

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALFENAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

**LUIZA AVELAR MARTINS**

**O CINEMA NOVO E A RESISTÊNCIA À DOMINAÇÃO CULTURAL**

Varginha-MG, dezembro de 2019

**LUIZA AVELAR MARTINS**

**O CINEMA NOVO E A RESISTÊNCIA À DOMINAÇÃO CULTURAL**

Trabalho de Conclusão do Programa Integrado em Ensino, Pesquisa e Extensão apresentado como parte dos requisitos para obtenção do Título de Bacharelado Interdisciplinar em Ciência e Economia pela Universidade Federal de Alfenas/UNIFAL-MG.

Orientador: Prof. Dr. Dimitri Augusto da Cunha Toledo.

Varginha-MG, dezembro de 2019

**LUIZA AVELAR MARTINS**

**O CINEMA NOVO E A RESISTÊNCIA À DOMINAÇÃO CULTURAL**

A Banca Examinadora abaixo-assinada, aprova o Trabalho de Conclusão do Programa Integrado em Ensino, Pesquisa e Extensão apresentado como parte dos requisitos para obtenção do Título de Bacharelado Interdisciplinar em Ciência e Economia pela Universidade Federal de Alfenas/UNIFAL-MG.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Ana Carolina Guerra

Assinatura: \_\_\_\_\_

Universidade Federal de Alfenas

Prof. Paulo Morais

Assinatura: \_\_\_\_\_

Universidade Federal de Alfenas

Prof. Dr. Dimitri Augusto da Cunha Toledo Assinatura: \_\_\_\_\_

Universidade Federal de Alfenas

## **AGRADECIMENTOS**

O agradecimento principal sempre vai se destinar à minha família, principalmente a meus pais e à minha irmã. Foram meus pais quem sempre me estimularam e incentivaram a gostar ler e estudar, e fizeram o possível e o impossível para que nosso lar sempre fosse um ambiente tranquilo e agradável, para que nós sempre pudéssemos florescer: intelectualmente, moralmente, espiritualmente. E sem o apoio da minha irmã querida, em todos os momentos, a vida não seria a mesma. Por esses motivos e por outros milhares que não seria possível enumerar, meu primeiro agradecimento se destina a eles.

Também gostaria de agradecer às minhas amigas e amigos: não sei como sobreviveria sem todas as risadas, as conversas filosóficas no meio da madrugada, o apoio nos momentos de crise. Pouca coisa faria sentido sem isso. Nossas trocas sinceras movem meu mundo.

Meus agradecimentos também se destinam a meu orientador, o Professor Dimitri, que durante todo o processo de orientação sempre foi muito solícito e compreensivo. Sem suas valiosas contribuições e sem seu fundamental apoio, este trabalho não seria possível.

*“A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafração e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. (...) Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.”*

*(Manifesto da Poesia Pau Brasil, Oswald de Andrade, 1924)*

## RESUMO

Este trabalho se dedica a relacionar a cultura e seus sistemas simbólicos às relações de força e poder intrínsecas às sociedades, de maneira a entender de que forma a cultura pode viabilizar a dominação. Concomitantemente, se estabelece a percepção de que ao mesmo passo em que pode propiciar e consolidar a dominação de uma classe sobre outra, ou de um país sobre outro, a cultura também pode levar à emancipação, sob a perspectiva da gradual tomada de consciência coletiva. De modo a materializar tais percepções, o cinema é apresentado como sistema simbólico cultural que pode ora se valer à dominação, ora à emancipação, e, ainda, o Cinema Novo brasileiro é apresentado como movimento cinematográfico cuja origem é circunscrita ao contexto de dominação cultural ao qual estão submetidos os países subdesenvolvidos. O objetivo principal do trabalho, portanto, consiste na apreensão da maneira como o movimento cinemanovista brasileiro se contrapôs à dominação cultural à qual o cinema nacional estava subordinado. As percepções advindas desta pesquisa demonstraram que um caminho possível à emancipação cultural é o resgate da própria cultura por um viés nacional-popular, que possibilitaria uma gradual emancipação social no sentido de trazer à tona a realidade e, conseqüentemente, possibilitar que se pense e se articule sobre ela, até mesmo no intento de transformá-la.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	8
2. A DOMINAÇÃO ATRAVÉS DA CULTURA E AS RELAÇÕES DE PODER .....	9
3. CINEMA: DOMINAÇÃO OU EMANCIPAÇÃO CULTURAL? .....	14
4. O CINEMA NOVO E A PERSPECTIVA NACIONAL-POPULAR NA TENTATIVA DE EMANCIPAÇÃO CULTURAL .....	17
5. CONCLUSÃO .....	21
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: .....	23

## 1. INTRODUÇÃO

O estudo da cultura perpassa pelo estudo das relações sociais. Desse modo, uma vez que as relações sociais representam relações de força e poder entre classes, a cultura também atravessa as mesmas relações de força e poder. Todavia, os sistemas simbólicos culturais não somente servem às relações de poder, mas são transpostos por uma dicotomia: ao mesmo tempo em que são instrumentos que se valem à dominação cultural, também podem ser instrumentos que se valem a processos emancipatórios. A cultura, portanto, ao mesmo tempo em que pode representar manutenção do status-quo e dissimulação do real, também pode representar autonomia, realidade e arte.

