



CINEMA, GOLPE E DITADURA NO BRASIL: BREVE BALANÇO DO PERÍODO DE 1955 E 1968

Eixo 4: Direitos humanos, movimentos e lutas sociais e sistema sócio-jurídico

ARTHUR GONÇALVES DE OLIVEIRA BISPO¹

VINÍCIUS FIGUEIREDO SILVA²

JOSÉ CARLOS FREIRE³

Resumo: Este artigo propõe uma análise panorâmica da relação entre o cinema brasileiro e as transformações sociais ocorridas no país entre 1955 e 1968. A discussão organiza-se em três momentos: o início do Cinema Novo (1955–1962), sua consolidação (1962–1964) e a inflexão pós-Golpe de 1964 (1965–1968), marcada pela transição da utopia revolucionária à desilusão provocada pelo golpe e pela instauração da ditadura. O propósito não é o de um estudo exaustivo, busca-se evidenciar como as obras cinematográficas do período contribuem para compreender as dinâmicas políticas, econômicas e sociais da época. Conclui-se que, tanto isoladamente quanto em conjunto, tais produções oferecem relevantes instrumentos de leitura crítica da história recente do Brasil, destacando a centralidade do Golpe de 1964 nesse processo.

Palavras-chave: Cinema, golpe, ditadura; Brasil.

ABSTRACT: This article offers a panoramic analysis of the relationship between Brazilian cinema and the country's social transformations between 1955 and 1968. The discussion is structured around three key phases: the emergence of Cinema Novo (1955–1962), its consolidation (1962–1964), and the post-1964 coup turning point (1965–1968), marked by a shift from revolutionary utopia to the disillusionment brought on by the coup and the ensuing dictatorship. Without aiming for an exhaustive study, the article seeks to demonstrate how the cinematic works of the period contribute to an understanding of the political, economic, and social dynamics of the time. It concludes that these productions, both individually and collectively, serve as valuable tools for a critical reading of Brazil's recent history, emphasizing the central role of the 1964 coup in shaping the nation's trajectory.

Keywords: Cinema, coup, dictatorship. Brazil.

INTRODUÇÃO

¹ Estudante do Centro de Educação Profissional Paulo Viana, bolsista de Iniciação Científica Júnior CNPq da UFVJM. E-mail: arthurbispogoncalves@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0554152993559440>.

² Doutor em Economia pela Universidade de Brasília e professor do Centro de Educação Profissional Paulo Viana. E-mail: vinicius.eco27@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2868835964559925>.

³ Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina e professor da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. E-mail: freire.jose@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3375778270337196>.



O presente artigo busca apresentar em perspectiva panorâmica a relação entre cinema e as mudanças sociais ocorridas no Brasil entre 1955 e 1968. A segunda metade dos anos 1950 e a primeira metade da década seguinte foram fundamentais em nossa trajetória nacional. Havíamos chegado àquele contexto com uma demanda histórica de grande potência, condensada, em termos conceituais, na ideia de *formação nacional*. A longa transição da Colônia para a Nação parecia alcançar o ápice. Os anos que vão de 1954 a 1964 catalisaram elementos que permitiam aos intelectuais, artistas e militantes políticos, na virada de década, formular, sem que isso soasse forçoso, a efetiva formação do país nos termos de uma *revolução*.

E ela veio – só que com sinal trocado: não foi nem nacional-popular e muito menos socialista, mas sim feita *pelo alto*. Reuniram-se, em 1964, sob a tutela dos generais, forças diversas como os velhos proprietários rurais, a burguesia industrial, grande parte da classe média e o setor conservador da Igreja Católica. O que se deu, na sequência do golpe, foi um longo e complexo processo de modernização – que não implicou em resolução dos problemas estruturais do país – associado ao rígido controle do Estado ditatorial.

É a partir desse contexto que o artigo se organiza: no primeiro momento, que destaca os anos de 1955 a 1962, aspiramos compreender a crescente discussão sobre as questões estruturais do Brasil. Para isto, teremos em vista os filmes: *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e “Cinco vezes favela” (Vários, 1962).

No segundo momento, ao retratar o período de 1962 a 1964, analisaremos a maneira pela qual as referidas discussões resultam em uma expectativa de transformação do país tendo, como referência, o sertão. Os filmes de referência são três das maiores expressões do chamado Cinema Novo: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).

Por fim, abordaremos o período de 1965 a 1968, tematizando a busca transição da utopia revolucionária anterior para a desilusão oriunda do Golpe de 1964 e a ditadura a que ele dá início. Os filmes deste período são: *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967).



Não se trata, evidentemente, de um estudo exaustivo sobre o cinema brasileiro do período histórico analisado; tampouco anseia-se alguma forma de balanço definitivo sobre o que representou a ditadura em nosso país. Mais modestamente, interessa-nos sinalizar o modo pelo qual o cinema do período analisado nos possibilita compreender as mudanças sociais, políticas e econômicas ocorridas na passagem da década de 1950 para a seguinte.

Deve-se ressaltar, por fim, que o cinema brasileiro produzido entre 1955 e 1967, período aqui tomado como referência, tem um antes e um depois: ele dialoga de maneira crítica com os trabalhos anteriores produzidos pelas empresas Cinédia, Vera Cruz e Atlântida, na qual encontramos uma tentativa de se formar um cinema brasileiro de inspiração majoritariamente hollywoodiana; ele também terá rebatimentos para as décadas seguintes, seja como revisão crítica, seja como influências em produções como as do cinema pernambucano dos anos 2000 em diante, para ficar apenas em um exemplo.

