campo cinematográfico entusiasmavam jovens cineastas do mundo inteiro, inclusive os jovens críticos da *Fundamentos*. Contudo, essa influência é mais perceptível nas produções cinematográficas nas quais alguns deles estiveram engajados do que nos textos publicados pela revista. Nesta, a questão da forma e da linguagem aparecem vagamente em alguns textos, sem que se tenha uma definição clara acerca destas questões. Como observam Bernardet e Galvão (1983, p.79), “há como que uma tensão, não resolvida nem equacionada, entre um pensamento nacionalista, encaminhando em direção ao ‘conteúdo’ e ao ‘reflexo’, e o problema da ‘forma’ que não se sabe colocar”.

Analisando as críticas de Alex Viany para a *Revista de Cinema*, na década de 1950, Arthur Autran identifica uma série de incoerências na apresentação dos conceitos do crítico italiano Guido Aristarco. Para Autran, “essa redução deve-se ao stalinismo, ainda um referencial forte, sendo Mark Rosental e sua obra *O método dialético marxista*, utilizados amplamente por Viany como base teórica” (AUTRAN, 2002, p. 65). Esse imbricamento entre as teorias do neorrealismo italiano e as teses do realismo socialista ajudam-nos a compreender a “tensão” da qual falam Bernardet e Galvão.

Segundo Napolitano, a grande diferença do realismo socialista em relação às demais propostas estéticas que surgiram ao longo do século XX, é que neste método a ênfase recai sobre o conteúdo. Não bastava a descrição da realidade, era preciso construir “uma narrativa épica, didática, positiva, que ajudasse o Partido, centro definidor do que era o ‘socialismo’ e a ‘dialética’, a educar e moldar as almas dos trabalhadores soviéticos na forja do dogmatismo stalinista” (NAPOLITANO, 2011, p.48-49). Nesta narrativa, estabelece-se como cânone a categoria de “herói positivo”, que poderia ser jocosamente definido como “um D. Quixote a procura do comunismo que tem Rosa Luxemburgo como sua Dulcinéia” (ROBIN, 1986 apud NAPOLITANO, 2011, p.50). Por sua vez, os filmes neorrealistas poderiam ser vistos como a antítese das propostas do realismo socialista: surgido em oposição às

grandes produções do regime fascista de Mussolini, o movimento neorrealista apresentava a Itália triste e empobrecida do pós-guerra, seus personagens eram majoritariamente trágicos, incompreendidos ou injustiçados.

Nos textos da revista *Fundamentos*, percebe-se que o pêndulo cai mais para o lado das doutrinas do Partido. O caráter conteudístico do realismo socialista aparece na já referida crítica ao filme *Caiçara*. Nelson Pereira dos Santos identifica na produção desse filme alguns elementos dos métodos neorrealistas. Para ele, haveria um falso realismo no filme da Vera Cruz, pois seus produtores aplicaram tais métodos de forma mecânica, sem entender que “o verdadeiro realismo não se acha somente na forma; está, antes de tudo, no assunto e no seu tratamento” (*Fundamentos*, 1951[a], p.45). Alex Viany censurará nos filmes realizados os temas e ambientes escolhidos: “houve uma enxurrada de filmes de ambiente praiano, e a necrofilia dominou os cineastas patricios. Suicídios, crimes, enterros e cemitérios começaram a constituir lugares comuns” (*Fundamentos*, 1952[b], p.28)

Em contraposição ao cinema cosmopolita da Vera Cruz, Nelson afirma que o verdadeiro cinema brasileiro “será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso” (*Fundamentos*, 1951[a], p.45). A crítica finaliza com uma citação de Andrei Jdanov: “um cinema que, como disse Jdanov para a literatura, ‘não está somente destinado a seguir o nível das necessidades do povo; muito mais; ele deve desenvolver os seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de ideias novas, levá-lo avante...’” (*Fundamentos*, 1951[a], p.46).

A função didática do cinema também aparece nesses textos. Para Nelson Pereira, filmes com conteúdos essencialmente nacionais e populares implicariam numa descolonização do Brasil, pois

[...] o sentimento nacional e a independência cultural e artística impedem a realização dos planos de colonização do Brasil, impedem que a nação se torne presa fácil para os monopólios americanos arrastar em suas aventuras guerreiras. São, ademais, sérios obstáculos à burguesia feudal e industrial conservar o poder sob a proteção dos imperialistas, em troca da subserviência no plano internacional (*Fundamentos*, 1951[d], p.31)

Esta tarefa didática não se restringe aos filmes, mas às críticas cinematográficas também. Para Alex Viany, diante do processo de viciamento das

plateias por parte das produções hollywoodianas, através de “toda essa onda de publicidade, fantasmagoria, estrelismo, ritmo rápido e que-tais”, a função do crítico seria “pesar com justeza as qualidades positivas e negativas de cada filme, julgando não somente o seu valor intrínseco como obra de arte, mas acima de tudo o seu impacto extrínseco como influência moral, social e política”, contribuindo assim “para o alevantamento do nível de apreciação artística das plateias” (*Fundamentos*, 1952[b], p.28-29).

Podemos perceber até aqui, as enormes mudanças que se processaram no início dos anos 1950. A defesa de um cinema nacional e popular permanece conteudística, mas a questão da forma e da linguagem já começam a preocupar os jovens críticos e cineastas. Alguns dos aspectos que serão criticados pela revisão crítica dos anos 1980 parecem mesmo surgir nesse momento, como a atribuição à arte do dever de educar as massas e a apresentação do artista como representante dos “verdadeiros interesses nacionais e populares”. Neste caso, devemos concordar com Marilena Chauí (1983) quando a autora aponta nos artistas e intelectuais desse período, certos traços de autoritarismo e dirigismo. Contudo, cabe salientar que não estamos falando da política cultural do PCB do início dos anos 1960, aliado com os nacionalistas em uma “frente única”, mas sim da política cultural do PCB em seu período de alinhamento com a URSS e os dogmas do realismo socialista de Jdanov.

Como já havíamos nos referido no capítulo anterior, a atuação do PCB no campo cinematográfico não se limitava à crítica cinematográfica. O Partido tem forte influência dentro da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos e a maioria dos jovens cineastas que criam, em 1951, a Associação Paulista de Cinema (APC) são seus militantes ou simpatizantes. Essas instituições terão um papel fundamental na organização de congressos de críticos, cineastas, atores e técnicos cinematográficos na primeira metade da década de 1950. Nestes congressos, apresentavam-se análises e propostas para solucionar os problemas do cinema brasileiro, sendo que os trabalhos apresentados pelos militantes do PCB eram apresentados e debatidos anteriormente em reuniões entre eles. Portanto, não é por acaso que boa parte das teses defendidas e debatidas nesses congressos girem em torno dos temas que eram debatidos na revista *Fundamentos* (RUBIM, 1989, p.97).

Já na segunda metade da década de 1950, a crítica de Paulo Emilio Salles Gomes começará a ocupar as páginas do suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, influenciando vários jovens críticos e cineastas que tomarão a cena

cultural na década seguinte, entre eles, Glauber Rocha. Este, com o seu humor característico, apresenta-o da seguinte forma: “A Cinemateca de São Paulo era a Catedral, Paulo Emilio Salles Gomes, o Papa, enquanto os cardeais e padres brigavam nos bares e clubes de cinema das províncias” (ROCHA, 2004, p.318).