O cinema como expressão simbólica cultural também é permeado por esta ambiguidade. Por um lado o cinema industrial e hegemônico, em sua maioria voltado à dominação cultural, é pensado e produzido a partir de uma lógica mercadológica, que o transforma em produto e instrumento de alienação social: o filme é tratado como se fosse a realidade e serve à disseminação das ideologias dominantes. Por outro lado, o cinema voltado à autonomia e à emancipação se volta ao resgate da realidade relacionada a seu contexto e é despido de intenções alienantes, pois possibilita ideias autônomas para além do que se assiste.

A dominação cultural, que também se dá através do cinema, não se reproduz somente no âmbito das classes que constituem uma sociedade, mas também se reproduz em escala ampliada, no sistema internacional. Deste modo, a subordinação de países subdesenvolvidos a países considerados desenvolvidos também perpassa pela esfera da cultura. Este trabalho se dedica a apresentar um exemplo palpável de resistência à dominação cultural entre países, a partir do estudo sobre o Cinema Novo brasileiro, movimento cinematográfico que buscou romper com a dominação cultural imposta à cinematografia do Brasil em seu contexto subdesenvolvido.

Estudar a cultura e seus sistemas simbólicos de maneira crítica, e, ainda, estudar períodos singulares da história cultural e cinematográfica brasileira, como o período do Cinema Novo, vai à contramão do desinteresse pelo passado nacional, e pode representar esforços no sentido de entender possíveis caminhos a serem trilhados rumo à emancipação nacional, tanto na esfera da cultura, como em outras esferas.

O objetivo deste trabalho é, por um lado, entender a dominação cultural e, por outro, entender que também existe a possibilidade de emancipação através da cultura. E é para corporificar a possibilidade da cultura emancipatória que se faz alusão ao Cinema Novo, marco constituinte da história do cinema brasileiro. Esta pesquisa, portanto, representa o esforço de entender como se dá a dominação através da cultura e, primordialmente, entender como o Cinema Novo brasileiro procurou se opor a essa dominação, materializada no cinema industrial. A partir daí é possível apreender que um dos caminhos possíveis à emancipação cultural é o resgate cultural por um viés nacional-popular.

O trabalho consiste em uma revisão bibliográfica que se inclina a um ensaio teórico, uma vez que representa “uma exposição lógica e reflexiva” que “não dispensa o rigor lógico e a coerência de argumentação” (SEVERINO, 2007, p. 206-207). Para possibilitar as compreensões pretendidas, primeiramente busca-se elucidar o conceito de dominação cultural e como a cultura pode ser utilizada para consolidar a desigualdade nas relações sociais de poder. Em seguida, procura-se entender o cinema como espaço cultural e ferramenta que pode servir ora para efetivar a dominação, ora para substancializar a emancipação. Por fim, caracteriza-se o movimento do Cinema Novo como um movimento engajado e militante, com o propósito de identificar suas peculiaridades e entender de que maneira seus objetivos e ações se voltavam para a emancipação cultural, através da produção de um cinema brasileiro para os brasileiros.

## **2. A DOMINAÇÃO ATRAVÉS DA CULTURA E AS RELAÇÕES DE PODER**

*“Estranhem o que não for estranho.  
Tomem por inexplicável o habitual.  
Sintam-se perplexos ante o quotidiano.  
Tratem de achar um remédio para o abuso  
Mas não se esqueçam de que o abuso é sempre a  
regra.”*

*A Exceção e a Regra, Bertold Brecht*

A cultura é uma das dimensões do processo social (SANTOS, 1987), o que leva à compreensão de que os sistemas que regem a cultura e as relações sociais funcionam em interlocução. Uma vez que essa interlocução existe, é necessário identificar as relações de poder que a transpassam, pois “a cultura é um produto da história coletiva por cuja

transformação e por cujos benefícios as forças sociais se defrontam” (SANTOS, 1987, p. 80). Além disso, “o que não podemos fazer é discutir sobre cultura ignorando as relações de poder dentro de uma sociedade ou entre sociedades” (SANTOS, 1987, p. 80).

Bourdieu em seu livro “O Poder Simbólico”, expõe o conceito de poder simbólico como uma das facetas de poder, e significa-o como “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2012, p. 7-8). Assim, para se instrumentalizar, o poder simbólico se vale de sistemas simbólicos (arte, religião e língua, por exemplo), e esses sistemas podem ser divididos em tipologias construídas de acordo com a maneira como são entendidos teoricamente. Bourdieu explicita cada tipologia, de forma que a primeira consiste em sistemas simbólicos como estruturas estruturantes; a segunda, em sistemas simbólicos como estruturas estruturadas; e a terceira, nas produções simbólicas como instrumentos de dominação.