Desse modo, o que apresentamos é apenas uma fotografia, um *frame* da grande história do cinema brasileiro que, invariavelmente, por seu conteúdo e sua forma, retrata os dramas de um país marcado por ciclos, interrupções e constante tentativa de retomada de seus caminhos, ainda que muitas vezes o horizonte se apresente turvo e indefinido.

A BUSCA POR UM CINEMA BRASILEIRO

Durante a década de 1950, o Brasil passou por profundas transformações que marcaram a transição de uma economia agrária para uma industrial, além de mudanças significativas no campo cultural e social. No âmbito econômico, o país vivenciou uma tentativa de superação da sua dependência externa, com a implementação de políticas de substituição de importações, impulsionadas pelo governo de Getúlio Vargas a partir da adoção de uma estratégia nacionalista voltada para o fortalecimento da indústria. Esse movimento, no entanto, não representava uma verdadeira independência econômica, como apontou Caio Prado Júnior (2000), já que a industrialização ainda estava profundamente vinculada à exportação de produtos primários, como o café, e dependente do capital estrangeiro para o financiamento de infraestrutura e tecnologia.



A modernização em curso também se refletia nas transformações sociais e urbanas. Entretanto, como ressaltou Florestan Fernandes (1976), esse processo não foi acompanhado de uma distribuição equitativa dos benefícios do crescimento econômico registrado no período. Tal cenário evidenciava as contradições do processo de modernização brasileiro, que, embora promovesse avanços em termos de infraestrutura e urbanização, mantinha intactas as estruturas de exclusão social.

As camadas populares continuaram à margem, com acesso restrito tanto ao mercado de trabalho quanto aos serviços essenciais, como saúde e educação. Ao mesmo tempo, o país iniciava uma transição demográfica, caracterizada pelo crescimento das cidades, mas as desigualdades regionais e sociais se mantinham profundamente enraizadas, refletindo as limitações de um modelo de desenvolvimento que não abrangia todas as camadas da população.

As cidades brasileiras, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, cresceram rapidamente nas décadas de 1940 e 1950, impulsionadas pelo aumento populacional e pela industrialização. Na capital paulista, a população mais que dobrou, passando de 1.326.261 em 1940 para 3.825.352 em 1960, enquanto no Rio de Janeiro houve crescimento de 1.764.141 para 2.377.451 entre 1940 e 1950 (Martins; Krilow, 2015).

O avanço da urbanização, todavia, ocorreu de forma desordenada e sem planejamento adequado, agravando problemas sociais como a expansão das favelas, a precariedade habitacional e a superlotação dos centros urbanos (Novais; Mello, 1998). Esses desafios estruturais impactaram diretamente o cotidiano das camadas populares e, além disso, repercutiram nas expressões artísticas da época, que passaram a tematizar com mais intensidade as contradições do processo de modernização.

Na literatura, autores como Carolina Maria de Jesus, com o impactante *Quarto de Despejo* (1960), deram voz às experiências dos moradores das favelas, denunciando as duras condições de vida nas grandes cidades. Já na música, o surgimento da bossa nova e, posteriormente, da canção de protesto refletiu tanto os anseios de modernização quanto as tensões sociais que atravessavam o país, revelando uma cultura urbana em transformação, mas profundamente condicionada pela exclusão.

No caso do cinema, a busca pela solução dos entraves estruturais do país refletiu-se na procura por um modo de fazer produções que dialogassem com a realidade do Brasil, bem como com a necessidade de se afastar das representações idealizadas e superficiais da nação, adotando uma abordagem mais crítica e realista.



Dois fatores fundamentais podem ser apontados como condicionantes do cinema brasileiro moderno que começa a se esboçar na década de 1950⁴. O primeiro deles é a influência do neorrealismo italiano. Filmes de Roberto Rossellini como *Roma, cidade aberta* (1945); *Paisá* (1946) e *Alemanha ano zero* (1948), além de outros como *A terra treme* (1948) de Antonio Pietrangeli e Luchino Visconti ou *Ladrões de bicicleta* (1948) e *Umberto D.* (1952), ambos de Vittorio De Sica, inovam não apenas pelo uso de novos recursos técnicos, mas, sobretudo, pela abordagem. Muda-se a forma e o conteúdo em relação ao cinema clássico hollywoodiano consolidado nos anos 1930, apresentando-se, de forma direta, as contradições da Itália marcada pela destruição e miséria do pós-Segunda Guerra. Outro fator, ligado diretamente ao primeiro, é a confrontação do modelo consolidado do cinema brasileiro até então, fundado, por um lado, nas chanchadas carnavalescas da Cinédia e da Atlântida e, por outro, nas grandes produções da Vera Cruz no modelo de Hollywood (Ballerini, 2012)⁵.

Nesse sentido, serão valorizadas as produções independentes e com baixo recurso, financiadas por empréstimos, auxílio de pequenos produtores ou campanhas coletivas. O cinema dos anos 1950 buscará ser uma expressão da realidade do Brasil e suas contradições, colado ao dia a dia das classes populares. Se o neorrealismo refletia as agruras da Itália no imediato pós-guerra, o cinema moderno brasileiro em formação está sintonizado com a questão nacional, aspecto que norteava o debate teórico e os projetos políticos nos anos 1950.

