

TODOS OS DESAFIOS DO MUNDO: A GERAÇÃO DE 1964 NO CINEMA NOVO¹

Carlos Eduardo Pinto de Pinto²

Resumo: A proposta do artigo é mobilizar os conceitos de geração e juventude para abordar o horizonte criativo dos jovens diretores ligados estilisticamente ao Cinema Novo, bem como a representação de juventude realizada em suas obras. São analisados dois filmes muito diferentes em relação à forma como representam a juventude: *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1967). Ambos giram em torno de uma história de amor, mas apresentam os respectivos relacionamentos de formas bastante diversas. As principais características dos jovens brasileiros dos anos 1960 serão buscadas não apenas através dessas personagens e da forma como suas trajetórias são narradas, mas também através das marcas geracionais e anseios criativos dos diretores.

Palavras-chave: geração, Cinema Novo, juventude

Abstract: The aim of this article is eliciting the concepts of generation and youth to approach the creative scenario of young directors stylistically linked to the Cinema Novo as well as the young movement represented in their movies. Two very different movies regarding their youth representation are analyzed: Paulo César Saraceni's *O Desafio* (1965) and Domingos de Oliveira's *Todas as mulheres do mundo* (1967). Both of them are about love stories but show the respective relationships on different ways. The main characteristics of 1960's Brazilian young people are analyzed not only through the characters and the way their lives are told, but also through both directors' generation marks and creative impulses.

Keywords: generation, Cinema Novo, youth

O desafio

Ismail Xavier (1993) considera o Cinema Novo como a primeira experiência brasileira de cineastas pertencentes à mesma *geração*, conceito definido por Jean-François Sirinelli como um “estrato demográfico unido por um acontecimento fundador” (SIRINELLI, 1996: 255). A constatação de Ismail ganha importância na medida em que se percebe que o conjunto de filmes reunidos sob o rótulo “Cinema Novo” pode ter – como todo produto representativo dos anseios criativos de uma geração – elementos em comum, característicos da geração que os criou, que auxiliem a compreensão de seus significados. Isso equivale a dizer que conhecer as marcas geracionais dos cineastas é um caminho para se compreender

¹ O artigo foi escrito como conclusão da disciplina “História da juventude”, ministrada pela professora Samantha Viz Quadrat na grade do PPGH- UFF. Será o ponto de partida de um dos capítulos da tese do autor.

² Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense – PPGH-UFF. e-mail:dudachaon@yahoo.com.br

as opções temáticas e estéticas que embasam suas realizações artísticas. O objetivo deste artigo é utilizar os conceitos de geração e juventude como caminho interpretativo de dois filmes que, apesar de pertencerem ao Cinema Novo, apresentam características bem distintas.

Com exceção de Nelson Pereira dos Santos, mais velho, os cineastas que criaram o Cinema Novo a partir do início da década de 1960 – Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Rui Guerra, Domingos de Oliveira, entre outros – podem ser considerados como pertencentes à *geração de 1964*, cujos acontecimentos fundadores foram “o projeto das reformas de base, ligados a sindicatos e a partidos políticos legais, como o PTB e ilegais, como o PCB” (ROLLEMBERG, 1999: 50), além do golpe civil-militar de 1964, marco inicial da ditadura que sobreviveria até 1985.

Especificamente em relação aos cineastas, pode-se perceber uma influência forte dos *movimentos reformistas* no tipo de cinema que ambicionavam realizar, com dois objetivos bem entrelaçados: desvendar/compreender a realidade brasileira e lutar contra a dominação neoimperialista norte-americana. Em outras palavras, buscavam reinventar a forma de fazer cinema, construindo estilos não canonizados pela narrativa clássica *hollywoodiana*, para enfocar o “homem do povo”, depositário da nacionalidade brasileira e objeto de conscientização. Tal ideário nacional-popular – que equiparava “nacionalidade” a “homens simples” – vinha sendo propalado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), desde a década anterior. Certamente a passagem de muitos dos cineastas pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), fortemente influenciado, ao menos em sua primeira fase, pelo pensamento *isebiano*, foi um dos elementos responsáveis por essa vinculação.