Quando tratados como estruturas estruturantes, os sistemas simbólicos são considerados ativos na construção do conhecimento e da objetividade, ou seja, “a objetividade do sentido do mundo define-se pela concordância das subjetividades estruturantes” (BOURDIEU, 2012, p. 8).

Quando tratados como estruturas estruturadas, os sistemas simbólicos são passíveis de análise estrutural, de forma que a lógica específica de cada uma das formas simbólicas seja apreendida. Nesse sentido, a análise estrutural busca extrair a estrutura inerente a cada tipo de produção simbólica, de maneira mais individualizada (BOURDIEU, 2012).

A partir dessas tipologias de entendimento dos sistemas simbólicos, Bourdieu (2012) estabelece uma primeira síntese entre elas, que explicita o poder simbólico através da união dessas duas visões, como um poder de construção da realidade e instrumento de integração social que possibilita a ordem social através da condição de integração lógica (conhecimento) unida a uma integração moral (comunicação).

O terceiro entendimento proposto pelo autor explana as produções simbólicas como instrumentos de dominação. A partir dessa visão, que diverge consideravelmente das visões anteriores no sentido de abarcar uma maior criticidade sobre as relações sociais, entende-se que o interesse da classe dominante se integra às produções simbólicas, de modo que as ideologias servem a particulares. A partir desta visão, a cultura dominante integra de maneira real a classe dominante, promovendo uma comunicação efetiva entre seus membros, ao

mesmo tempo que integra de maneira fictícia a classe dominada, levando à desmobilização (BOURDIEU, 2012).

Sobre o terceiro entendimento acerca dos sistemas culturais, Bourdieu (2012, p.11) propõe uma segunda síntese, na qual explana que

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e, contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.

Desse modo, Bourdieu (2012) entende que as ideologias são sempre duplamente determinadas, uma vez que devem suas características aos interesses de classe que representam, mas também aos interesses específicos daqueles que as produzem.

O poder simbólico, portanto, representa o trabalho de transfiguração e eufemização das relações sociais, de modo que a violência contida nas relações de força passa a “produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia” (BOURDIEU, 2012, p. 15).

À vista disso, o entendimento de Bourdieu sobre a dominação e as relações de poder evidencia a cultura e seus sistemas simbólicos como o caminho pelo qual os segmentos dominantes consolidam sua dominação. Essa consolidação perpassa por mascarar os conflitos existentes entre as diferentes classes, para que os dominados não se sintam realmente dominados. Além disso, a consolidação da dominação também perpassa pela cultura no sentido de torná-la elemento que produz uma integração real entre os elementos da classe dominante, paralelamente à produção da desintegração entre os elementos da classe dominada.

Marilena Chauí apresenta, em relação à dominação, explicações passíveis de serem relacionadas com os entendimentos propostos por Bourdieu. Nessa perspectiva, a autora concebe que os indivíduos criam ideias e representações para entender e explicar sua própria vida e suas relações sociais e com o ambiente em que vivem. “Essas idéias ou representações, no entanto, tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política” (CHAUÍ, 1980, p.8).

Esse ocultamento da realidade social, que a autora chama de ideologia, se relaciona com a eufemização das relações sociais que caracteriza o poder simbólico proposto por Bourdieu (2012). A ideologia, para Chauí (1980, p. 8-9), é o meio utilizado pelos homens para legitimar “as condições sociais de exploração e de dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas”. Ainda para a autora, é por meio da ideologia que “são montados um imaginário e uma lógica da identificação social com a função precisa de escamotear o conflito, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, enquanto particular, dando-lhe a aparência do universal” (CHAUÍ, 2014, p. 32).

José Luiz dos Santos (1987) e Boaventura de Souza Santos (2002) também entendem a cultura como ligada às relações de poder. Santos (1987) afirma que as preocupações com a cultura estão associadas com as relações de poder e com as formas de dominação social. Boaventura de Souza Santos robustece essa discussão e afirma, nesse sentido, que “dada a natureza hierárquica do sistema mundial, torna-se crucial identificar os grupos, as classes, os interesses e os Estados que definem as culturas parciais enquanto culturas globais” (2002, p.48).

Portanto, a partir da concepção de Boaventura de Souza Santos (2002), é possível compreender que a cultura não somente substancializa as relações de poder entre as classes de uma determinada sociedade, mas também se interliga às relações de poder de uma maneira ampliada, uma vez que há uma construção hierarquizada da cultura no sistema internacional. Santos (1987) elucida que a hierarquização entre culturas se inicia e se consolida no século XIX, com base em estudos que tinham o propósito de legitimar a dominação capitalista europeia, uma vez que a cultura europeia era evidenciada como a cultura mais evoluída.