⁴ O que se chama *cinema moderno* não pode ser compreendido como fenômeno único, mas sim como uma manifestação renovadora do cinema que ocorre de diversas maneiras em locais distintos. Embora possa ser localizado como próprio de uma época, a forma como se manifestou em cada local ou mesmo autor é peculiar. Em linhas gerais, desenvolveu-se como um processo, com variações e transformações internas. No caso brasileiro, seguindo as pistas de Ismail Xavier (2006), o cinema moderno pode ser situado entre 1955 (com *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos) e 1984 (com *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho) e tem como elementos fundamentais o cunho autoral, o baixo orçamento e a renovação da linguagem, bem como no modo de se fazer e pensar o cinema.

⁵ Em 1941, também no Rio de Janeiro, é fundada a companhia Atlântida Cinematográfica, iniciativa de Moacir Fenelon e os irmãos José Carlos e Paulo Burle. Inicialmente com filmes de temática social, a Atlântida vai se enveredar por filmes de linha mais comercial. A Companhia Vera Cruz foi fundada em São Bernardo do Campo pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo no ano de 1949. Com grande qualidade técnica e artística, seus filmes de drama e comédia sinalizavam para uma *hollywood brasileira*, chegando a mais de quarenta longas-metragens produzidos em cinco anos. Era um cinema avançado em sua produção e distribuição, porém, sedimentado no modelo clássico estadunidense, a ponto de influenciar no surgimento de outras companhias paulistas como a Maristela em 1950.



Destaquemos, brevemente, três filmes marcantes do contexto: *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e “Cinco vezes favela” (Vários, 1962).

Rio, 40 Graus

A obra “Rio, 40 Graus”, (1955) de Nelson Pereira, é um marco no que tange à história cinematográfica brasileira. O filme apresenta não apenas uma, mas várias histórias, que se passam em conjunto e em paralelo ao mesmo tempo e no mesmo lugar: um domingo ensolarado no Rio de Janeiro.

A história inicia-se com uma moça, que sai de casa para ir à feira para a sua mãe, acompanhada de sua amiga. Simultaneamente, um grupo de garotos que trabalham vendendo amendoins para subsistência, cedo se separa e decide onde cada um ficará para conseguir um melhor lucro.

O filme representa também um casal que passa por uma situação delicada: uma gravidez indesejada. Numa das belas praias do Rio naquele dia muito movimentado, Jorge tenta vender seus amendoins, e perde sua mercadoria quando um casal, correndo, derruba os amendoins no mar. No Maracanã, uma tensão, um jogo muito aguardado, e a expectativa pela escalação da partida.

Próximo ao Bondinho, os garotos continuam na venda de amendoim e, ao ser ameaçado, um dos garotos foge com medo de ser agredido. No aeroporto, uma família e vários outros indivíduos esperam a chegada do Coronel, todos desejando o impressionar. Enquanto o jogo corre no Estádio, na tentativa de ir para casa Jorge encontra outros garotos vendedores de amendoim, que ao vê-lo, começam a perseguí-lo, procurando o agredir. Na fuga do grupo que o ameaça, Jorge cai no meio da avenida e morre atropelado por um carro.

Entre vários desenlaces, o filme termina com o samba ao fundo, a mãe de Jorge o esperando chegar em casa, sem saber da morte do filho, e um panorama da cidade do Rio na noite daquele domingo.

O primeiro longa-metragem de Nelson dos Santos une elementos audiovisuais diversos e demonstra por meio de várias histórias entrelaçadas, aquilo que está além de todos os estereótipos, mostra a realidade nua e crua, o cotidiano e as relações que se estabelecem entre as classes sociais,



bem como entre os moradores do morro. Refletindo o ambiente sociopolítico da época, o filme traz à tona um Brasil profundo, marcado pela pobreza e desigualdade social, mas também pela alegria, pelo samba e pelo futebol.

Rio, Zona Norte

Rio, Zona Norte (1967), também de Nelson Pereira dos Santos, conta a história do personagem Espírito da Luz, que é um ávido e pobre compositor periférico, que compõe letras de samba e sonha tê-las gravadas; o mesmo, após um acidente ferroviário, relembra sua vida – enredo do filme.

O elemento primordial de foco é a música. Várias cenas possuem belas canções, reflexo da maior paixão do personagem principal, “Espírito da Luz”, interpretado por Grande Otelo. O local de origem e moradia do personagem é explicitado em seu título, ou seja, a zona norte da cidade do Rio de Janeiro, que retrata também a musicalidade como constituinte da cultura da cidade e da região. As canções no filme são, em sua maioria, cantadas, sendo duas dessas expostas na voz da própria Ângela Maria, que participa também como personagem influente no enredo, por proporcionar à Espírito da Luz a chance de ter seu sonho realizado.

A obra também é trágica, retratando a morte do protagonista e seu filho, sem um final feliz. Esse elemento, além da forma como morre o personagem principal – num acidente ferroviário, uma queda do trem devido a superlotação – também evidencia mazelas sociais, e a dificuldade em alcançar e concluir objetivos em função de determinada classe social, conforme a obra demonstra também, as interações entre as camadas da sociedade, exemplo disso é a relação de Moacir, um homem culto da classe alta, para com Espírito da Luz, um artista criativo, porém, periférico.