Na intenção de reinventar o cinema brasileiro, ou – mais adequado às posturas radicais do período – “inventá-lo”, esses cineastas se aproximaram dos impulsos iconoclásticos dos movimentos modernistas em suas diversas manifestações. Tal busca pela construção do “novo” os deixava fascinados pela modernização pela qual a sociedade brasileira passava e, simultaneamente, desconfiados dos efeitos destrutivos que ela teria sobre a cultura local, da qual se viam como guardiões. A partir de 1964, com o golpe civil-militar, a força das propostas reformistas se arrefece e os jovens passam a se debater diante da ditadura, um obstáculo mais “palpável” que a miséria e a ignorância do povo brasileiro.

A partir das marcas definidoras da geração de 1964 expostas acima, posso afirmar que *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) é um filme paradigmático. Para demonstrá-lo, sigo as propostas metodológicas de Ramón Carmona (1993), realizando um *comentário textual filmico*, que consiste num conjunto de operações realizadas com o fim de descrever o modo de funcionamento estrutural do filme e propor uma direção de sentido capaz de justificar a

leitura que se faz dele. A análise se dá através de dois movimentos simultâneos: o *reconhecimento* de elementos que compõem o filme – enredo (diegese), personagens, fotografia, trilha sonora – e a *compreensão* de como estes elementos interagem como partes de um todo mais amplo – plano, quadro, sequência. Em outras palavras, o propósito é compreender a lógica narrativa que permite conferir significados à obra.

O desafio realiza uma representação da geração de 1964 tanto no âmbito da diegese – as personagens que compõem a trama são tipos exemplares desse estrato demográfico – quanto em sua narrativa, cujos traços estilísticos carregam as marcas das opções estéticas realizadas pelos membros da geração. O filme possui fotografia em p&b e som precário, registro da falta de recursos enfrentada pelos cineastas e transformada em uma “assinatura” cinemanovista, o que fica bem caracterizado pela fórmula “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (de paternidade duvidosa, mas rapidamente adotada pelos cineastas como *slogan*). Porém, é menos pela “câmera na mão” – recurso de fato presente na narrativa – e mais pela “ideia na cabeça” que *O desafio* pode ser considerado um “retrato” da geração: trata-se de um filme que defende teses, que procura – através dos recursos narrativos – convencer/conscientizar o público. Para atingir tal objetivo recorre a falas que tratam explicitamente do contexto posterior ao golpe de 1964, proferidas no estilo *brechtiano*: “secas”, sem a mediação do “faz-de-conta” ilusionista do estilo naturalista norte-americano. Além disso, são efetuadas referências cruzadas a diversas manifestações artísticas e intelectuais, como o próprio cinema, o teatro, a literatura, a música, o jornalismo, a psicologia, a política e a filosofia. Saraceni definiu do seguinte modo seus motivos para realizar a obra:

Em 1964, quando veio o golpe, o movimento do cinema estava no auge. Em Cannes passavam *Deus e o Diabo* e *Vidas Secas* - um momento muito esperado - e nós aqui estávamos amarrados. (...) Aí, com um financiamento para filmar *A Fera da Penha*, achei que não tinha clima e comecei a pensar num filme que mostrasse o momento em que estávamos vivendo. Eu me baseei em conversas, em atitudes, e comecei a filmar. Cada fala deveria dizer ao espectador que houve um golpe de estado. Queria romper com a forma do cinema tradicional, do cinema comercial. Fazer uma revolução no conteúdo e na forma de fazer filme (VIANY, 1999: 336).

A primeira sequência da obra acompanha o casal de protagonistas – Marcelo (Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha) e Ada (Isabela) – numa viagem de carro à região serrana do Rio, para um possível encontro amoroso. Ao longo do filme ficaremos sabendo que ele é um jovem de classe média baixa, escritor idealista que trabalha na Revista *O Cruzeiro* e sonha escrever um livro. Ela é uma burguesa, infeliz no casamento com um industrial e mãe de um menino. No entanto, na primeira cena o que vemos é apenas um casal que viaja de carro: enquanto ela dirige, ele lê. Depois de um longo silêncio que é imposto ao espectador, a

mulher diz: “Acho que você está exagerando os efeitos da revolução. Às vezes penso que você já está cansado de mim”.