Nesse sentido, Boaventura ainda afirma que “pelo menos desde o século XVI, a hegemonia ideológica da ciência, da economia, da política e da religião europeias produziu, através de um imperialismo cultural, alguns isomorfismos entre as diferentes culturas nacionais do sistema mundial” (SANTOS, 2002, p. 46).

Gramsci, autor responsável pela elaboração de um conceito sólido acerca da hegemonia e de suas relações com a cultura, também vê o sistema internacional como hierarquizado, ao explicitar a existência de uma “hegemonia da cultura ocidental sobre toda a cultura mundial” (GRAMSCI, 1999, p. 263). O autor desenvolve a afirmação ao reiterar que durante o processo de unificação hierárquica da civilização mundial, outras culturas somente

tiveram sua importância na medida em que se tornaram elementos constitutivos da cultura europeia e que foram por ela assimiladas (GRAMSCI, 1999).

Gramsci, no entanto, ao mesmo tempo em que entende a cultura como elemento capaz de produzir segregação e hierarquização, critica o fato de que assim se dê a concepção de cultura, ao menospreciar o hábito de se associar a cultura com intelectualismos e, portanto, instrumentalizá-la como elemento base para desigualdades:

É preciso perder o hábito e deixar de conceber a cultura como saber enciclopédico, no qual o homem é visto sob a forma de recipiente para encher e amontoar com dados empíricos, com fatos ao acaso e desconexos, que ele depois deverá arrumar no cérebro como nas colunas de um dicionário para poder então, em qualquer altura, responder aos vários estímulos do mundo externo. Esta forma de cultura é deveras prejudicial, especialmente para o proletariado. Serve apenas para criar desajustados, ente que crê ser superior ao resto da humanidade porque armazenou na memória certa quantidade de dados e de datas, que aproveita todas as ocasiões para estabelecer quase uma barreira entre si e os outros (GRAMSCI, 1976, p.82).

O conceito de cultura é pensado pelo autor em termos mais emancipatórios, uma vez que ele entende que a cultura deveria ser pensada como tomada de posse da própria personalidade, conquista de consciência superior para que se compreenda o próprio valor histórico, a própria função na vida, os próprios direitos e os próprios deveres (GRAMSCI, 1976). Não obstante, essa tomada de consciência não acontece por evolução espontânea, e sim progressivamente, através de um intenso trabalho de “permeabilização de ideias através de agregados de homens” e o fortalecimento de laços de solidariedade entre os que estão na mesma condição (GRAMSCI, 1976, p. 83).

Ocorre, portanto, uma dicotomia em relação às reverberações provocadas socialmente pela cultura. Da mesma maneira em que por ela se estabelecem relações de poder e dominação, quando é vivenciada pelas classes dominadas no sentido da gradual tomada de consciência, pode ser ponte para uma realidade permeada por mais independência, em diversos sentidos. Bourdieu admite esta dicotomia, ao sustentar que

A cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 2012, p. 11).

Em suma, falar de cultura de fato é falar de desigualdade, uma vez que a cultura é instrumento de poder utilizado pelas classes dominantes, em nível nacional ou internacional, para se manterem dominantes. Para tal, mascaram o contexto das classes dominadas,

utilizando-se da eufemização dos reais conflitos e violências sociais, a partir de sistemas simbólicos que se valem a ideologias determinadas. Ao mesmo tempo, a cultura também é espaço para emancipação, se tornando instrumento de coesão e comunicações reais, participando ativamente do gradual processo de tomada de consciência da classe dominada.

### 3. CINEMA: DOMINAÇÃO OU EMANCIPAÇÃO CULTURAL?

*“Tupi or not tupi, that is the question.”  
Oswald de Andrade, O Manifesto  
Antropófago.*

O cinema é uma prática social, de modo que a “compreensão de sua produção, seu consumo, seus prazeres e significados está inserida no estudo do funcionamento da própria cultura” (TURNER, 1997. p.12). Para Turner (1997), o cinema atua sobre os sistemas que significam a cultura, ao mesmo passo em que é construído por esses significados, o que reforça o entendimento de que há uma troca mútua entre o fazer cinematográfico e os sistemas geradores da cultura de uma maneira geral. Portanto, se o cinema está inserido em sistemas culturais, também a dinâmica através da qual se estabelece socialmente poderá se valer ora do intuito de dominação, ora do intuito de libertação, uma vez que tal dicotomia perpassa a própria cultura de uma maneira geral.

Theodor Adorno explicita os sistemas constituintes da cultura, incluindo o cinema, como pertencentes a uma Indústria Cultural, que padroniza os consumidores através do controle da consciência individual e os alimenta com uma cultura também padronizada, que por sua vez se vale de uma racionalidade técnica que “encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes” (ADORNO, 2002, p. 9). Deste modo, o autor afirma que “o cinema e o rádio não têm mais a necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios, lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito” (ADORNO, 2002, p. 8).