Cinco Vezes Favela

O filme é uma junção, feita em 1962, de cinco curtas-metragens independentes que retratam cenas da favela carioca. “Um favelado”, dirigido por Marcos Farias, mostra o drama de um morador da favela desempregado que acaba envolvido sem querer em um assalto. “Zé da Cachorra”, de Miguel



Borges, conta a revolta de um líder da favela com os próprios moradores em razão da passividade geral que eles têm com o grileiro que é dono do terreno.

“Couro de gato”, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, é o mais premiado entre os curtas e já havia sido feito anteriormente. Conta a história de meninos que descem o morro para roubar gatos a serem vendidos para uso de seus couros para tamborins. Um deles acaba se afeiçoando ao animal e sem ter como alimentá-lo termina por vendê-lo.

“Escola de Samba, Alegria de Viver”, de Carlos Diegues, mostra um jovem sambista à frente da direção da Escola enfrentando dificuldades diversas para realizar o desfile. O quinto episódio é “Pedreira de São Diogo”, dirigido por Leon Hirszman, e fecha o filme com uma perspectiva de organização e resistência. Frente a uma iminente destruição dos barracos em razão de uma pedreira que utiliza explosivos pesados, os moradores são incentivados a se manifestar, freando o projeto da empreiteira.

Cinco vezes favela está em linha de continuidade com a abordagem feita por Nelson Pereira dos Santos em “Rio 40 graus” e, sobretudo, “Rio Zona Norte”, trazendo a favela como cenário privilegiado e utilizando atores amadores juntamente com profissionais. A iniciativa é importante historicamente por ter sido realizada pelos jovens estudantes do Centro Popular de Cultura da UNE, num esforço de aproximação com a situação social do morro.

Os recortes de situações distintas favorecem uma visão ampla sobre os conflitos da favela, não apenas a situação de pobreza. As rivalidades, a aceitação da desigualdade e a sensibilidade infantil se articulam com o erotismo, a malandragem e a visão estereotipada da favela por parte de empresários e seus funcionários. O episódio da Pedreira é tocante por apresentar a solidariedade entre trabalhadores e moradores dos barracos como elemento mais forte que o medo.

* * *

Dentro de um contexto de crescente mobilização política e social, em que as estruturas de poder e as relações sociais no Brasil estavam se transformando, o Cinema Novo se tornou um instrumento poderoso para denunciar as contradições do país e fomentar um debate crítico sobre a exclusão social e as condições de vida nas periferias urbanas. Filmes como os mencionados, além de se consolidarem como marcos da cinematografia nacional, expressam o compromisso desse movimento com a representação da realidade social do país.



Ao retratar o cotidiano dos trabalhadores, as contradições das grandes cidades e a luta por dignidade nas periferias, esses filmes romperam com a imagem idealizada do Brasil até então difundida no cinema. Mais do que simples entretenimento, essas produções se tornaram importantes testemunhos históricos e instrumentos de crítica social, ao expor a dura situação de uma “nação” que, por muito tempo, preferiu esconder suas desigualdades.

O CINEMA NOVO E A EXPECTATIVA DE TRANSFORMAÇÃO

O início da década de 1960 é marcado por intensa efervescência política e isto se expressará em todos os setores da vida nacional. De tal forma que os quatro primeiros anos da década parecem, olhados à distância, muito mais extensos, pois ali se passaram os mais variados projetos, todos com chances reais – ainda que na perspectiva de quem os propunha. Entre tais projetos se encontravam: a possibilidade de um país efetivamente civilizado; um capitalismo autônomo e independente; e até uma revolução socialista.

É sob a chave da transformação social e o enfrentamento das mazelas históricas do país que os autores do Cinema Novo produzirão não apenas seus filmes, mas também seus discursos e suas análises sobre o cinema. Não estava ainda muito evidente que modelo ou referência de cinema era aquele, mas se formava um grupo de jovens cineastas em busca de maior radicalidade. É a partir daí que olharão para a década anterior para encontrar nos filmes de Nelson Pereira dos Santos um ponto inicial

Nesse contexto se firmam vários nomes como Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos (espécie de iniciador do círculo), Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e, um pouco mais adiante, Arnaldo Jabor e Gustavo Dahl⁶.

Portanto, é sob a chave da inovação e da ousadia que, naquele início da década de 1960, serão produzidos os novos filmes ou avaliados em perspectiva filmes anteriores como os de Nelson Pereira dos Santos e os curtas de *Cinco vezes favela*, entre outros.

Mas é na trinca de ouro da primeira fase do Cinema Novo que encontramos a relação mais evidente do cinema com o seu tempo: *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos; *Os fuzis*

⁶ Para um estudo sobre os diretores do Cinema Novo consultar verbete correspondente em Ramos e Miranda (2000).



(1963) de Ruy Guerra e *Deus e diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha. É a trilogia do sertão nordestino ou da fome, como também é chamada por muitos.

O ambiente urbano de *Rio, 40 graus, Rio, Zona Norte* e *Cinco vezes favela* havia colocado em pauta a atenção do cinema em relação ao processo de urbanização que o país atravessava. Processo esse que não superava os traços do passado, mas os repunha sob novos desafios.

Naqueles idos de 1962 até o início de 1964, o referencial recai sobre o sertão, particularmente o Nordeste. Destacamos, brevemente, os três principais expoentes do Cinema Novo em sua fase mais expressiva.