Já em sua primeira fala o roteiro de Saraceni apresenta o principal problema do casal: as reações do homem à “revolução” – forma como o golpe de 1964 era denominado pelos militares – e as dúvidas da mulher sobre os sentimentos dele, que afirma: “Está tudo tão inseguro que o menor passo pode significar o fracasso de tudo. Cada vez mais as pessoas se preocupam com sua própria segurança, mesmo sabendo que a segurança é frágil, que é mentira”.

Na segunda cena o casal está num deque à beira de um rio, ela com olhar interrogativo, ele cabisbaixo. No som diegético (aquele que os personagens *também* ouvem), em uma emissão de rádio Maria Bethânia canta *É de manhã*, composição de Caetano Veloso gravada por ela em seu primeiro LP (*Maria Bethânia*, 1965). A letra da canção é romântica, com referências à “amada” e à “flor”, mas esse tom não corresponde à postura dos protagonistas e é logo cortado pelo pronunciamento do locutor avisando que, com base em um Ato Institucional, o Alto Comando Militar da Revolução anunciava a cassação dos direitos políticos de homens públicos, bem como de deputados estaduais e federais. Mais uma vez a tese do filme é reforçada: o romance não pode sobreviver quando é “cortado” pela gravidade dos atos políticos.

Segundo Fernão Ramos (1987), *O desafio* faz parte da segunda fase do Cinema Novo (1964-1968), em que os filmes abandonaram os cenários sertanejos da primeira fase (1962-1964), marcada por *Deus e o Diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Agora o drama principal seria o do jovem decepcionado com a revolução que não veio e incrédulo de sua capacidade de lutar contra a ditadura. Os jovens de classe média (como os próprios diretores) passam para o centro das narrativas, inseridos no universo urbano, como também ocorre em *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) e em *Todas as mulheres do mundo* (Domingos Oliveira, 1967). Em outros casos, as personagens sertanejas são trazidas para a urbe, como em *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1965). Houve ainda uma terceira fase, localizada após 1968, com produções de “fortes tons alegóricos com a preocupação de representar o Brasil e sua história” (RAMOS, 1987: 348), como *Pindorama* (Arnaldo Jabor), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha) e *Os herdeiros* (Cacá Diegues), todos de 1969.

Ainda seguindo Fernão Ramos, pode-se perceber que as segunda e terceira fases do Cinema Novo são balizadas, respectivamente, pelo golpe civil-militar de 1964 e por seu desdobramento em 1968, a assinatura do AI-5. O que significa dizer que os dois eventos políticos tiveram fortes influências sobre os anseios criativos da geração. As transformações nas temáticas poderiam ser explicadas pela necessidade de repensar a realidade brasileira em

outros termos que não o da revolução socialista. Afinal, impedidos pela censura – instituída com a ditadura – de fazer filmes em que propusessem mudanças estruturais vindas da revolução, os cineastas passaram a tentar entender o presente e o passado, em vez de mudar o futuro. Tal objetivo foi buscado através da representação nas telas de suas trajetórias pessoais ou através da construção de alegorias sobre a história do país. Nesse movimento, muitas obras passam a conter referências veladas à ditadura civil-militar, acrescentando à denúncia das mazelas sociais as delações dos desmandos cometidos pelo regime ditatorial.

É certo que tal esquematização merece ser problematizada. Apenas como exemplo, posso citar *Os cafajestes* (Rui Guerra, 1962), filme urbano sobre jovens de classe média realizado antes de 1964, o que inviabiliza a ideia de que esta temática surgiu somente depois do golpe. Acredito que as características apontadas por Fernão Ramos para cada fase sejam perenes na história do movimento, apenas se manifestando de forma mais enfática em determinados períodos. Feita essa ressalva, penso que a esquematização proposta pelo autor possa ser útil para se perceber, de forma mais generalizada, as mudanças nas opções ideológicas e estéticas desta geração ao longo dos anos. Não é demasiado lembrar que o conceito de geração também é, essencialmente, um esforço de generalização.