O cinema, quando apropriado pela indústria cultural, se transforma em mercadoria de consumo e, portanto, “padroniza, estabiliza e rotula” (COLOMBO, 2015, p. 21). Essa padronização dos consumidores da indústria cultural de uma maneira geral e dos consumidores do cinema absorvido por essa indústria mais especificamente, representaria um elemento de dominação e alienação, pois

os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo de gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho (ADORNO, 2002, p. 17).

Uma vez que os sistemas culturais são entendidos como interligados às relações de dominação, que por sua vez são entremeadas às intenções de uma sociedade capitalista que a todo tempo se reafirma, faz sentido pensar a instrumentalização do cinema como sistema simbólico para efetivar essa constante reafirmação do poderio das classes dominantes. Bernardet (1993) valida este entendimento, ao estabelecer a origem do cinema como paralela à consolidação da burguesia. Deste modo, o autor entende que

No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas estas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema (BERNARDET, 1993, p. 127).

O autor ainda reconhece que a classe dominante, para manter sua posição, nunca apresenta sua ideologia explicitamente, mas luta a todo momento para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. Portanto, “a história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade” (BERNARDET, 1993, p. 130). Este é um dos exemplos de como atua o poder simbólico explicitado por Bourdieu: se utiliza dos sistemas simbólicos, como o cinema por exemplo, para mascarar a realidade e consolidar a dominação, servindo às ideologias dominantes.

Bernardet, no entanto, também apresenta o cinema como possível espaço emancipador, ao afirmar que “o cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNARDET, 1993, p. 130). Essa dualidade está presente na raiz das intenções relacionadas ao fazer cinematográfico. O cinema portanto, tanto pode ser produzido para a dominação, assim como é possível utilizar-se do fazer artístico cinematográfico para estabelecer uma oposição ao cinema-indústria.

Em seu texto “Notas sobre o filme” de 1966, Adorno também abre espaço para que se compreenda o cinema como espaço emancipatório, ao afirmar que “o filme emancipado teria de retirar o seu caráter a priori coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista” (ADORNO, 1986, p. 105). Para tal, o autor propõe que a “estética do filme deverá antes recorrer a uma forma de experiência subjetiva, com a qual se assemelha apesar de sua origem tecnológica, e que perfaz aquilo que ele tem de artístico” (ADORNO, 1986, p. 102).

O conceito de cinema de autor pode ser relacionado ao entendimento do cinema como arte, em oposição ao cinema indústria. Torres (2012, p. 6) constata que “na era da cultura de massa, a assunção da autoria depende de uma atitude ético-política que o produtor assume a partir de suas escolhas”. Torres também assume que o cinema de massa e o cinema de arte se distinguem sob o ângulo da autoria, pois enquanto o primeiro é uma criação anônima que busca se igualar à realidade do espectador, o segundo não esconde seu autor e “seleciona um espectador que aceita saber que a imagem é uma manipulação técnica, que o conjunto de signos que formam o discurso fílmico representam uma particular concepção da realidade e não a realidade” (TORRES, 2012, p.8).

O Brasil possui um exemplo palpável acerca de um movimento que buscou se contrapor à dominação cultural imposta e absorvida pelo cenário cinematográfico brasileiro, buscando produzir filmes a partir de uma estética voltada à emancipação. Neste movimento o cinema era tido como arte e produzido por autores comprometidos com a realidade do país. O movimento foi o Cinema Novo, extremamente importante na história do cinema nacional, dado o contexto brasileiro.

Este contexto é introduzido por Bernardet (1993), que afirma que o Brasil em seu subdesenvolvimento nunca conseguiu enfrentar a importação do filme americano. O autor prossegue em sua discussão afirmando que “a dominação dos países subdesenvolvidos por cinematografias industrializadas não é exclusivamente econômica. É global. Ela forma gostos, acostuma a ritmos, etc. É global” (BERNARDET, 1993, p. 130)

Através dessa perspectiva, entender movimentos como o Cinema Novo brasileiro, que estabeleceu uma nova maneira de pensar e fazer cinema no contexto latino-americano, marcado por extrema subordinação aos países dominantes do sistema mundial, é extremamente importante. Desse modo, talvez seja possível identificar resistências palpáveis contra a dominação cultural no contexto dos países subdesenvolvidos.

#### 4. O CINEMA NOVO E A PERSPECTIVA NACIONAL-POPULAR NA TENTATIVA DE EMANCIPAÇÃO CULTURAL

*“A voz do morro rasgou a tela do cinema  
[...]  
E o filme disse: Eu quero ser poema”  
Cinema Novo, Caetano Veloso e Gilberto  
Gil.*

O Cinema Novo latino-americano foi um movimento predominantemente vigente na década de 1960, delineado pela linguagem moderna e pela temática “nacional-popular” (LEME, 2013, p. 5). Segundo Paulo Emílio Sales Gomes, em seu livro: “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, a significação do movimento foi imensa: “refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro” (GOMES, 1980, p.103). Para que seja possível entender o Cinema Novo de maneira mais significativa, é importante que seu contexto de origem e germinação sejam estabelecidos, pois como afirma Bernardet (2007), a história do Cinema Novo não poderá ser escrita sem a análise prévia das condições materiais que contextualizaram seu nascimento.