Vidas secas

A adaptação “Vidas Secas” de Nelson Pereira dos Santos – derivada da obra literária homônima de Graciliano Ramos – retrata a história de uma humilde família passando por um árduo período de seca no sertão nordestino. Fabiano, um peão desafortunado, que, juntamente com Sinhá Vitória, sua esposa, carregam pela longa estrada seus dois filhos, um papagaio e a cachorra, Baleia, buscando fugir dos efeitos da falta das chuvas.

O filme é um dos mais cruéis retratos de uma realidade não tão distante. Remonta um período histórico, mas sua temática é extremamente contemporânea. Além de memorável, o longa retrata a miséria como aspecto principal da vida de um pai trabalhador e humilde, uma mãe batalhadora e duas crianças vivendo e percebendo desde tão cedo as dificuldades de uma vida nômade e de pobreza.

A obra retrata temas como a desigualdade social, como na casa do patrão de Fabiano, onde havia música e fartura, totalmente o contrário da casa deste, ou o forte anseio de Sinhá Vitória por algo tão trivial, como uma cama de couro para “ser gente”; abuso de poder, representado nas figuras do soldado prepotente – no livro, o Soldado Amarelo – e do patrão, que remetem às autoridades que usam de sua posição hierárquica para se beneficiar do sofrimento dos menos afortunados, assim como a agressão, os insultos e o tratamento desumano; fome e insegurança alimentar, vivenciada pela família do início ao fim do filme.

Além da tragédia, o filme apresenta elementos culturais regionais brasileiros, como os costumes da festa natalina representada, a trilha sonora, composta também por cantigas da religiosidade popular – expressa tanto pelos ritos católicos, como a missa, como pela benzedeira,



Sinhá Terta. Por meio da narrativa do infortúnio de uma família, *Vidas Secas* apresenta o sertão como o lugar-referência do Cinema Novo inicial: ali está o Brasil profundo, suas contradições mais gritantes e, também, é dali que se pode entrever algum tipo de transformação. Esta, para que ocorra, necessita que o povo – não os poderosos que nisso não têm interesse – tome consciência e pare de aceitar a subordinação, a humilhação e a violência.

Os fuzis

O filme *Os Fuzis*, dirigido por Ruy Guerra, conta a história dos habitantes da cidade de Milagres - sertão da Bahia – e a chegada de um grupo militar enviado pelo governo para proteger o Mercado da cidade, contendo os cidadãos e impedindo os furtos de alimentos, que ocorriam devido à fome. Nas proximidades da cidade, havia um grupo de religiosos que, juntamente de um beato, glorificam um boi que julgavam ser santo, capaz de fazer milagres e trazer fartura e prosperidade. Na cidade, os civis, sofrendo com a pouca produção, sobreviviam do gado e do pouco que ainda podiam comprar.

A obra de Ruy Guerra apresenta o sertão e a fome de uma forma muito parecida com a adaptação de Nelson Pereira dos Santos. Ambas mostram a miséria – a total desigualdade, suas consequências, os afetados e suas expectativas – e a impotência, a incapacidade de reagir diante da repressão, levando à reflexão sobre a explícita desigualdade social.

O personagem “Gaúcho”, figura fundamental da trama, tem em mãos um dilema moral: a indiferença ou denúncia, e após muito conter-se, decide revidar as injustiças sofridas pelos habitantes. Este gesto é elucidativo do desafio da geração que, dali a alguns anos, enfrentará a ditadura. A cultura é outro aspecto fortíssimo no filme, sobretudo a religiosidade, que funciona como âncora aos desafortunados que não têm com quem contar. O enredo culmina numa espécie de revolta popular violenta, e com a morte de um agente da revolução e outros vários inocentes, devorados pela fome e pela negligência governamental.

Os fuzis, como símbolo da força e do silenciamento, representam na obra o poder que esmaga as vozes populares e o seu pedido de socorro. É notável como, um ano antes do Golpe de 1964, este filme retrata de forma tão candente a opção dos militares: eles ficam do lado das classes proprietárias, simbolizadas no filme pelo dono do mercado, e reprimem quem quer que se disponha



a perturbar a ordem pública. O aparato da força do Estado brasileiro tem um lado e este não é o da proteção, mas o da repressão.

Deus e o Diabo na terra do sol

Dirigido por Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* retrata de forma intensa a trajetória de vida de Manuel, um simples peão que vive com sua esposa, Rosa, numa propriedade rural no sertão nordestino, onde subsistem por meio daquilo que plantam, e os bois de que o vaqueiro cuida. Após entrar em conflito com o Coronel da cidadezinha onde mora, Manuel e sua esposa fogem, na esperança de ter uma nova vida e um bom futuro. Para alcançar seus anseios, começam a seguir a Sebastião, um líder religioso e, depois de novos conflitos e contradições, enveredam pelos caminhos do cangaço, seguindo Corisco e seu grupo. Ao final, restará ao casal nova fuga, em razão da perseguição ao cangaço por Antônio das Mortes.

A obra em análise é uma produção repleta de significado. Cada aspecto da história se unifica, culminando num final quase que inesperado, mesmo que previsível dentro dos acontecimentos do enredo. A trilha sonora do filme é um dos elementos mais intrigantes, invade a história, e funciona como um tipo de narração das ações dos personagens, explicação da trama, relato dos fatos em curso, e é fundamental na construção desse primor cinematográfico brasileiro, assim como o cenário, que é constantemente mencionado como “seco” ou “árido”, evidenciando parte do sofrimento dos personagens na obra.