No caso de *O desafio*, as referências ao golpe, apontadas como características da segunda fase do movimento, não eram veladas, sendo a principal temática da obra. As falas da primeira sequência, descrita anteriormente, já evidenciam isso. Vale ressaltar também que a forma como a câmera é manipulada reforça essa leitura. Conduzida por um dos fotógrafos mais habilidosos do cinema brasileiro de então, Dib Lufti, e dirigida por Guido Consulich, colega de Saraceni no *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, onde o cineasta também foi colega de turma de Bernardo Bertolucci, a câmera está muitas vezes na mão. Apesar disso, ela se movimenta pouco, evitando-se o trepidar constante de outros filmes do período que lembram a todo o momento que há um cinegrafista responsável por conduzir o aparelho que captura as imagens. Na maior parte do tempo, os quadros são muito fixos, estáticos, com enfoque nos diálogos ou nos longos silêncios reflexivos. Em outros momentos, a câmera “persegue” os personagens através dos cenários, como se perscrutasse para conhecê-los e ouvir melhor o que têm a dizer. Em suma, esse parece ser o papel das sequências: deixar as personagens falarem ou mergulharem em um silêncio tão eloquente quanto suas palavras.

Além das personagens e dos movimentos de câmera, os cenários também falam de revolução, impotência e medo. Na segunda sequência, Ada e Marcelo estão no quarto dele, ao que tudo indica imediatamente após terem mantido relações sexuais. Nas paredes, uma reprodução de *Guernica*, de Picasso, e um cartaz de *Deus e o diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha. As duas imagens certamente não foram escolhidas aleatoriamente, pois são

ostensivamente exibidas pela câmera. O quadro de Picasso, representando de forma modernista a destruição da cidade de Guernica durante a Guerra Civil Espanhola (1936-39), permite a recontextualização de suas referências bélicas nos anos 1960. No final do filme o recurso é retomado através da letra de uma canção, cujo título – que também é o refrão – está ancorado na mesma ideia: *É um tempo de guerra* (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri).

Já a presença do cartaz de *Deus e o diabo* remete a cena ao sonho revolucionário dos jovens diretores na fase anterior a 1964, principalmente quando Marcelo diz, em frente à imagem de Corisco, único personagem de *Deus e o diabo* que figura no cartaz: “Racionalmente não era possível, mas eu acreditei, no fundo eu acreditava”. O filme de Glauber era muito recente, tendo sido lançado no ano anterior e se tornado um sucesso de crítica, incluindo a internacional. A cena reproduzida no cartaz, que mostra Corisco segurando um punhal enquanto olha para a câmera, já era uma das mais conhecidas do Cinema Novo. Usar o cartaz consistia num recurso eficiente para fazer o espectador ouvir, em contraponto à fala de Marcelo, o grito de Corisco: “Mais fortes são os poderes do povo!”.

Ainda na mesma sequência, o cartaz volta a atuar, quando Marcelo pede que Ada fale mais dela. Logo ocorre a introdução de uma cena sem conexão com a anterior, que interrompe o encadeamento espaço-temporal e a ilusão de continuidade. O propósito aqui é reforçar o discurso, a dimensão narrativa, “extirpando” a cena da sequência e gerando um estranhamento. O que é dito pela personagem já não é entendido como uma das ações realistas da diegese, mas como uma camada “extra” de texto, explicitamente direcionado ao espectador. Ada aparece em frente ao cartaz, olhando diretamente para a câmera e falando ao som da cantilena de *Bachianas n.º5*, de Villa-Lobos, parte da trilha de *Deus e o diabo*, executada extradiegeticamente, ou seja, com função puramente narrativa, direcionada somente para o espectador. Ela diz que a situação em seu casamento está insuportável e que só consegue ser feliz ao lado de Marcelo e do próprio filho. Novamente, a narrativa força o contraste entre o romance, presente na fala de Ada, e a política, expressa na referência ao filme de Glauber.