Jean Claude Bernardet, em seu livro “Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966” (BERNARDET, 2007), estabelece de maneira factível estas circunstâncias de germinação do Cinema Novo, movimento que se erige sobre o cenário social, econômico e político brasileiro das décadas de 50 e 60. O autor apresenta alguns elementos marcantes, explicitados nos parágrafos a seguir, para o entendimento deste cenário nacional no período citado. É importante ressaltar que a conjuntura da época possuía influência direta sobre a situação em que o cenário cinematográfico se encontrava, pois como afirma Gomes (1980, p.8),

O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema.

À vista disso, os elementos explicitados por Bernardet se traduzem: 1) na existência de uma classe média em grande parte responsável pela produção cultural do país, mas

massivamente contraditória em si, pelo fato de seu comportamento não apresentar sincronia com seus próprios interesses; 2) na inexistência de um cenário cinematográfico, inclusive relativo à legislação, favorável à produção de filmes essencialmente brasileiros e à produção de uma cinematografia sólida e contínua; e 3) na mentalidade importadora existente no ideário nacional, que provoca o subentendimento de que qualquer produto mais elaborado, como o cinema por exemplo, só possui valor se vier do estrangeiro (BERNARDET, 2007).

Esses três significativos elementos conjunturais da época, explicitados por Bernardet (2007), acabaram por se mesclar de maneira a edificar um quadro bastante árido à produção de um cinema feito por brasileiros para brasileiros. A tal classe média em suas incoerências, se opunha com fervor às criações culturais e artísticas que a camada progressista originária de seu próprio seio buscava realizar, ao mesmo tempo em que apoiava uma cinematografia fantasiosa, que mascarava sua própria realidade. Deste modo, os jovens produtores de cinema que buscavam refletir a real face de seu contexto social, além de sufocados pela própria classe à qual pertenciam, enfrentavam situações econômicas precárias, falta de apoio por parte das leis brasileiras e do governo, além serem obrigados a lutar por um espaço majoritariamente ocupado pelo cinema estrangeiro alienante (BERNARDET, 2007).

Glauber Rocha, por sua vez, em sua tese-manifesto “Uma estética da fome”, associa o cenário sociopolítico e econômico do Brasil nas décadas de 50 e 60 a uma problemática mais ampla, que é a da dominação estrangeira ao qual os países latino-americanos não deixaram de ser submetidos. Sob a perspectiva massacrante de país(es) dependente(s), o fazer artístico nacional acaba por se ver debilitado, pois “este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência” (ROCHA, 2004, p. 64).

A partir desta concepção, é possível compreender que haviam interesses hegemônicos relacionados à dominação do cenário cinematográfico nacional brasileiro pelas produções estrangeiras, o que tornava o cinema brasileiro estrangeiro no próprio país, porque estava destinado a ocupar as migalhas do mercado, deixadas cair da mesa farta de hollywood (SIMONARD, 2003). O cinema para a dominação vai suprimir, portanto, não só a produção cinematográfica brasileira, mas de diversos países latino americanos: “enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria” (ROCHA, 2004, p. 63).

E é neste cenário que o movimento cinemanovista irrompe, portanto, como uma representação da vida, da política, da cultura e da economia dos países latinos ditos de terceiro

mundo. Longe de fomentar uma estética mentirosa conivente com a exploração, segundo Rocha (2004), a originalidade do movimento está em explicitar a miséria e a fome, se comprometendo com a verdade e opondo-se à tendência do digestivo, do disfarçado.

O autor também delinea os propósitos e desejos dos cinemanovistas, ao dizer, sobre sua geração:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (ROCHA, 2004, p. 52)

E ainda afirma, sobre a efervescência do Cinema Novo: “Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes do cinema na Europa” (ROCHA, 2004, p. 52).

Durante os anos 50 e início dos anos 60, o Brasil se transformava no campo socioeconômico, de um país agrário a um país industrial, marcado por intensa urbanização. Os intelectuais e produtores culturais da época entendiam que naquele contexto era indispensável a luta pela afirmação de uma cultura nacional. No campo do cinema essa busca se mostrou enfática, a partir do estabelecimento de discursos críticos à dependência do mercado brasileiro ao cinema importado, principalmente o hollywoodiano. O Cinema Novo nasce, portanto, com a tarefa de delinear as especificidades do povo brasileiro, a partir de um viés anti-imperialista (SIMONARD, 2003).

A criação de um cinema que representava de fato o cenário popular brasileiro em detrimento ao cinema para a dominação, amplamente consumido no Brasil e inclusive bastante difundido pela classe média do país, integra as discussões acerca do nacional-popular como um meio para emancipação.