A maioria dos personagens da trama possuem caráter bem definido, exceto o protagonista – Manuel ou Satanás – que pende para lados opostos de pensamento à medida que percebe o custo de suas ações; o Beato Sebastião e Corisco o cangaceiro são apresentados como a essência dessa troca brusca de ideologia: Sebastião representando o fanatismo religioso, o engano e a falácia e a insanidade, todas encapsuladas na figura de um “Homem de Deus”; ao passo que Corisco representa a maldade, o egoísmo e as atitudes de insânia expressas em cada ato singular do bandido, mas totalmente reconhecidos.

A fuga de Manuel e Rosa no fim do filme simboliza a sensação de constante mudança em vão, pois a cada vez que fogem, encontram-se em meio a um maior encadeamento de causas, uma vez que estão sempre a depender de quem os aponte o caminho. Uma vida autêntica e livre precisará



ser buscada numa mudança radical da ordem das coisas, uma mudança que, como diz a canção ao fundo, seja tão grande como a transformação do mar em sertão e do sertão em mar. *Deus e o Diabo* é, neste sentido, a obra mais representativa do anseio do Cinema Novo por uma transformação radical do Brasil, um país “mal dividido” no qual a terra deverá ser do povo, nem de “Deus”, nem do “Diabo”.

* * *

Por este breve esboço, percebe-se a relevância dessa trinca de filmes. *Vidas secas*, embora fruto de uma obra literária do regionalismo, atualiza o drama da opressão, o silenciamento e a força repressiva sobre os pobres – em plena antessala do golpe de 1964. Em *Os fuzis* isso é ainda mais evidente. Do seu turno, *Deus e o diabo*, ao modo alegórico e mítico próprio de Glauber Rocha, amarra passado e futuro. Um filme em que não há o presente propriamente, por sinalizar, a partir do cangaço, um universo de décadas anteriores.

Calcado sob o princípio da expectativa de mudança, todo o cenário sertanejo funciona como seta apontando para uma nova ordem em que nem o traço colonial (o “deus” da religião católica), nem o banditismo (o “diabo” do cangaço) darão o tom: a terra será do homem. A corrida final de Manuel e Rosa não termina, não temos o desfecho. Mas estão em condições de dar o passo: o sertão vai virar mar. Há uma teleologia na história (Xavier, 2012), razão pela qual se retoma o passado do cangaço, como linha de longa duração que se estica até o futuro.

A trilogia do sertão, portanto, deve ser vista nas condições do seu tempo, sem que o prisma provocado pelo Golpe nos atrapalhe. Eram tempos de expectativa elevada: um país novo se constituía. O cinema revelava contradições e programas políticos urgentes que permeavam o tecido social.

Fosse outro o desdobramento da história, o Cinema Novo talvez tivesse se enveredado por delinear caminhos para o Brasil. Mas aí já estamos no terreno da imaginação. A história foi outra e o que momento espinhoso seguinte não deixou de ser também tratado pelo cinema com profundidade: o balanço do Golpe de 1964 e a ditadura que ele inaugura.

O BALANÇO DO GOLPE DE 1964

A partir de 1965 pode ser observado um segundo período do Cinema Novo, imposto, obviamente, pelo contexto. O cinema vai internalizar a crise política e a interrupção de um projeto de transformação do país aparecerá de modo diverso em vários filmes. Mas serão três deles – a chamada



trilogia da derrota – que marcarão o imediato pós-golpe e que, mesmo antes do AI-5 de 1968, sinalizam não apenas o colapso de um projeto nacional-popular, mas também a crise dos intelectuais e o fechamento de horizontes, antevendo, de certo modo, os tempos duros que virão a seguir. Já em finais de 1964, Paulo César Saraceni dirige *O desafio*; Glauber Rocha lançará *Terra em transe* em 1967; no ano seguinte é a vez de *O bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl. Tratemos brevemente dos três filmes.

O desafio

O Desafio traz a história de um improvável casal: Ada, a esposa de um homem muito rico e dono de uma fábrica, e Marcelo, um jornalista esquerdista que trabalhava numa revista. Além do amor proibido, o caso de ambos entra em crise ao perceberem que o momento histórico que viviam, deixava evidentes as suas diferenças – desde a classe social às suas aspirações. Ada desejava estar livre do seu mundo, onde tudo era tão superficial; já Marcelo, por outro lado, via com outros olhos as discrepâncias sociais que rompiam com a utopia de um mundo igualitário. Suas dessemelhanças denunciavam que talvez não houvesse nada real entre eles.

A obra de Paulo César demonstra de maneira única um conflito extremamente complexo, utilizando da paixão para ilustrar o conflito de classes e a desilusão logo após o Golpe de 1964. Ada representa a visão individualista de encarar a realidade, representa o sentimento de indecisão em frente à mentalidade racional e o benefício próprio. Marcelo representa a comoção coletiva em vista do marasmo e a decepção. Seu sentimento é altruísta ao ponto de revoltar-se em busca de uma forma de se se reerguer, o que aparece no filme representado pelo show “Opinião” e a espetacular performance da cantora Maria Bethânia interpretando a música “Carcara”.