Na sequência seguinte, Marcelo encontra-se na redação da Revista *O Cruzeiro* (há imagens de algumas notícias montadas de forma tão acelerada que fica difícil apreender seus conteúdos para além de palavras-chave como “revolta”, “conspiração” e “censura”, em si bastante eloquentes). Marcelo pergunta ao editor (Luiz Linhares): “Como é que é esse show Opinião?”, ao que ele responde: “É importante. Carcará é genial, você precisa ver”.

Ainda na mesma cena, o fotógrafo Carlos (Joel Barcelos) chega e lê em voz alta um trecho de Otto Maria Carpeaux, que encontra em um cartão sobre a mesa do editor: “A experiência histórica ensina que a literatura e a política existem separadas. Mas embora separadas, seus destinos são comuns. São juntamente livres ou juntamente escravizadas”.

Como em outras partes do filme, o roteiro relaciona áreas diversas da arte e do pensamento à política, como se quisesse deixar claro, pelo grau exaustivo dessas afirmações, que a mesma lógica poderia ser aplicada ao cinema. A continuação do texto dá o tom de toda a sequência em que, entre uma frase trivial e outra, são destiladas altas doses de reflexão, ora pessimista, ora esperançosa, sobre o período imediatamente após o golpe civil-militar: “Não há motivo para desesperar, a não ser as derrotas do otimismo leviano. O espírito nem sempre vence, mas sobrevive. E é ele que nesse tempo nos impõe o 11º mandamento: Não nos deixar corromper e não ter medo”.

Essa ideia é reforçada quando o fotógrafo começa a falar do livro que Marcelo e ele querem produzir juntos. Ele diz que se “querem assunto urbano, nem é preciso sair do Rio. Vamos ficar com a chamada classe privilegiada. É só acertar e sair por aí batendo as fotos pela Zona Sul”. Perante o desânimo de Marcelo, fala: “Você acha que eu estou satisfeito com a ideia do livro? O livro é um caminho. É o que podemos fazer agora”. E mais adiante: “A fase do otimismo leviano acabou mesmo. Agora entramos numa fase mais chata, mais difícil. Mas é a fase de agora. Não adianta ficar chorando”.

Novamente Saraceni discute o seu próprio filme. Ele também faz uma obra de “assunto urbano”, sem que seja preciso sair do Rio, como fizeram os diretores que viajaram para o nordeste para filmar o Sertão. Numa entrevista a Alex Viany, contemporânea ao filme, Saraceni lembra uma conversa que tivera com Nelson Pereira dos Santos em um botequim: “Urbano, lembrava ele, significa também uma pessoa ‘cortês, afável, civilizada’, bem comportada. Acho que eles querem esse tipo de cinema. Mas vamos ao cinema urbano: a gente aproveita, faz filme na cidade e manda brasa” (VIANY, 1999: 121). Em consonância com essa proposta, em vez de somente filmar a “chamada classe privilegiada” da Zona Sul, representada por Ada, Saraceni a contrapõe ao amante de classe média baixa, ativista político, deprimido por conta da ditadura.

Quanto ao Rio, ao invés de capturar sua beleza através de *cliques* fáceis, a narrativa o representa na maior parte das vezes mediado por grades, frestas e janelas de apartamentos e carros. Essa apartação entre câmera e cidade serve à tarefa de marcar a posição de ambos os protagonistas: Ada, com sua visão burguesa, tem medo da cidade e só a utiliza mediante a proteção dos vidros. Em uma longa sequência em que ela dirige à noite pelas ruas da Zona Sul, o que mais se vê são vitrines que “passam” em alta velocidade, numa montagem ágil e recortada. Marcelo, por sua vez, até se mistura à população mais pobre, como numa cena em que anda por uma feira popular, ao som extradiagético de *Arrastão* (Edu Lobo/Vinícius de Moraes), na voz de Elis Regina. No entanto, ele se mostra paralisado diante do que vê, incapaz de tocar, sentir, intervir na realidade. A canção, que fizera sucesso em um dos muitos festivais de música popular realizados na década de 1960, pode ser entendida como um