A identificação de Paulo Emilio com o marxismo e os ideais comunistas aparece desde muito cedo. Em 1934, quando completava seus 18 anos, aproximase da Juventude Comunista e, em 1935, é preso pelo Estado Novo numa onda de repressão que sucedeu os levantes armados de novembro. Consegue fugir da prisão com vários companheiros em fevereiro de 1937 e, após algum tempo escondido, apresenta-se à polícia, que o absolve. Neste momento, Paulo Emilio decide viajar para a França, onde viria a descobrir sua paixão pelo cinema e mudar complementemente suas posições políticas e ideológicas (CANDIDO, 1986, p.55-56)

Em Paris, estabelece contato com dissidentes de esquerda e descobre autores como Trotsky, Arthur Rosenbergh e Boris Sauvarine, que vinham denunciando a desigualdade social e a formação de um regime de capitalismo de Estado na URSS. Lê também os testemunhos de Alexandre Barmine sobre os bastidores do regime soviético e o romance *S'il est minuit dans le siècle*, de Victor Serge, sobre os Processos de Moscou. Neste período, Paulo Emilio assume uma posição fortemente antistalinista, embora ainda defendesse as conquistas de Outubro de 1917. Ao contrário de algumas acusações que viria a receber no Brasil, tampouco adere ao trotskismo (CANDIDO, 1986, p. 56) Assim, quando volta ao Brasil, no final de 1939, Paulo Emilio já tinha uma posição bastante crítica em relação aos partidos comunistas, acreditava que estes serviam estritamente aos interesses soviéticos e não aos do proletariado de seus países, que a noção de internacionalismo terminara a sua função e que o futuro se encaminhava para formas plurinacionais, onde cada nação deveria traçar seu próprio caminho na luta pela liberdade e pela igualdade (CANDIDO, 1986, p. 57-58).

Esse pequeno esboço de sua trajetória ajuda-nos a compreender a autonomia de seu pensamento e de suas posições em relação aos comunistas e nacionalistas do final dos 1950 e início dos 1960. Isto porque, embora tenha sido um militante na defesa do cinema nacional e tenha sido reconhecido por Glauber Rocha, principal figura do Cinema Novo, como um dos precursores desse movimento, em outras palavras, embora tenha estado ao lado de comunistas e nacionalistas nesse período, suas ideias muitas vezes divergiam, quando não eram opostas, de muitas

das posições desses grupos. Como relata Nelson Pereira a Maria Rita Galvão: “antes de conhecê-lo pessoalmente, para mim um papo com Paulo Emilio era impensável. Seria mais fácil o nosso grupo se entender com um conservador do que com um socialista dissidente” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.169).

A divergência entre Paulo Emilio e os críticos comunistas se dá em diversos temas, desde a questão estética e o papel didático do cinema até a questão da indústria cinematográfica no Brasil e o papel de seus cineastas. Um breve levantamento dos artigos que escreveu para o *Suplemento Literário*, entre 1956 e 1962, já demonstram uma abertura muito maior por parte do crítico em relação aos seus colegas da revista *Fundamentos*³⁴. Neste período, foram inúmeras as críticas elogiosas ao surrealismo de Buñuel, ao vanguardismo de Eisenstein, ao realismo poético de Jean Renoir, aos grandes autores do cinema norte-americano, como Welles, Hitchcock, Chaplin, Griffith, etc. Podemos perceber essa mesma abertura, por exemplo, em sua análise comparativa dos filmes *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Estranho Encontro*, de Walter Hugo Khouri:

Walter Hugo Khoury situa-se, artisticamente, nas antípodas de Nelson Pereira dos Santos. O ponto de apoio para este é um objetivo a ser expresso, e para aquele é o próprio meio de expressão. [...] A ideologia que informa o autor de *Rio, Zona Norte* tem raízes num humanismo difuso para o qual o cinema é uma entre muitas outras válvulas de escape. A formação do diretor de *Estranho Encontro* é essencialmente cinematográfica. Nisso reside ao mesmo tempo a sua força e a sua fraqueza. O rascunho populista de Nelson Pereira dos Santos empalidece ao lado do exercício brilhante de Walter Hugo Khoury, mas se em *Rio, Zona Norte* e mesmo em *Rio, Quarenta Graus* temos um autor que se revela inábil da manipulação do tipo de expressão estética que escolheu, *Estranho Encontro* nos dá às vezes a impressão curiosa de um estilo à procura de um autor e de uma história (*Suplemento Literário*, 1958, p.5).

³⁴ Para não incorrer no mesmo anacronismo que apontamos nas críticas de Bernardet e Galvão, cabe destacar que estamos falando da segunda metade da década de 1950, num momento em que o PCB passava por profundas transformações, com importantes implicações em sua política cultural. Contudo, como observa Napolitano, a abertura a novos valores estéticos dentro do Partido não implicou no abandono da crença comunista na arte realista e na fusão do particular (o povoação) com o universal (a herança cultural da sociedade burguesa) (NAPOLITANO, 2014[b], p.424)

Embora aponte deficiências e virtudes em ambas as obras, em nenhum momento o crítico diz qual opção cada autor deveria haver tomado em relação à forma ou mesmo ao conteúdo. Suas críticas ao filme de Khouri não estão relacionadas ao cosmopolitismo nem mesmo às questões existencialistas que preocupavam o cineasta paulista, mas sim à sua inabilidade para escrever um bom roteiro, apresentando um filme com diálogos frágeis e personagens vazios. Por outro lado, Nelson Pereira demonstrava ser um grande autor, mas ao adotar os métodos neorrealistas teria caído na armadilha de acreditar que esse estilo o dispensava da necessidade laboriosa de estilização, dispondo numa certa ordem os materiais de uma realidade pouco trabalhada “na esperança de que a poesia e a beleza nela contidas se comunicassem espontaneamente ao espectador pelo milagre da fotogenia e da sonogenia” (*Suplemento Literário*, 1958, p.5).

Em relação ao papel didático que o cinema poderia cumprir, Paulo Emilio demonstra não compartilhar da crença num papel revolucionário ou corruptor do cinema, como acreditavam os críticos da *Fundamentos*. Em julho de 1957, escreve um artigo para sua coluna sobre a ilusão cinematográfica que teria atingido diversos líderes políticos e intelectuais importantes ao longo da história, como Lênin e Gorki. Para o crítico, essa ilusão consistia em “superestimar a eficácia e sobretudo a profundidade das impressões visuais pelo simples fato de serem visuais, quer dizer fáceis, quando na realidade é precisamente essa facilidade que torna o cinema uma experiência superficial, incapaz de marcar duradouramente o público” (*Suplemento Literário*, 1957[d], p.5). No artigo, intitulado “A Inocência do Cinema”, o crítico afirma que o cinema seria muito mais inocente e inócuo do que estas figuras acreditavam, só adquirindo algum nível de contundência “quando se transforma em experiência cultural” (*Suplemento Literário*, 1957[d], p.5).

Essa perspectiva acerca da contundência do cinema enquanto experiência cultural talvez seja um dos pontos principais do pensamento de Paulo Emilio, estando diretamente relacionado com sua luta pelo erguimento da Cinemateca Brasileira. Paulo Emilio sustenta a necessidade e importância deste projeto com base numa diferença profunda que existiria, segundo ele, entre a situação do cinema e das demais artes:

Fabricado num espírito industrial de consumo imediato, o cinema dá a impressão de ocupar uma situação privilegiada como difusor. No entanto, as grandes obras literárias ou artísticas, tendo ou não sido reconhecidas as

suas qualidades no momento de sua criação conquistam com o tempo um público cada vez maior, ao passo que no cinema o fenômeno é inverso. A grande obra cinematográfica entra em comunicação no início de sua carreira com um público imenso, tendo ou não sido reconhecidas suas qualidades, e com o tempo, depois de ser incluída no “repertório” da cultura cinematográfica, só entrará novamente em comunicação com uma fração quantitativamente ínfima de seu público original (*Suplemento Literário*, 1957[a], p.5).

Para o crítico, a função das cinematecas seria promover o acesso a essa cultura cinematográfica de elite, “a fim de se criarem quadros que por sua vez trabalharão para elevar o gosto e as exigências do povo em matéria de cinema” (*Suplemento Literário*, 1957[a], p.5). Assim, a função educacional que o cinema poderia cumprir não estaria relacionada com a apresentação de modelos para o povo, como queriam os defensores do realismo socialista, mas sim com a democratização do acesso à alta cultura cinematográfica e a produção de filmes que fugissem da mediocridade daquilo que vinha sendo produzido até então no Brasil.

Todas essas questões sucintamente apresentadas perpassam a questão da industrialização do cinema brasileiro no pensamento de Paulo Emilio. De fato, afora a Cinemateca Brasileira, nenhum outro tema ocupou tanto a sua coluna no suplemento. Também aqui, a posição de Paulo Emilio é bastante crítica aos comunistas e nacionalistas do período:

Graças à propaganda comunista e nacionalista, cuja miopia na matéria é tradicional, atribui-se uma força extraordinária aos representantes dos interesses cinematográficos estrangeiros no Brasil. Examinando a questão de perto, constata-se que a única fonte do poder desses delegados de fábricas americanas ou europeias é a completa indiferença manifestada até há pouco tempo pelo fato cinematográfico nos altos setores da vida política brasileira. No mais, são apenas os *public relations* habituais que cumprem as suas tarefas normais de criar para os produtos que vendem uma atmosfera acolhedora e simpática (*Suplemento Literário*, 1961[d], p.5).