A trama se encerra indefinida. Não há um desfecho para o casal, assim como não há elucidação acerca de como Ada passou a pensar após ver a realidade “ao vivo e a cores”, apenas Marcelo marasmático e desiludido titubeando pelas ruas.

Numa camada mais profunda, a turbulenta relação entre Marcelo e Ada pode ser vista como representativa da aliança de classe entre uma esquerda romântica e a classe burguesa industrial, supostamente nacionalista e anti-imperialista. Ocorre que o Golpe revelou o fracasso dessa aliança e o descompromisso da burguesia com os interesses nacionais. Marcelo, e com ele todas as forças



políticas que se opõem ao regime ditatorial, terá que vagar pelas ruas em busca de outra saída; aquela já não é mais possível.

Terra em transe

O filme conta a história de Paulo Martins, jornalista e poeta, ligado ao político conservador Porfirio Diaz na República de Eldorado. Quando Diaz é eleito senador, Paulo não mais se identifica com ele e se afasta, indo para a província de Alecrim. Envolvendo-se com Sara, resolve apoiar o vereador populista Felipe Vieira que é candidato a governador. Após uma campanha animadora, o governador eleito se mostra fraco e titubeante frente às forças econômicas locais.

Desiludido, Paulo volta à capital e se aproxima de Júlio Fuentes, grande empresário que é convencido pelo jornalista de que o presidente Fernandez está entregando o país na mão do capital internacional. Quando Diaz vai à disputa da Presidência, Vieira e Paulo se unem novamente, até que Fuentes trai a ambos fazendo um acordo com Diaz. Este é coroado de maneira sumptuosa. A recusa de Vieira em resistir e a deflagração do Golpe levam Paulo ao gesto heroico do suicídio nas cenas finais do filme.

O filme é uma contundente e mordaz reflexão sobre o papel do povo e da classe intelectual diante da frustrada esperança revolucionária com o Golpe de 1964. Os ideais nacionalistas sucumbem junto com o romantismo dos setores da esquerda. O uso do *flashback* como recurso da narrativa sugere inevitavelmente um balanço, naqueles idos de 1967, sobre as razões que levaram o país a uma ditadura. É sintomático que no ano seguinte todos os sinais de autoritarismo e repressão indicados no filme iriam se oficializar como norma oficial.

É importante a ligação de Paulo - no filme, um signo da esquerda brasileira - com Diaz, figura aristocrática e de extrema direita. Há por certo um fascínio de tais figuras em momentos decisivos da política brasileira e nem mesmo um pensamento crítico é capaz de evitá-lo. Vieira é por sua vez tíbio e fraco, incapaz de enfrentar a estrutura econômica do país, bem como resistir ao ímpeto golpista que se avizinha. Porém, é mais: por trás da retórica populista há repressão e reacionarismo também.

Ao situar setores classes sociais representados por personagens – a burguesia, o povo, a igreja, a imprensa etc. – Glauber Rocha termina por sinalizar um quadro de impossibilidade, um país



num beco sem saída. O que poderia soar um tanto ousado para aquele momento: note-se que a esperança democrática não havia sido de todo abandonada e a luta armada ainda iria se firmar como último recurso frente ao endurecimento do regime.

Infelizmente, o andamento da década seguinte acabou por dar razão ao filme que, décadas depois, continua a nos incomodar, não por uma suposta genialidade do diretor em prever o futuro, mas sim por vermos o Brasil repetindo reiteradamente os esquemas políticos de Eldorado. Diaz, Vieira, Fuentes, Fernandez continuam por aí, com outros nomes e novas roupagens. E os Paulos de hoje talvez ainda se debatam entre a escolha menos pior num cenário de fato sem saída.

O bravo guerreiro

Neste filme Gustavo Dahl, o jovem deputado de um partido de esquerda Miguel Horta se alia a um partido governista, na expectativa de uma transformação social a partir da conciliação. Esta esperança não irá longe e Miguel volta ao sindicato onde os trabalhadores estão reunidos em assembleia e reconhece o fracasso de sua tentativa. Ele provoca os trabalhadores a lutarem eles mesmos contra a exploração. Percebendo sua incapacidade de lidar com a situação, Miguel foge e o filme se encerra com um final trágico do personagem.

O filme é emblemático sobre o fracasso daquilo que se convenciona chamar de *via parlamentar* para uma transformação da sociedade. Naquele contexto pós-Golpe, a palavra tem pouco peso e validade: é a força e as armas que ditam os rumos. A bravura do guerreiro não é suficiente, como infelizmente se mostrará também a luta armada que se erguerá após o AI-5. As vias de luta estão fechadas: as ruas, pela repressão; a institucionalidade pelo esvaziamento da palavra. O que resta é o drama, a incerteza, o fracasso.

* * *

Podemos concluir, a partir desta breve mirada sobre a trinca da derrota, que o filme Saraceni reflete a atmosfera de angústia, medo e falta de perspectiva e é notável que o faça no imediato pós-golpe. De modo semelhante, *O bravo guerreiro* esmiúça, em perspectiva, os limites do populismo pré-1964. Às portas do AI-5, o filme de Gustavo Dahl revisita de modo crítico a arrogância da institucionalidade partidária, sempre aberta a negociações e marcada por um conservadorismo latente.