reforço do discurso imagético. Também nos festivais havia jovens de classe média cantando sobre realidades distantes das suas (como a miséria nordestina), mas incapazes de realmente “tocá-las”. Em paralelo, numa cena em que visita a fábrica do marido, Ada também está paralisada junto aos operários que vão embora depois da jornada de trabalho. Durante toda a cena ela se mantém imobilizada no meio do fluxo de pessoas, como que em estado de choque diante daquela realidade que, literalmente, passa por ela.

Algumas cenas depois, Marcelo, enviado pelo editor da revista, vai fazer uma matéria sobre o show *Opinião*. Há imagens dele sentado na plateia e de números inteiros, como aquele em que Maria Bethânia canta *Carcará* (João do Vale/José Cândido), canção de protesto, com uma letra cujo conteúdo se remete à miséria nordestina. *Opinião* foi a primeira manifestação artística contra o golpe. Segundo Marcelo Ridenti (2000), os principais protagonistas do CPC ligados ao PCB organizaram o show, totalizando oito pessoas. Com a necessidade de que esses nomes não ficassem em evidência, foi convidado Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo, para dirigir. A concepção, porém, coube a Armando Costa, Vianinha e Paulo Pontes. A estrutura diegética básica do espetáculo juntava um homem do campo (João do Vale), um malandro carioca (Zé Keti) e uma menina da Zona Sul (Nara Leão, logo substituída por Maria Bethânia), com um texto leve entremeado a canções de protesto bem diretas.

Embora não tenha sido uma unanimidade entre a crítica, nem mesmo entre os críticos de esquerda, *Opinião* gerou frutos, como exposições e publicações. Ferreira Goulart, citado por Ridenti, afirma que o “*show* teve uma enorme repercussão (...)” (RIDENTI, 2000: 126). Certamente influenciou o Cinema Novo, como se percebe em *O desafio*: além do evidente paralelo de terem sido as primeiras manifestações artísticas de oposição à ditadura, os trechos de *Opinião* inseridos no filme reforçam a relação do Cinema Novo com o CPC, citada anteriormente. É importante aqui salientar, contudo, que essa relação não se dava de forma automática. Já em 1962 alguns diretores, como Cacá Diegues, se desvincilharam do CPC por não concordarem com a simples instrumentalização política dos filmes, buscando maior autonomia para a estética. Outros, como Leon Hirszman e Eduardo Coutinho, permaneceriam, mas nem por isso abriram mão de uma estética refinada (RIDENTI, 2000). O próprio Saraceni, em entrevista com Alex Viany (1999), afirma que, apesar de ser de esquerda, nunca pertenceu ao CPC pelo mesmo motivo que fez Diegues se afastar.

Todavia, tão importante quanto entender as diferenças entre o CPC e Cinema Novo é mapear seus pontos de contato. É interessante notar que *Opinião* é apontado por seus idealizadores como um esforço de afastamento da ideia de pura instrumentalização da arte, tendo sido responsável pela busca de uma linguagem mais refinada nas peças que seguiram no rastro de seu sucesso. Assim, pode ser que a citação de trechos do show no filme seja uma

resposta positiva de Saraceni a esse esforço. Além disso, outra ligação de *O desafio* e *Opinião* é Vianinha, um dos idealizadores do espetáculo, o que deve ter facilitado a entrada da peça na diegese do filme. Marcelo Ridenti consegue perceber uma unidade ideológica nessas e em outras manifestações artísticas da época:

(...) em que pesem as diferenças entre as propostas do CPC, do Opinião, do Teatro de Arena, dos luckacsianos-gramscianos, dos comunistas adeptos do Cinema Novo, todos giravam em torno da busca artística das *raízes da cultura brasileira, no povo*, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares, típicas do romantismo da época [...]. E deixando claro que esse romantismo estava contraditória, mas indissolúvelmente ligado à ideia iluminista de progresso (RIDENTI, 2000: 128-129).