Para Marilena Chauí (2014), o popular na cultura, de acordo com uma perspectiva gramsciana, significaria a “transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem” (CHAUÍ, 2014, p. 95). Ao mesmo tempo, a autora, também a partir de uma perspectiva gramsciana, apresenta o nacional, enquanto popular, como “o passado resgatado pela consciência e pelo sentimento populares” (CHAUÍ, 2014, p. 93). Portanto, o nacional-popular

seria um resgate de uma tradição ignorada ou manipulada pela classe dominante, através da “expressão da consciência e dos sentimentos populares” (CHAUI, 2014, p. 96).

Nesse sentido, Leme (2013) apresenta o contexto brasileiro das décadas de 50 e 60, marcado pelas discussões acerca do nacional-popular. Segundo a autora,

Numa perspectiva anti-imperialista, propugnava-se a autonomia econômica, política e cultural do Brasil, visando à superação da situação colonial. E o cinema, como parte desse processo, tentava expressar a realidade do país e buscar na cultura popular a matéria-prima para seus filmes, devolvendo ao povo brasileiro, como público, imagens de si e de sua condição. (LEME, 2013, p.7)

O Cinema Novo, portanto, foi o movimento que respondeu aos anseios pela emancipação em relação à dominação cultural, dado o contexto apresentado.

Bernardet (1993), afirma que os filmes produzidos dentro do contexto do Cinema Novo, como Cinco Vezes Favela (1962), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Vidas Secas (1964), “não pretendem tratar em específico do camponês nordestino ou da violência dos cangaceiros. Procuram dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral” (BERNARDET, 1993, p.174). Ainda para o autor, esse esforço para alcançar uma compreensão do social subdesenvolvido era algo inédito no cinema brasileiro. A intenção desses filmes era a de apresentar ao público popular informações de conscientização acerca de sua própria situação social (BERNARDET, 1993).

À vista disso, o movimento marcou um período de vanguarda na história do cinema nacional, se colocando como um movimento que questionava a estrutura internacional da economia até então posta para esse tipo de fazer artístico, além de, em suas obras, procurar traduzir em imagens e sons o contexto político e ideológico brasileiro (TOLEDO, 2016).

Portanto, a gênese do Cinema Novo foi estabelecida sobre um contexto social-histórico efervescente, que buscava a autonomia e a superação de um Brasil marcado pela imposição cultural como forma de dominação. Para alcançar tal objetivo, o que se fazia era devolver ao povo imagens explícitas de sua própria condição, como estímulo ao revolucionário. Por isso foi utilizada uma linguagem moderna, que rompia com a estética e narrativa industriais a partir de uma ênfase na expressividade e originalidade, unida a uma temática nacional-popular, que valorizava a cultura nacional em detrimento aos padrões impostos pelo pelas culturas dos países dominantes (LEME, 2013).

A estética do movimento está intimamente ligada à estética da fome explicitada por Glauber Rocha, que segundo Avellar (1995, p.77), expressa a

tensão entre o que é sentido e o que faz sentido: sentir a fome (vergonha nacional: o brasileiro “não come mas tem vergonha de dizer isto”), compreender a fome, e devolver na imagem não a compreensão, não o entendimento, não um discurso racional que “encare o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado”. Devolver a reação desesperada que explode da compreensão de que a compreensão é impossível: que explode do que fundamentalmente agride a razão: a fome, a miséria, o subdesenvolvimento.

A magnitude do movimento, portanto, se encontra no rompimento da máscara que esconde a dominação, o que leva necessariamente à uma erupção da realidade em sua forma mais pura. A erupção da realidade, possibilitada através do resgate do nacional-popular, permite que o povo pense sobre sua condição, em uma progressiva tomada de consciência sobre o próprio valor e sobre a própria história, tal como pronunciado por Gramsci (1976). À vista disso, o Cinema Novo se expressa como tradição viva e é paradigma de cinema brasileiro em liberdade (RAMOS; MIRANDA, 2000).

## 5. CONCLUSÃO

As relações de poder possuem como uma de suas bases de sustentação os sistemas simbólicos culturais que atendem aos interesses das classes dominantes de uma sociedade, ou dos países dominantes mundialmente. A consolidação dessa dominação se dá de maneira efetiva por meio da cultura, pois esta se apresenta como campo ideal para mascarar a violência contida nas relações de força entre dominantes e dominados, através de uma conveniente alienação dos dominados sobre sua real condição.

É afetando a produção de subjetividades, alterando gostos e preferências de acordo com os próprios interesses, encorajando hábitos de consumo, desagregando e desarticulando os dominados, que as classes dominantes se mantêm dominantes. No sistema internacional, a classe dominada é representada pelos países subdesenvolvidos, encorajados a todo o momento a consumir uma cultura que não é própria e que está bem distante de representar seu real contexto.