Mas é em Terra em transe que se efetua o balanço mais radical do Cinema Novo quanto ao golpe. O filme é uma contundente e mordaz reflexão sobre o papel do povo e da classe intelectual diante da frustrada esperança revolucionária com o Golpe de 1964. Por meio de uma linguagem poética e simbólica, Rocha escancara a capitulação dos ideais de transformação social e questiona o papel dos artistas e intelectuais, cujas aspirações se mostram impotentes diante da realidade brutal de um país entregue à repressão e ao conservadorismo. Nesse contexto, os ideais nacionalistas sucumbem junto com o romantismo dos setores de esquerda da cultura e do pensamento crítico, revelando o desencanto de uma geração que, diante do fracasso de seus projetos de mudança, se vê confrontada com a dura realidade de um país marcado pela violência e pela desigualdade.

Outros filmes são também relevantes em demonstrar as contradições do país pós-Golpe de 1964 com é o caso de o caso de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964/1965); *São Paulo S.A* (Luiz Sérgio Person, 1965); *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967); *O caso dos irmãos Naves* (Luiz Sérgio Person, 1967); *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), entre outros.

De um modo geral, o que veremos como desdobramento no cinema pós AI-5 é uma mudança geral de perspectiva. Enquanto no início dos anos 1960 a história aparecia como carregada de possibilidades, após o golpe e, principalmente, após o AI-5, ela é vivida como catástrofe. Como recorda Ismail Xavier (2012), na virada para a década de 1970 a história se propagava como progresso, segundo os vencedores; para os vencidos, por outro lado, ela se mostrava como desastre.

Neste sentido, o que a trajetória do Cinema Novo em menos de duas décadas apresenta é uma articulação direta com a realidade sociopolítica do país, transitando da expectativa de transformações estruturais no final dos anos 1950 para a desilusão nos anos de chumbo. Tal como o próprio país, também o cinema levará muito tempo para reencontrar alguma forma de vocalização de sonhos e esperanças a partir da lenta abertura política no final da ditadura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caberia perguntar, ao final deste breve percurso: qual a relevância do cinema brasileiro produzido no contexto da passagem dos anos 1950 para a década seguinte? A resposta é simples: imensa. Ocorre que, infelizmente, ainda hoje enfrentamos o desconhecimento do público em relação



à própria produção artística do país, associado ao dilema histórico da inconsistência de uma indústria cinematográfica que articule produção, distribuição e exibição.

Portanto, o desafio do cinema é o mesmo do país, de tal forma que ainda não conseguimos superar os dramas que o cinema dos anos 1950 e início dos anos 1960 apontavam. Resta-nos, portanto, tarefas complementares: por um lado, o estudo das obras; associado a isso, cabe a quem se interessa pela história de nosso cinema a tarefa de torná-lo conhecido. Numa palavra: produção não é tanto nosso gargalo, embora padeça dificuldades; difícil mesmo são a distribuição e a exibição. Poucos cinemas, poucas salas, pouco espaço nos *streamings*. O cinema brasileiro está aí, mas não chega ao grande público e quando o faz é na forma do entretenimento. Nenhum problema, mas é pouco diante da imensa riqueza da produção cinematográfica de ontem e de hoje.

Fosse diferente, talvez pudéssemos ter um debate mais profundo e profícuo sobre o que foi o Golpe de 1964 e a ditadura e o que ainda resta de seus efeitos. No escopo deste estudo, foi possível evidenciar o impacto daquela brusca interrupção de um projeto nacional minimamente democrático e a inauguração de um regime cujas marcas ainda não se esgotaram: tal como o país foi interrompido, também a trajetória do Cinema Novo.

O que temos é, pois, um duplo processo que inter-relaciona arte e sociedade: o desconhecimento de nosso cinema e a ausência de uma política de memória mais efetiva quanto à ditadura. Do mesmo modo como o estudo sobre nossa trajetória de país nas últimas seis décadas permanece como desafio de compreensão, pela complexidade de nossa trajetória, assim também o cinema. Ele é um *documento* de nossa história recente – de modo particular sobre o impacto profundo do Golpe de 1964.

Nos limites deste artigo, pode-se entrever como o cinema se constitui como uma janela para a realidade: as obras tomadas individualmente e o processo mais amplo de abordagens distintas nos permitem compreender os dramas de cada momento histórico e também o processo que os encadeia.

Não nos propusemos a pensar o cinema brasileiro posterior aos anos 1970; fizemos apenas um breve recorte histórico com o intuito de apontar, por meio do cinema, como o Golpe de 1964 ocupa um lugar fundamental na história recente do Brasil: ele muda os rumos do país. Compreender seu impacto parece ser algo indispensável para pensar não apenas a história, mas o contexto contemporâneo, no qual as contradições dos filmes acima destacados insistem em se recolocar, como um passado que ainda não passou.



REFERÊNCIAS

- BALLERINI, Franthiesco. **Cinema brasileiro no século 21**. São Paulo: Summus, 2012.
- FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009, 31 ed..
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Abril Editorial, 2013.
- MARTINS, Luis Carlos dos Passos; KRILOW, Letícia Sabina Wermeier. Cidades em transformação: industrialização, urbanização e imprensa nos anos 50. In: **Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade**, 1., 2015, Porto Alegre. Anais [do] 1º Colóquio Internacional de História Cultural da Cidade. Porto Alegre: [s. n.], 2015. p. 527-543.
- NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 363-432.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. Sesc, 2000.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- _____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.