Embora sem utilizar tal terminologia, pode-se dizer que o autor se refere ao *caráter reformista* da geração de 1964. Mesmo que desde o século XIX os jovens tenham atuado em frentes de renovação na sociedade brasileira (CACCIA-BAVA e COSTA, 2004), como no Abolicionismo, no Tenentismo e no Movimento modernista de 1922, eles poderiam ser considerados apenas “jovens sem juventude” (CANGAS, 2004: 116), o que significa dizer que não havia, até então, uma cultura juvenil que os destacasse do restante da sociedade. É somente a partir da década de 1940 que as forças políticas do país, em meio a um incipiente processo de modernização, passam a mobilizar as *massas juvenis*. Não é coincidência o fato de a mídia ter “descoberto” a juventude, justamente neste momento, em diversas sociedades capitalistas ao longo do globo, como ocorreu com a invenção do *teenager* nos EUA (SAVAGE, 2009). A partir de então, haveria a utilização de um discurso específico para se referir aos jovens, de quem seria esperado um dado comportamento.

Assim, a geração seguinte, justamente a que nos interessa aqui, viveu a infância e a adolescência durante o Período Democrático (década de 1950), em que o discurso da modernização seguiu com força – sem servir a objetivos veladamente conservadores, como durante a Era Vargas – utilizando a sintaxe já bem demarcada de uma *linguagem juvenil*. Isto equivale a dizer que os jovens de 1964 não eram indivíduos “naturalmente” rebeldes que faziam manifestações políticas seguindo impulsos inerentes a sua faixa etária. Ao contrário, havia um projeto social de renovação interrompido pelo golpe de 1964, sendo justamente esse o evento mais marcante da geração.

Vale lembrar que muitos sociólogos vêm procurando quebrar o *mito da rebeldia juvenil*. Karl Mannheim insiste que a juventude não apresenta o mesmo comportamento em todas as sociedades num determinado período – o que evidencia o seu caráter mais *social* que *biológico*. A ideia de juventude como força renovadora advém do fato de que esse estrato da sociedade *pode ser* mobilizado pelas sociedades dinâmicas como “parte importante das reservas latentes” (MANNHEIM, 1980: 52) de transformação. A rebeldia manifesta entre os

jovens dos anos 1960 seria então uma *construção*, pautada na necessidade das sociedades modernas do Ocidente de possuírem forças renovadoras. Maria Juraci Maia Cavalcanti defende ponto de vista semelhante quando afirma que

(...) o jovem é uma marca peculiar do século XX, do avanço capitalista, da modernização da educação, da racionalidade administrativa e da dominação política: configura-se como fenômeno novo, capaz de inspirar a utopia da “revolução estudantil”. Insere-se no mesmo quadro de emergência das classes médias, deixando entrever, por uma lado, que a propaganda socialização burguesa do saber não poderia ser universal mas tarefa especializada de determinados grupos sociais, responsáveis pela operação da racionalidade da sociedade capitalista em expansão e, por outro lado, que o potencial revolucionário do século XX poderia ser deslocado das classes operárias para as classe médias (CAVALCANTE, 1987: 17).

Em *O desafio* a ideia de uma juventude que deve – ou, ao menos, *deveria* – “mudar o mundo” se faz presente da primeira à última sequência. Um bom exemplo pode ser encontrado no encerramento do filme. Depois de cenas líricas em que lê para Ada trechos de *Invenção de Orfeu*, a hermética saga poética de Jorge de Lima, eles se desentendem e Marcelo termina por acusar a ela e a sua classe de serem acomodados: “Não basta mais criticar a sociedade, é preciso mudar tudo”. O diálogo se passa num apartamento luxuoso, modernista, com paredes de vidro que deixam entrever a paisagem montanhosa. Marcelo discorre sobre as injustiças sociais e sobre o fato de a riqueza de seu país se encontrar nas mãos de uma minoria. Termina afirmando o seu desejo de dividi-la com todos.