O cinema como um sistema simbólico constituído em um contexto de afirmação da classe burguesa em ascendência, se interliga muitas vezes ao intuito da dominação, de forma a atrofiar a imaginação e a espontaneidade do consumidor cultural (ADORNO, 2002). Entretanto, a cinematografia também pode se apresentar como ponto de inflexão no sentido de se contrapor ao cinema industrial e não mascarar a realidade nem eufemizar as relações de força entre classes. O histórico cinematográfico brasileiro é marcado por um exemplo expressivo de como a cinematografia pode ser construída com vistas à emancipação: o Cinema Novo brasileiro.

A trajetória do cinema no Brasil, como foi possível compreender, é explicitamente árida ao desenvolvimento de uma cinematografia despida da dominação cultural que atinge o país em sua condição de subdesenvolvimento. Como explicitado por José Carlos Avellar, em seu livro *A Ponte Clandestina – Teorias de cinema na América Latina*, "o subdesenvolvimento é mesmo uma força autodevoradora que dilacera as possibilidades dos indivíduos e paralisa a criatividade" (AVELLAR, 1995, p. 9).

O movimento do Cinema Novo brasileiro, apesar de nascido no contexto da fome latino-americana, trouxe o nacional-popular como resposta à dominação cultural enraizada no sistema internacional e se utilizou do cinema autoral artístico para mostrar ao povo imagens da sua própria realidade, sem máscaras. Este trabalho não aprofunda toda a complexidade do movimento e de sua importância, mas teve como intuito de reconhecê-lo como um movimento que se dispôs a estabelecer um contraponto à dominação cultural presente no contexto latino-americano, mais especificamente no Brasil.

Durante a execução deste trabalho foi possível refletir sobre uma possível continuidade, que se traduziria em pensar não só nas intenções e objetivos do Cinema Novo enquanto movimento de contraposição ao cinema indústria, mas em seu real impacto quando se pensa no público que recebeu suas obras: o público ao qual eram destinadas as obras do Cinema Novo, realmente tinha acesso a esse cinema? E, além disso, qual o impacto de uma cinematografia contra hegemônica no ideário nacional, dado seu real alcance? São questões passíveis de serem explicitadas, em um possível seguimento deste trabalho.

Ademais, uma das lições do Cinema Novo se traduz em como pensar a resistência a partir daquilo que é imposto e que toma ares de ordinário justamente para que a imposição se efetive. Ao contrário da produção cinematográfica anterior ao movimento, de caráter industrial hegemônico, que mascara o contexto da "fome" em que os países latino-americanos

se encontram, o Cinema Novo foi capaz de trazer à tona a real situação do Brasil e da América Latina, através de um resgate da cultura nacional por uma perspectiva nacional-popular. O intuito não era devolver ao público uma resposta pronta à sua própria realidade, mas sim abrir campo para que o próprio público pensasse sobre sua própria condição. Deste modo o cinema voltado à emancipação contribui para a gradual reeducação da subjetividade coletiva, tal como ocorreria a conquista progressiva, através da cultura, da consciência popular sobre próprio valor histórico, mencionada por Gramsci (GRAMSCI, 1976). Desse modo, entender o Cinema Novo é entender que existem resistências palpáveis contra a dominação cultural no contexto dos países subdesenvolvidos, como o Brasil.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, T. W. "Notas sobre o filme" [1966]. In: Cohn, Gabriel (org.). São Paulo: Ática, 1986, pp. 100-107.

AVELLAR, J. C. **A Ponte Clandestina**: Teorias de cinema na América Latina. São Paulo: EDUSP/Editora 34, 1995.

BERNARDET, J. C. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1967].

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CHAUÍ, M. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 2014.

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

COLOMBO, A. A. A crítica ao cinema a partir do conceito de Indústria Cultural. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, Londrina, v. 36, n. 1, p. 19-28, jan./jun. 2015.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GRAMSCI, A. **Escritos Políticos**. Vol. 1. Coleção Universidade Livre. Lisboa: Seara Nova, 1976.

LEME, C. G. O que foi o Cinema Novo? Considerações em perspectiva sociológica. In: XXIX Congresso Latinoamericano de Sociología, 2013, Santiago. **Anais...Santiago: ALAS**, 2013.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. Senac, 2000.

ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1981].

ROSSI, C; KNAPP, W.; BERNARDET, J. **O que é Jornalismo, Editora, Cinema**. Coleção Primeiros Passos 3 em 1. Vol. 10. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

SANTOS, B. S. **A Globalização e as Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

SANTOS, J. L. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

SIMONARD, P. Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964. **Revista achegas. net**, n. 9, 2003.

TOLEDO, Dimitri Augusto da Cunha. **A administração a partir de uma práxis política: a história do festival Latino Americano de la classe obreira e do cinema novo Latino Americano.** 2016. 227 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação e Pesquisa em Administração, Centro de Pós-graduação e Pesquisa em Administração, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/1020/browse?value=Dimitri+Augusto+da+Cunha+Toledo&type=author>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

TORRES, J. W. L. Cinema de Massa e Cinema de Autor sob o ângulo da autoria. **E-com**, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, 2012.

TURNER, G. **Cinema como Prática Social.** São Paulo: Summus, 1997.