Concordava que a industrialização do cinema não deveria ficar a cargo de um empreendimento estatal, mas, ao contrário dos comunistas, defendia-a como uma tarefa do presente, produto da iniciativa privada. Para Paulo Emilio, competiria ao governo apenas tomar uma série de medidas para que esses empreendimentos obtivessem um melhor desempenho econômico. Diante dessa posição, o crítico

argumenta que a missão daqueles que defendem o cinema brasileiro seria “esclarecer, persuadir, educar os nossos homens públicos” (*Suplemento Literário*, 1961[b], p.5). Adotando essa missão para si mesmo, o crítico escreverá uma série de artigos em 1961 sobre o quadro econômico do cinema no Brasil, explicitando que seu objetivo “não é só informar, mas eventualmente influir” (*Suplemento Literário*, 1961[c], p.5), e como era ano de eleições municipais, seu foco estava em apresentar propostas para o futuro prefeito de São Paulo.

Nessa série de artigos, Paulo Emilio argumenta que o mercado cinematográfico que surgiu e se consolidou no Brasil sempre esteve voltado para os filmes estrangeiros. Alguns importadores de fitas teriam se associado com a produção de filmes nacionais, mas sempre que se depararam em algum momento com a necessidade de escolher entre esses dois ramos, a escolha era a favor do lucro auferido com a fita importada, a qual oferecia menos riscos. A legislação seria, portanto, apenas um reflexo desse quadro. A atribuição de nosso atraso aos interesses estrangeiros e à ação corruptora de nossos políticos seria, para o crítico, manifestações de um pensamento preguiçoso. Tendo ciência de que existia uma “classe cinematográfica”, constituída por diferentes categorias associadas aos interesses da importação de fitas, todas as medidas governamentais tomadas em favor do mercado cinematográfico tinham o sentido de conceder maiores facilidades para essa importação. Assim, Paulo Emilio conclui que nossos governantes não atuavam contra o cinema brasileiro, eles simplesmente atuavam como se o cinema brasileiro não existisse.

Em novembro de 1960, Paulo Emilio havia desenvolvido essas reflexões num artigo apresentado na Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Esse artigo foi publicado alguns dias depois em sua coluna do *Suplemento Literário* com o título “Uma Situação Colonial?”. Trata-se da primeira tentativa sistemática de pensar o cinema brasileiro a partir de nossa condição de país subdesenvolvido, a qual viria a se formalizar em seu clássico *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Como observa Renato Ortiz (2012, p.49) podemos relacionar a análise feita neste artigo com as teses defendidas pelo isebiano Roland Corbisier em seu livro *Formação e Problema da Cultura Brasileira* (1958), publicado dois anos antes. Analisemos, portanto, essa relação.

Como já havíamos mencionado no capítulo anterior, Roland Corbisier defendia a tese de que o Brasil seria fruto de uma situação colonial, sendo esta

compreendida como um “fenômeno social total”, ou seja, “como uma situação que afeta e determina na totalidade de sua estrutura e de seu comportamento, todos aqueles que nela se acham inseridos” (CORBISIER, 1959, p.66). A categoria de totalidade possibilita ao autor negar a determinação do plano econômico sobre o plano cultural, apresentando-os através de um rigoroso paralelismo. Segundo Corbisier, a colônia funcionaria como um “instrumento” a serviço da metrópole, não possuindo uma razão de ser em si mesma, mas no ser do colonizador. Portanto, o complexo cultural seria globalmente alienado. Por sua vez, esta alienação estaria diretamente associada à dependência econômica, mas não se esgotaria nela, repercutindo sobretudo na consciência do sujeito colonizado. Em suma, a dependência econômica seria o principal ingrediente da situação colonial, cuja a essência seria a alienação. A independência econômica seria, portanto, condição necessária, embora não suficiente, para a emancipação cultural (CORBISIER, 1959, p.66-78).

Para explicar sua tese, o autor ilustra esse paralelismo entre o plano econômico e o plano cultural da seguinte forma:

Assim como, no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado, assim também, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior. Ora, produzir matéria-prima é produzir o não-ser, a mera virtualidade, a mera possibilidade de ser, aquilo que só virá a ser quando for transformado pelos outros, quando receber a forma que os outros lhe imprimirem. Importar o produto acabado é importar o ser, a forma, que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram. Ao importar, por exemplo, o cadillac, o chicletes, a coca-cola e o cinema não importamos apenas objetos ou mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos (CORBISIER, 1959, p.68-69).

De fato, não é difícil perceber as influências destas ideias no artigo publicado por Paulo Emilio. O crítico inicia seu artigo dizendo que tudo o que se possa relacionar com o cinema no Brasil apresenta a marca do subdesenvolvimento. Os “donos do mercado”, importadores e exibidores, embora fossem os mais prósperos dentro deste mercado, eram apenas “reflexos de realidades sociais situadas fora de nossas fronteiras”, pois a “situação de coloniais implica em crescente alienação e no depauperamento do estímulo para empreendimentos criadores” (*Suplemento*

Literário, 1960, p.5). Os produtores, muitas vezes associados aos importadores e exibidores, produziam fitas que eles próprios desprezavam, pois estavam convencidos de que o público era hostil ao cinema nacional. O público, por sua vez, não via os filmes brasileiros como cinema, mas como extensão de espetáculos que admirava no rádio, na televisão e no teatro. Se as comédias e melodramas obtinham sucesso de público enquanto as fitas que tinham pretensões artísticas malogravam na bilheteria, é porque as primeiras não eram comparadas com os filmes estrangeiros. Assim, haveria uma concordância entre produtores e público a respeito do que seria cinema, isto é, aquilo que se produzia lá fora. O resultado dessa combinação foi uma mentalidade por parte do produtor que dissociava a natureza das fitas fabricadas dentro e fora do Brasil, cobrando amparo estatal não para assegurar o aumento da qualidade de seu produto, mas apenas a quantidade (*Suplemento Literário*, 1960, p.5).

Do outro lado estariam aqueles que nutriam ambições desenvolvimentistas no terreno artístico e industrial. Os produtores, diretores, técnicos, críticos e artistas pertencentes a esse segundo grupo, segundo Paulo Emilio, variavam com o tempo e estavam diminuindo. A instabilidade e o desfalque refletiam, para o crítico, a contraditoriedade da situação brasileira. O cinema, como em outras partes, exercia uma atração muito grande sobre os jovens, mas não oferecia condições normais de trabalho. Aqueles que trabalhavam no ramo especificamente cultural, como as cinematecas, se deparavam com um sistema burocrático ultrapassado que criava os maiores obstáculos à execução de suas atividades, esgotando qualquer espírito aberto e oxigenado que tivesse atraído. Já o crítico, assim como o importador, estaria condenado à alienação, pois assim como a prosperidade deste está condicionada a economias estrangeiras, o enriquecimento cultural daquele gira progressivamente em torno de um mundo cultural distante (*Suplemento Literário*, 1960, p.5).

Paulo Emilio conclui que essa mediocridade que assolava o cinema brasileiro não emanava de nenhuma dessas áreas. Para o crítico, através do exame das diversas atividades relacionadas ao cinema, “delineiam-se com exatidão as linhas de uma situação colonial” (*Suplemento Literário*, 1960, p.5). A luta contra essa situação para Paulo Emilio, como já havia afirmado em outros artigos, passava pela conscientização de nossos homens públicos e pela formação de melhores quadros para o cinema, os quais elevariam o gosto do público. Assim como para Corbisier, a

luta contra a “situação colonial” em Paulo Emilio passa pela autoconsciência, isto é, pelo conhecimento prévio de nossa situação para poder transformá-la.

Por fim, um último aspecto do pensamento de Paulo Emilio que precisa ser abordado refere-se ao papel do autor no cinema. Aqui o crítico revela a forte influência que sofreu da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, na qual Truffaut e seus companheiros, que viriam a formar o movimento cinematográfico *nouvelle vague*, defendem uma “política de autores”. Em seu artigo, intitulado “Artesãos e Autores”, Paulo Emilio estabelece uma classificação dos cineastas a partir dessas duas categorias. Para o crítico, apesar dessa distinção ser uma simplificação arbitrária, ela não estabelece uma hierarquia de valores, apenas serve de método para analisar a natureza dos homens que fazem cinema. A distinção, para ele, se daria a partir dos seguintes atributos:

O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopeias e catedrais. [...] A obra de artesão tende a ser social, não no sentido de crítica revolucionária ou reivindicadora, mas como expressão de ideias coletivas já estruturadas. A autoral tem inclinação psicológica e sugere uma natureza humana conflitiva. O filme artesanal coaduna-se melhor com moldes clássicos, ou acadêmicos; o de autoria é romântico ou vanguardista. O mundo exterior, os outros, existem objetivamente para os cineastas artesanais. Quanto aos autores, eles debatem sobretudo os seus problemas, debatem-se neles, confessam (Suplemento Literário, 1961[e], p.5).

Como podemos avaliar até aqui, o pensamento de Paulo Emilio se contrapõem em diversos aspectos ao dos críticos comunistas que escreviam para a *Fundamentos*. Acreditamos que o principal fator de distinção estaria na questão do nacional-popular, pois este não se configura como um problema nas análises de Paulo Emilio. Sua luta em defesa do cinema nacional não passa por uma escolha de temas e formas, tampouco se preocupa em definir o que viria a ser ou não popular. Embora estas questões perpassem alguns de seus artigos, certamente não formam um campo privilegiado de análise para o crítico. De qualquer modo, ele apresenta novas questões com as quais os cineastas do Cinema Novo viriam a se confrontar. A

seguir, analisaremos como os cinemanovistas buscaram sintetizar essas ideias e em que medida elas se aproximavam ou se distanciavam do “manifesto” escrito por Carlos Estevam Martins.

3.3 O DEBATE EM TORNO DO “MANIFESTO DO CPC”

Na segunda parte de seu livro *A Questão da Cultura Popular* (1963), Carlos Estevam Martins apresenta o “anteprojeto do manifesto do CPC”, escrito e publicado um ano antes. No texto, o autor apresenta diferentes categorias de cultura alienada, desalienada e popular, de acordo com as relações sociais e hierárquicas entre as classes.

Dada uma sociedade dividida em classes e dada a dominação de uma das classes sobre as demais, estão dadas as condições objetivas suficientes para o florescimento da cultura alienada. A classe no poder, claro está, pretende perpetuar indefinidamente sua invejável posição e, para isso necessita estender sua dominação a todos os rincões da sociedade. Tencionando que toda a sociedade esteja organizada em função dos seus interesses, como poderia a classe dominante dispensar uma visão de mundo e um aparato cultural capazes de dar a ela e às demais classes a certeza líquida de que nada é mais legítimo do que o status quo e nada mais inelutável do que a sua própria vocação para o poder? (MARTINS, 1963; 12)

No primeiro tópico do anteprojeto, “Arte popular revolucionária”, há uma defesa do papel militante do artista além das preocupações puramente estéticas: “Assim pensamos e assim agimos porque consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade” (MARTINS, 1963; p. 135). Segundo Carlos Estevam, a ideologia que deveria orientar a produção artística, partindo da premissa de que esta pode ser interpretada também como um produto social, reflete suas visões de mundo e/ou sua alienação em relação ao meio no qual o artista está inserido.

Na segunda sessão, “Os funcionários da servidão”, a produção artística aparece intrinsecamente vinculada às classes sociais em que são formuladas, e os intelectuais cujo foco não está no papel revolucionário que as artes podem exercer estariam a serviço dessa dominação, sendo eles membros das classes dominantes

ou indivíduos recrutados de outros setores da sociedade (MARTINS, 1963; p. 140). Estes artistas “alienados”, como depositários da cultura geral da sociedade, são os responsáveis também por legitimar a dominação, incorporando as relações hierárquicas entre as classes ao imaginário folclórico nacional. Por sua vez, a força da vanguarda intelectual e artística teria sua origem nas contradições inerentes a uma ordem social extremamente desigual como a brasileira.

Os artistas e intelectuais brasileiros distribuem-se em geral por três alternativas distintas: ou o conformismo de que acima falamos, ou inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente. É muito comum acontecer que os artistas e intelectuais a quem já foi dado descobrir a objeção contida na atitude de aceitação de defesa da ordem vigente se sintam plenamente satisfeitos consigo mesmos quando se instalam na posição inconformista caracterizada por vago sentimento de repulsa pelos padrões dominantes e manifestada numa decidida vontade de não se deixar identificar com os conteúdos mais expressivos da ideologia opressora (MARTINS, 1963; p. 142)

A terceira alternativa seria própria dos intelectuais que compunham o CPC, como revolucionários “que identificam seu pensamento e sua ação com os imperativos próprios à consciência da classe oprimida” (MARTINS, 1963, p. 86). Este é ponto central da terceira sessão do manifesto, “O novo é o povo”, onde o autor reforça a ideia de um movimento de ascensão das massas. A própria existência e viabilidade do CPC, enquanto entidade cultural das massas organizadas, dependeria da consolidação do povo como personagem histórico, representando assim “o fenômeno de generalizar e efetivar, num nível superior e em escala nacional, a experiência dos incipientes departamentos culturais das organizações de massa” (MARTINS, 1963, p. 86). O povo não seria uma entidade homogênea e caberia aos artistas e intelectuais do CPC lidar com essa heterogeneidade de classes e estratos sociais internas ao povo. Essa diversidade de estratos sociais estaria expressa na existência de uma classe revolucionária, orientada por uma ideologia adotada conscientemente.

Nos dois pontos seguintes do manifesto, “O povo e suas 3 artes” e “Popularidade e qualidade”, Carlos Estevam propõe uma distinção entre “arte do povo”, “arte popular” e “arte popular revolucionária”, em função da diferenciação feita entre povo e os estratos ou classes revolucionárias do povo. Para ele, estes seriam

“três tipos de manifestação artística que têm em comum o fato de não terem como público as minorias culturais mas que, fora esta semelhança, conservam entre si diferenças marcantes” (MARTINS, 1963, p. 90). No primeiro tipo, o artista não se distingue da massa consumidora, em geral em meios rurais ou nas periferias urbanas, pois não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O nível primário de elaboração artística da “arte do povo” seria contrário ao da “arte popular”, onde os artistas constituem um grupo de especialistas dentro da divisão do trabalho de populações de centros urbanos desenvolvidos.

A arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo. Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tósca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. [...] A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problema fundamentais da existência. (MARTINS, 1963, p. 91)

Desse modo, embora a “arte do povo” e a “arte popular” fossem de relevância para o grupo do CPC, a baixa qualidade estética da primeira e a caracterização da segunda como entretenimento seriam, para Carlos Estevam, claramente alienantes e com tendências escapistas. A “arte popular”, como resultado da democratização da sociedade, não fazia mais do que distrair o público com maior formação cultural para o qual era produzida. A partir desse quadro, surgiria a necessidade da “arte popular revolucionária”, politicamente radical e de teor formativo: “eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (MARTINS, 1963, p. 93).

Por fim, Carlos Estevam rebate de antemão aqueles que poderiam identificar na “arte popular revolucionária” um cerceamento do potencial criativo de seus artistas:

O balanço das relações entre a arte popular revolucionária e a arte ilustrada das elites dirigentes só pode ser levado a efeito metodicamente se distinguimos, num primeiro momento, as questões relativas à forma daquelas que dizem respeito ao conteúdo. Os artistas e intelectuais do CPC não sentem qualquer dificuldade em reconhecer o fato de que, do ponto de vista formal, a arte ilustrada descortina para aqueles que a praticam as oportunidades mais ricas e valiosas, mas consideram que a situação não é a mesma quando se pensa em termos de conteúdo. (MARTINS, 1963, p. 97)

Esse trecho sintetiza muito bem a opinião do autor sobre o tema: a arte ilustrada da elite – e, portanto, de uma minoria – ofereceria maiores possibilidades formais ao processo criativo, enquanto que a arte feita para o povo se veria limitada sempre à escassez de recursos simbólicos e materiais ao qual a massa está restrita, mas isto não seria um problema para o jovem artista do CPC, visto que fez a escolha pelo povo. Esta divisão entre diferentes tipos de manifestações artísticas, apresentando um diálogo *inter pares* que desqualifica as críticas externas ao grupo e afirma a inferioridade e as limitações do artista alienado, seria o ponto principal da crítica ao “manifesto” feita por Marilena Chauí, que aponta os traços autoritários e sectários deste documento (CHAUÍ, 1983). As críticas nos parecem pertinentes, mas diante delas surge a pergunta: em que medida os cineastas (e demais artistas e intelectuais cepecistas) se aproximavam ou divergiam das posições de Carlos Estevam?

As divergências em relação ao “manifesto” são explicitadas em um debate entre os cineastas Glauber Rocha, Leon Hirszman, Miguel Borges, Fernando Campos, Eduardo Coutinho, Carlos Diegues, Marcos Faria e Ruy Guerra acerca da definição do Cinema Novo, publicado pela revista *Movimento*³⁵ em novembro de 1962, com o título “Cinema Novo em discussão”. Em suas considerações, Cacá Diegues defende um cinema novo que fosse independente em todos os aspectos:

Cinema Novo deve-se caracterizar hoje, basicamente como aquele cinema que por ser independente, tanto do ponto de vista industrial como estético ou político é o único que pode ser realmente um cinema livre. Creio que o CN não pode ter regras pré-estabelecidas, dogmas a priori e imutáveis

³⁵ Infelizmente, não tivemos acesso direto a essas publicações. O acesso a esse debate se deu através de fontes secundárias, como o artigo de Miliandre Garcia (2003) e o livro de Bernardet e Galvão (1983).

desde o ponto de vista estético ou ideológico. A única ideologia possível, a que une a todos, é a da emancipação nacional, visto, é lógico, do ponto de vista cultural e, mais particularmente, do cinema. Mas esta ideologia, para cada um, poderá ter raízes diferentes e ser entendida das mais diversas formas. Essas é que vão colorir as posições particulares dos diversos cineastas do CN. Assim, será um cinema acima de tudo, de denúncia; e, como tal, não poderá ser nunca um cinema vendido ao espetáculo comercial (no sentido convencional do termo), embora tenha que ser necessariamente um cinema de público, isto é, um cinema popular (DIEGUES apud SOUZA, 2003, p.138).

Assim, o Cinema Novo surgia em oposição ao cinema comercial, representado pelos grandes estúdios construídos em São Paulo, como as companhias Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Contudo, estas empresas já não atuavam no início dos anos 1960. Percebemos aqui uma forte influência do pensamento difundido pelos críticos da revista *Fundamentos* no início dos anos 1950. As obras desses grandes estúdios eram vistas como alienadas, mas, ao contrário de Paulo Emilio, os cinemanovistas não acreditavam que a superação deste quadro pudesse se dar através da conscientização de nossos homens públicos ou de uma melhor formação de quadros. A saída, como preconizavam Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, só poderia se dar através do cinema independente, e os filmes produzidos por estes dois corroborariam esta tese. Para Miguel Borges, seria “muito difícil que exista uma indústria ou um grupo ligado à classe dominante que aceite financiar um tipo de cinema que vise denunciar isto” (BORGES apud SOUZA, 2003, p.139)

Podemos perceber que um elemento integrador do CPC, desde o início, seria a oposição ao que Carlos Estevam denominou “arte popular”, isto é, “a produção em massa de obras convencionais cujo objetivo supremo consiste em distrair o espectador em vez de formá-lo, entretê-lo e aturdi-lo em vez de despertá-lo para a reflexão e a consciência de si mesmo” (MARTINS, 1963, p.91). No teatro, a “arte popular” estaria representada pelo TBC, no cinema, pelas chanchadas da Atlântida e as grandes produções da Vera Cruz. A preocupação em conscientizar o público não era alheia aos cineastas do Cinema Novo. Como defende Ruy Guerra, este movimento “só passará a existir na medida em que exista um público para seus filmes; isto já implica então num estudo, uma posição crítica em face do público. De

início, existe para que este público assista a este cinema novo não em termos de chanchada, mas com funções críticas” (GUERRA apud SOUZA, 2003, p.138)

Analisando o “manifesto do CPC”, Miliandre Garcia observa resquícios do realismo socialista em suas conceitualizações, na medida em que o autor defende que o conteúdo da “arte popular revolucionária” não poderia ser outro senão “o processo pelo qual o povo forja o seu destino coletivo” (SOUZA, 2004, p.138). Não por acaso, é justamente nas influências que os jovens cineastas do CPC recebiam dos críticos da revista *Fundamentos* que se encontram as semelhanças entre suas posições e as de Carlos Estevam. Contudo, haviam nítidas divergências. Como podemos observar nas considerações supracitadas de Cacá Diegues, os jovens do Cinema Novo não compartilhavam do dirigismo político nem do sectarismo estético, característicos daqueles críticos.

Como o Cinema Novo ainda estava em sua fase embrionária, a limitação de uma definição que apenas o apresentava como um movimento em oposição às chanchadas acabou implicando em um certo mau uso do termo: tudo o que não era chanchada, passou a ser chamado de Cinema Novo. Glauber Rocha escreve então um artigo para *O Metropolitano*, separando os cineastas e definindo quem estava de que lado. Este artigo, intitulado “Cinema Novo: fase morta (e crítica)”, deflagaria uma forte reação de Carlos Estevam, afastando a maior parte dos cineastas do CPC (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.154). No texto, Glauber retoma com algumas nuances as categorias “artesão” e “autor”, elaboradas por Paulo Emilio.

Se para Paulo Emilio, assim como para os críticos franceses, a definição de autor serviria para analisar o percurso de criação pessoal que o estilo de cada cineasta permite evidenciar, com seus traços e temas recorrentes, para Glauber Rocha a questão da autoria no cinema não seria definida apenas pelo aspecto criador de cada cineasta, mas por seu compromisso com a verdade: “sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política”, sendo a política do autor “uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente” (ROCHA, 2003, p.36).

Embora estas definições sejam bastante vagas, nelas podemos perceber uma hierarquia de valores que não havia no texto de Paulo Emilio. Isto porque, obviamente, o crítico não era o único interlocutor de Glauber, como ele mesmo afirma: o Cinema Novo “não é uma particularidade do Brasil, mas um movimento que vem desde a Índia, passando pela Europa até o Brasil, Cuba, Argentina. O CN significa a libertação da mecânica industrial do Cinema. Daí se faz o que se chama

cinema de autor” (ROCHA apud SOUZA, 2003, p.138). E para separar autores de artesãos, Glauber julga necessário

enumerar nomes, à medida que se delinea um conceito: Anselmo Duarte, Carlos Coimbra, Rubem Biáfora, Lima Barreto, Roberto Farias estão verdadeiramente preocupados com um cinema de espetáculo que “dê dinheiro e tire prêmios”, enquanto Rui Guerra, Miguel Torres, Alex Viany, Paulo Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e o grupo de Cinco Vezes Favela se preocupam mais com um cinema que exprima a transformação da nossa sociedade, comunicando e processando esta transformação (ROCHA apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.153).

Para Glauber, enquanto a primeira vertente “adjetiva a tradição do populismo brasileiro, exaltando o romântico e as constantes de uma desastrosa mitologia popular”, os cineastas do Cinema Novo “enfrentam a violenta pobreza de nossa cultura de elite, mergulhando no complexo e na contradição de toda a cultura popular, situando-se como artistas responsáveis e entendendo o cinema com o próprio substantivo desta cultura” (ROCHA apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.153). Carlos Estevam discorda fundamentalmente das posições de Glauber, tanto pelo seu método de análise, referente à política de autores, quanto por aquilo que o cineasta entende por obras “socialmente engajadas”, já que para o então dirigente do CPC, estas estariam na primeira vertente apontada por Glauber. Em seu artigo, intitulado “artigo vulgar sobre aristocratas”, Carlos Estevam afirma que a análise de Glauber Rocha

[...] veio engrossar uma série de declarações injustas quanto aos outros cineastas e pretensiosas quanto a si mesmos, feitas pelos rapazes do Cinema Novo. A fim de separar gatos no saco do Cinema Novo – coisa que realmente está na hora de ser feita – Glauber coloca, de um lado, o autor dileitante, o autor comercial e os teóricos das maquinações industriais; do outro, o autor empenhado e o autor que se opõe a tais maquinações. Este critério, de tão infeliz, levou a ver, do lado ‘empenhado’, ‘diletantes’ como *Porto das Caixas*, *Os Cafajestes*, etc., e do lado ‘comercial’, os ‘empenhados’ *Assalto ao Trem Pagador* e *O Pagador de Promessas*. De saída, como pode ser adequado um critério que versa sobre pessoas (‘os autores’) e não sobre obras? Todos os dias vemos artistas ‘empenhados’ transformarem-se em ‘desempenhados’ e vice-versa: (...) o mesmo Nelson Pereira dos Santos fez *Rio Quarenta Graus* e *Mandacaru Vermelho*. O que interessa são as obras, e estas, do ponto de vista revolucionário – único de

que me ocupo – dividem-se em socialmente revolucionárias e socialmente anti-revolucionárias. Para exemplificar, pode-se dizer que a atual safra do Cinema Novo só deu dois filmes socialmente revolucionários: *O Pagador de Promessas* e *Assalto ao Trem Pagador* (MARTINS apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.154-155).

O que podemos notar neste embate entre Glauber Rocha e Carlos Estevam é que a divergência dos cineastas com o “manifesto” não se refere apenas ao dirigismo político, tão criticado na revisão crítica dos anos 1980, mas também à questão da linguagem. Para Carlos Estevam, os filmes de Anselmo Duarte e Roberto Farias eram “socialmente revolucionários” na medida em que trabalhavam com personagens do povo e conseguiam uma comunicação com o povo, enquanto que os filmes que Glauber defendia como “engajados” seriam alienados, na medida em que se preocupavam com questões formais e ignoravam o povo, que não conseguia compreender tais obras.

Para Glauber Rocha e demais integrantes do Cinema Novo, a questão da forma não estava desassociada do conteúdo, e na medida que *O Pagador de Promessas* e *Assalto ao Trem Pagador* recorrem a uma linguagem inautêntica e universalista, trairiam seu compromisso com a cultura brasileira, isto porque, para o cineasta, o Cinema Novo só seria verdadeiramente novo na medida em que fosse “expressão substantiva da cultura brasileira” (ROCHA apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.153). Encerrando o debate nas páginas d'*O Metropolitano*, Cacá Diegues escreve um artigo em defesa das posições de Glauber, no qual aborda o papel do intelectual de esquerda na sociedade. Para Cacá, este intelectual

[...] enfrentará os fatos culturais e sociais em sua dupla face – a tática e a essencial. Certos intelectuais, entretanto, ligados a grupos e entidades da maior seriedade e respeito não se inibem em comprometer a seriedade e o respeito delas (o que nunca alcançarão: elas são maiores que eles) com intervenções que tática e essencialmente são simplesmente primárias, no pior e mais vasto sentido do termo. Taticamente, eles trocam, com a maior sem-cerimônia, a disponibilidade, a seriedade e, principalmente, a representação social das forças mais na área da cultura, pela subserviência, pela conciliação, pela mediocridade a serviço de senhores e causas escusas. O grau de irresponsabilidade vai ao clímax de um homem que se diz de esquerda desprezar qualquer análise social de uma conjuntura específica, no caso a do cinema, desleixando a pesquisa sobre as origens

das personagens de suas críticas (ou diatribes), o onde, como e quem se encontra por trás de tudo isso como representação social (DIEGUES apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.156).

O artigo, intitulado “Cultura Popular e Cinema Novo”, ataca diretamente as posições de Carlos Estevam, que teria ignorado o “onde, como e quem” está por trás da representação social que ele defendia. O cineasta está se referindo aos cineastas que Carlos Estevam defendia. Tanto Roberto Farias quanto Anselmo Duarte vinham das chanchadas, seus filmes embora abordassem questões populares, no primeiro caso, apelava para a retórica, e no segundo, para o misticismo. Apresentavam as mazelas sociais, mas não conseguiam avançar para além disso.

Cedendo ao gosto da imagem, poderíamos dizer que as posições destes cineastas seriam a síntese das discussões da década de 1950. A adoção do realismo socialista no início dessa década trouxe para o cinema brasileiro a questão da linguagem, ainda que, como vimos, de modo bastante complicado, e uma ressignificação do popular, que já não se limitava à questão do público e exigia do cineasta um engajamento em relação ao tema. Por sua vez, Paulo Emilio, afastando-se destas posições, defendia um cinema autoral, desalienado, sem preconceitos acerca da forma ou do conteúdo. Os cineastas do Cinema Novo caminhavam para a defesa de um cinema nacional-popular na forma e no conteúdo, mas mantinham a abertura de Paulo Emilio na medida em que não aceitavam qualquer predeterminação no campo da linguagem ou dirigismo político.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o golpe cívico-militar de 1964, os atores que participaram da resistência ao novo regime implantado iniciaram um longo debate acerca das razões da derrota de 1964. O cerne desse debate seria a interação entre comunistas e nacionalistas no período anterior. Celso Frederico (1998, p.278-281) identifica a cristalização de duas interpretações acerca do sentido do golpe: a primeira o atribuía a um desvio de esquerda do bloco democrático e nacionalista; a segunda, em sentido contrário, identificava-o no desvio de direita do PCB, em sua aliança com uma burguesia pretensamente nacionalista.

A primeira interpretação foi compartilhada por muitos dos ex-isebianos e pecebistas. Nelson Werneck Sodré, em depoimento a Dênis de Moraes, diz que o ISEB foi perdendo a capacidade científica e sua influência política a medida em que encampou teses “esquerdistas”, que levaram à radicalização do processo e à consequente ruptura democrática. Entretanto, o ex-isebiano ressalta que este movimento se deu, em grande medida, como reação às forças conservadoras daquele período:

A guinada esquerdista foi motivada também pela ação de forças reacionárias. O Iseb era uma instituição de pós-graduação que teria como estagiários pessoas já formadas, indicadas por instituições, inclusive governamentais. Cabia então à área do governo, como Ministérios e institutos, indicar pessoas para o Iseb, incluindo as Forças Armadas. Ora, estas áreas passaram a hostilizar o governo Goulart e não indicavam estagiários para o Iseb. Ao mesmo tempo, a UNE e a ABI, por exemplo, que eram afins com o ideário do Iseb, continuaram prestigiando os nossos cursos. Esse processo de esvaziamento imposto pelas forças conservadoras motivou uma unilateralidade, uma esquerdização do Iseb. A meu ver, o Iseb pecou por excessos, se sectarizou por posições demasiado esquerdistas. (SODRÉ, 1988, *online*)

A segunda interpretação será elaborada especialmente pela “Escola Sociológica Paulista”. Como já foi mencionado, as formulações dos cientistas sociais Octávio Ianni (1968) e Francisco Weffort (1978) sobre o populismo conquistaram o

apreço da intelectualidade da época e serviram de referência a uma série de outros estudos e pesquisas acerca do ISEB, do PCB e do CPC. Estes autores apontam a interação entre comunistas e nacionalistas como a causa maior das ilusões ideológicas que conduziram o PCB - “a principal força de esquerda de inspiração marxista” – a defender a tese de uma aliança de classes entre operários e “burguesia nacional” justamente no momento em que esta se associava aos militares e aos Estados Unidos para viabilizar a reação golpista.

Em ambas interpretações, toma-se como medida de análise um *dever ser* revolucionário que subtrai a historicidade e a pluralidade de um rico debate que envolveu comunistas e nacionalistas durante aquele período. Como observa Napolitano (2014, p.47-49), essas críticas também devem ser tomadas como problema histórico, na medida em que buscavam, tanto no plano político como no plano cultural, abrir caminho para novas propostas políticas e ideológicas. Como sustenta o mesmo autor, essas críticas:

[...] foram motivadas pelo novo protagonismo do movimento operário e pelo projeto daí surgido, o Partido dos Trabalhadores. As disputas com as esquerdas comunistas e trabalhistas, ambas vistas como limitadas pelo nacionalismo policlassista derrotado em 1964, eram o motor da revisão também na área cultural e marcaram a crise tanto do frentismo político, como do frentismo cultural contra a ditadura. (NAPOLITANO, 2014, p.48-49).

Ao longo de nosso trabalho, buscamos matizar estas críticas apresentando a série de mudanças que ocorreram dentro do ISEB e do PCB a partir de 1958, as quais permitiram a interação de comunistas e nacionalistas no início dos anos 1960. Como salientamos, esta interação não esteve isenta de conflitos e divergências, como as discussões em torno da utilização do pensamento existencialista, por parte dos isebianos, para refletir sobre a realidade social do país. De qualquer modo, estas mudanças foram fundamentais para a interação entre comunistas e nacionalistas na luta pelas reformas de base e nas manifestações políticas e culturais dos anos 1960.

No campo artístico-cultural, o CPC representou a síntese desta interação. Como observa Renato Ortiz, “a importância que os isebianos atribuíam ao papel do intelectual, sua ligação com o destino mais amplo do país, permitiu a um movimento

cultural de inspiração marxista, estabelecer uma ponte entre tradições teóricas que muitas vezes são apresentadas como contraditórias” (ORTIZ, 2003, p. 68).

Em geral, a revisão crítica dos anos 1970 e 1980 avaliou a produção artístico-cultural vinculada às diretrizes estéticas e ideológicas do CPC como reflexo do “manifesto” escrito por Carlos Estevam ou como mero resultado da articulação entre a esquerda e o nacionalismo. Nestas análises monolíticas, o CPC foi geralmente apresentado como uma espécie de “mecenas ideológico”, “paternalista”, “populista”, representação das “ilusões nacionalistas” do período pré-1964. Contudo, nos últimos tempos alguns trabalhos vem refutando essas abordagens, apresentando a pluralidade do debate que havia em cada campo artístico que o CPC encampava. É o caso dos trabalhos de Miliandre Garcia (2002; 2004), sobre o teatro cepecista, e de Arnaldo Contier (1998), sobre a canção de protesto do CPC. Na mesma linha destes trabalhos, buscamos analisar o debate entre Carlos Estevam e os cineastas vinculados ao CPC.

Para compreender os pontos de convergência e divergência entre estes atores, buscamos analisar as diversas acepções de “nacional” e “popular” no cinema brasileiro da época. Como vimos, Bernardet e Galvão (1983) já haviam empreendido este trabalho no livro *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*, mas, curiosamente, suas conclusões não divergiam dos demais estudos da época. Um excelente exemplo encontra-se no início do segundo capítulo deste livro, em que os autores abordam as divergências entre Carlos Estevam e os cineastas do CPC. Analisando a concepção de liberdade criativa de Carlos Estevam, os autores concluem: “Neste ‘cientificismo’ estava em germe um primeiro ponto de atrito entre o CPC e o que seria o futuro Cinema Novo. A tendência do CPC era a de legitimar como verdade científica suas posturas ideológicas, o que de imediato conduzia a uma atitude normativa e cerceadora da liberdade de criação artística” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.146).

É interessante o deslocamento que os autores realizam de posições individuais para posições coletivas. Enquanto as ideias defendidas por Carlos Estevam são apresentadas como a posição do CPC, as divergências de Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Eduardo Coutinho e Leon Hirzsmann em relação a estas ideias são colocadas como uma postura do Cinema Novo, ignorando o fato de que estes cineastas estavam ligados aos dois grupos. Elimina-se assim todas as contradições daquele projeto para apresentar uma visão monolítica do CPC,

chegando à mesma conclusão da Marilena Chauí (1983), que, em seu livro *Seminários*, analisa restritamente o “manifesto” escrito por Carlos Estevam³⁶.

Na análise da posição dos cineastas dentro deste debate, fizemos uma revisão das críticas cinematográficas dos anos 1950 e início dos anos 1960. A quantidade de críticas acumuladas neste período obrigou-nos a adotar um recorte rigoroso. Optamos por analisar as críticas da revista *Fundamentos*, por sua ligação com o PCB e pela presença de duas figuras importantes para o Cinema Novo entre seus quadros, e as críticas de Paulo Emilio para o suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, também pela reconhecida importância atribuída ao crítico na formação dos cineastas que integrariam aquele movimento. Tratou-se, sem dúvida, de um trabalho exploratório, mas que permitiu-nos reavaliar as referidas críticas ao CPC e à produção artístico-cultural do período pré-1964 de um modo geral.

A análise dos textos da revista *Fundamentos* revelou-nos um dado importante e, na maioria das vezes, ignorado pelos críticos. Curiosamente, as propostas de um cinema nacional-popular, que atribuíam ao cineasta o dever de educar o povo e apresentava sua figura como representante dos “verdadeiros interesses nacionais e populares”, surgem num período de alinhamento do PCB à política externa stalinista e de adoção dos dogmas *jdanovistas*. Como observamos, as críticas em relação ao dirigismo e autoritarismo destas propostas são geralmente associadas à ideologia nacionalista. Contudo, foi justamente no processo de abertura do Partido, a partir da segunda metade da década de 1950, que estas posições começaram a ser matizadas por seus artistas e intelectuais. Assim, não tendo sentido avaliar um agrupamento de esquerda a partir de um *dever ser* revolucionário que não foi alcançado, o que podemos constatar é que foi graças a esse processo de abertura que o PCB alcançou uma maior influência dentro do cenário político-cultural daquele período, em detrimento de sua condição de semilegalidade.

No caso da análise das críticas de Paulo Emilio Salles Gomes, apresentamos a forte influência das ideias ventiladas pelo ISEB em seu artigo “Uma situação colonial?”. A partir da associação feita por Roland Corbisier entre dependência econômica, situação colonial e cultura alienada, Paulo Emilio examina a condição de subdesenvolvimento do cinema no Brasil. O crítico conclui que os limites do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica estariam no vínculo que sempre

³⁶ A semelhança não é casual. Os livros destes autores são frutos de alguns seminários sobre o nacional e o popular na cultura brasileira, organizados por Adauto Novaes no início dos anos 1980.

existiu entre produtores e importadores/exibidores, pois estes mantinham uma relação de dependência com o mercado estrangeiro. Dentro deste quadro, produtores, importadores, críticos e cineastas e até mesmo a legislação referente ao cinema estariam alienados, na medida em que se desenvolveram voltados para o cinema estrangeiro, em especial, o norte-americano. Como observam Bernardet e Galvão (1983, p.164), este é um texto deflagrador no pensamento cinematográfico brasileiro. Os cinemanovistas incorporarão as ideias de Paulo Emilio, embora discordando de suas conclusões. Para os jovens cineastas, o único caminho para a desalienação do cinema brasileiro seria a formação de um cinema independente, tanto em sua produção, quanto em seus aspectos políticos, ideológicos e estéticos.

Reavaliando, de certo modo, seus estudos sobre a experiência isebiana na conjuntura do golpe de 1964, Caio Navarro Toledo conclui que não existiria uma “verdade sobre o ISEB” e que muitas das críticas que foram dirigidas ao Instituto negaram não apenas sua diversidade e sua historicidade, mas também as contradições sociais e os dilemas políticos que dividiam a sociedade brasileira (TOLEDO, 2005, p.160-164). Podemos estender sua colocação à experiência cepecista. Abrigando comunistas, nacionalistas e a esquerda católica, ligando-se ao Cinema Novo, ao Teatro de Arena, à Bossa Nova e aos diversos movimentos artísticos que surgiram no início dos anos 1960, uma das marcas do CPC foi a indefinição de uma esquerda que passava por um processo de abertura e de redescoberta do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Alzira Alves. A ação política dos intelectuais do ISEB. In.____: TOLEDO, Caio Navarro (org) Intelectuais e política no Brasil. A experiência do ISEB. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

AUTRAN, Arthur. Alex Viany e Guido Aristarco – Um caso das idéias fora do lugar. Sinopse, v. IV, n.8, abr 2002.

_____. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. Revista FAMECOS, v. 36, p. 84-90, 2008.

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

BERLINCK, Manoel Tosta. O Centro Popular de Cultura da UNE. Campinas: Papyrus, 1984.

BERNADET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____; GALVÃO, Maria Rita. O nacional e o popular na cultura brasileira – Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983.

BRANDÃO, G.M. A esquerda positiva. As duas almas do Partido Comunista – 1920/1964. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. O Partido Comunista como “esquerda positiva”. Lua Nova, n. 35, 1995, pp. 183-201.

_____. O significado do “prestismo” na vida política brasileira. In.____: COELHO, Simone de Castro Tavares (Org.). Gildo Marçal Brandão: itinerários intelectuais. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010, p.165-170.

_____. A ilegalidade mata. O Partido Comunista e o sistema partidário (1945-1964). In.____: COELHO, Simone de Castro Tavares (Org.). Gildo Marçal Brandão: itinerários intelectuais. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010, p. 171-190.

_____. O “poder local”. O Partido Comunista às vésperas da cisão marighellista. In.____: COELHO, Simone de Castro Tavares (Org.). Gildo Marçal Brandão: itinerários intelectuais. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010, p. 191-196.

_____. Ideias e argumentos para o estudo da história das ideias políticas no Brasil. In.____: COELHO, Simone de Castro Tavares (Org.). Gildo Marçal Brandão: itinerários intelectuais. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2010, p. 303-312.

CANDIDO, Antonio. Informe Político. In.____: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa. Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente / coletânea de textos de Paulo Emilio Salles Gomes. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1986, p.55-72.

_____. Radicalismos. Estudos Avançados. São Paulo: IEA-USP, 1990, p.4-18.

_____. A sociologia no Brasil. Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, v. 18, n. 1, 2006, p. 271-301.

CHAUÍ, Marilena. Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CINEMA – Os Quatro Melhores Filmes do Ano. *Fundamentos*, São Paulo, n. 24, p.29-30, jan. 1952[a]

CINEMA – Mesa Redonda Sobre o Cinema Brasileiro. *Fundamentos*, São Paulo, n. 25, p.43-45, jan. 1954

COUTINHO, Carlos Nelson. A recepção de Gramsci no Brasil. In._____: Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p.279-306.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). *Revista Brasileira de História*, vol.18, n.35, 1998, pp.13-52.

DISCURSO de Pudovkin no Congresso de Perugia. *Fundamentos*, São Paulo, n. 20, p.10-12, jul. 1951[c]

DÓRIA, Carlos Alberto. O dual, o feudal e o etapismo na Teoria da Revolução Brasileira. In._____: MORAES, João Quartim (Org.). *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, v. 3, p. 201-244.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In._____: MORAES, João Quartim (Org.). *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, v. 3, p. 275-304.

_____. A recepção de Lukács no Brasil. *Herramienta: Revista de Debate y Crítica Marxista*. Disponível em: <<http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcao-de-lukacs-no-brasil>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas: a esquerda brasileira das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____; GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

KAYSEL, André. *Nacionalismo e marxismo no Brasil (1950-1964): uma Relação Ambígua*. Associação de Estudos Latino-americanos, Washington D.C., 29 de maio-1º. de junho de 2013.

_____. *Entre a nação e a revolução: o marxismo de matriz comunista e o nacionalismo popular no Peru e no Brasil (1928-1964)*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo, 2014.

LEBRUN, Gérard. A “realidade nacional” e seus equívocos. In.____: TOLEDO, Caio Navarro (org) *Intelectuais e política no Brasil. A experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

MARTINS, Carlos Estevam. *A Questão da Cultura Popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MARTINS, Luciano. *Memorex: Elementos para uma História da UNE*. São Paulo: Edições Guaraná, 1979.

MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MOTA, Carlos G. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1998.

NANI, Rodolfo. Os Festivais de Cinema. *Fundamentos*, São Paulo, n. 17, p.46, jan. 1951[a]

_____. O Instituto cinematográfico do Estado. *Fundamentos*, São Paulo, n. 18, p.25, maio 1951[b]

NAPOLITANO, M.. *Arte e Revolução: Entre O Artesanato dos Sonhos e A Engenharia das Almas(1917-1968)*. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n.8, p. 07-20, 1997.

_____. *A arte engajada e seus públicos (1955-1968)*. Estudos Historicos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 28, p. 103-124, 2001.

_____. *A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica*. Temáticas (UNICAMP), v. 37-38, p. 25-56, 2011.

_____. *Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico*. Revista do IEB, v. 58, p. 35-49, 2014a.

_____. *A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia da cultura brasileira antes do Golpe de Estado de 1964*. História Unisinos, v. 18, p. 418-428, 2014b.

ORTIZ, Carlos. O cinema nacional e seus problemas de produção. *Fundamentos*, São Paulo, n. 20, p.5-6, jul. 1951[c]

_____. I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro. *Fundamentos*, São Paulo, n. 32, p.24-26, abr. 1953

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Alexsandro Eugenio. *O ISEB na perspectiva de seu tempo: intelectuais, política e cultura no Brasil (1952-1964)*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo, 2002.

_____. *Intelectuais, política e cultura na formação do ISEB*. In.____: TOLEDO, Caio Navarro (org) *Intelectuais e política no Brasil. A experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

PRESTES, Luís Carlos. Manifesto de 1º de Agosto. *Fundamentos*, São Paulo, n. 17, p.4-8, jan. 1951[a]

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

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RUBIM, A. A. C.. *Partido Comunista e o Cinema no Brasil*. Caderno de Crítica, Rio de Janeiro, v. 1, n.5, p. 51-56, 1989.
_____. *Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil*. In._____: MORAES, João Quartim (Org.). *História do Marxismo no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, v. 3, p. 305-382.

SALLES GOMES, P. E. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Funções das cinematecas*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 24, p.5, mar. 1957[a]

_____. *Conto, fita e consequências*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 27, p.7, abr. 1957[b]

_____. *O ópio do povo*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 33, p.7, jun. 1957[c]

_____. *Inocência do cinema*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 38, p.5, jul. 1957[d]

_____. *Rascunhos e exercícios*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 86, p.5, jun. 1958

_____. *Descoberta de André Bazin*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 125, p.5, mar. 1959

_____. *Uma situação colonial?*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 208, p.5, nov. 1960. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm> Acesso em: agosto de 2016.

_____. *O dono do mercado*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 217, p.5, jan. 1961[a]

_____. *A vez do Brasil*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 220, p.5, fev. 1961[b]

SALLES

_____. *Ao Futuro Prefeito*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 221, p.5, fev. 1961[c]

_____. *Uma revolução inocente*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 225, p.5, mar. 1961[d]

_____. *Artesãos e autores*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 228, p.5, abr. 1961[e]

_____. *Primavera em Florianópolis*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, n. 300, p.5, out. 1962.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *CAIÇARA – Negação do Cinema Brasileiro*. *Fundamentos*, São Paulo, n. 17, p.45, jan. 1951[a]

_____. *Cinema*. *Fundamentos*, São Paulo, n. 22, p.30-31, set. 1951[d]

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In. ____: *Cultura e Política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. Nelson Werneck Sodré, o Iseb e a crise de 1964. [26 de maio de 1988]. Gramsci e o Brasil. Entrevista concedida a Dênis de Moraes. Disponível em: <<http://www.acesa.com/gramsci/?id=98&page=visualizar>>. Acesso em: 6 ago. 2016.

SOUZA, Miliandre Garcia de. Do Arena ao CPC: o debate sobre a arte engajada no Brasil (1959/1964). Disserta o de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná, 2002.

_____. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. História. Questões e Debates, Curitiba, v. 38, n.38, p. 133-159, 2003.

_____. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 47, n.47, p. 127-162, 2004.

TOLEDO, Caio Navarro. Intelectuais do Iseb, esquerda e marxismo. In. ____: MORAES, João Quartim (Org.). História do Marxismo no Brasil. Campinas: Editora da Unicamp, 1998, v. 3, p. 245-274.

_____. ISEB: ideologia e política na conjuntura do golpe de 1964. In. ____: TOLEDO, Caio Navarro (org) Intelectuais e política no Brasil. A experiência do ISEB. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

VIANY, Alex. Breve introdu o   Historia do Cinema Brasileiro. Fundamentos, São Paulo, n. 20, p.3-4, jul. 1951[c]

_____. A fun o do crítico de cinema. Fundamentos, São Paulo, n. 25, p.27-28, fev. 1952[b]

WEFFORT, Francisco Corrêa. O populismo na política brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.