Na sequência seguinte, inicialmente em um botequim e finalmente na casa de um colega de trabalho (Luiz Linhares), Marcelo conversa sobre poesia, MPB e filosofia. Bastante bêbado e prestes a ser seduzido pela mulher do anfitrião, afirma: “Não posso viver sem Ada”. O filme termina com sua fuga da casa e da mulher do colega, descendo uma ladeira no alvorecer ao som de *É um tempo de guerra* (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri). Depois de olhar uma criança miserável sentada nos degraus e, ato contínuo, se lembrar do rosto de Ada – novamente a oposição entre responsabilidade social e a busca da felicidade no plano íntimo – Marcelo olha para frente e segue até o fim – da escadaria e do filme.

A partir da análise dos aspectos diegéticos e narrativos do filme fica patente que *O desafio* é um retrato paradigmático de uma geração para a qual a história poderia ser revolucionariamente mudada, mas que se sentia paralisada em 1964, quando a tão esperada revolução não apenas deixara de vir, como mandara em seu lugar um golpe de direita. A história já não parecia tão maleável e obediente aos jovens de esquerda “que a um tempo pretendiam revolucionar a sociedade em direção ao futuro e buscavam para tanto o encontro com as raízes do passado, em meio a um acelerado processo de modernização e urbanização da sociedade” (RIDENTI, 2000: 95).

Não se deve esquecer que a década foi marcada pelo ano de 1968, culminância de uma série de processos decorridos ao longo dos anos 1960, localizados em muitos lugares do mundo, todos referentes ao caráter contestador dos jovens. O ano de 1968 tornou-se paradigmático da “rebeldia” dos jovens (uma construção social, como já apontado anteriormente) e de sua politização. Houve movimentos sociais na América Latina (especialmente no Brasil e no México), nos EUA (caracterizado pela busca de afirmação por parte das minorias e de protestos contra a Guerra do Vietnã), na Europa Ocidental (Inglaterra, Suécia, Bélgica, Holanda, Alemanha e marcadamente na França, com o *Maio de 1968*) e na Europa Oriental (Polônia, Iugoslávia e Tchecoslováquia).

A réplica dos ditadores aos movimentos citados viria no fim do ano, com o AI-5, e seria bastante agressiva. Muitos jovens de esquerda, contrariando a vontade do PCB, deixariam a via pacífica para se entregar à luta armada. Como afirma Maria Paula Araújo, “esquerdas, juventude e radicalidade política estiveram fortemente vinculadas e, mais que isso, deram uma marca inequívoca às décadas de 1960 e 1970 na América Latina” (ARAÚJO, 2008: 248). Os jovens que se envolveram com a violência política como meio de atuação estavam tentando formar uma *nova esquerda*, livre da burocracia dos grandes partidos e dos sindicatos. Segundo Hannah Arendt, referida por Maria Paula Araújo (2008), a violência surgia como forma de resposta ao esvaziamento da política, à incapacidade de se resolver os problemas através da mediação dos partidos e de seus representantes.

Embora anterior a 1968, *O desafio* é característico do período, pois como bem demonstrou Marcelo Ridenti, no Brasil o “movimento estudantil [...], por exemplo, nasceu de uma dinâmica de luta própria, anterior a maio de 1968” (RIDENTI, 2002: 149) e intimamente associado ao golpe de 1964. Poderia afirmar que o ano de 1968, com suas agitações, representou a resposta à ditadura que a personagem Marcelo tanto se angustia por não conseguir formular. É certo que os eventos de 1968 marcaram mais intensamente os jovens que estavam na faixa dos vinte anos quando eles foram deflagrados, sendo possível afirmar que houve uma “geração de 1968”, menos marcada pelos *reformismos* (ROLLEMBERG, 1999). No entanto, não seria difícil recorrer a um exercício de imaginação em que, numa continuação de *O desafio* pós-1968, Marcelo (típico jovem pertencente à geração 64, como os cinemanovistas) também tivesse entrado para uma organização de luta armada. Ou, o que considero mais provável, continuaria estupefato diante dos eventos, incluindo a opção dos mais jovens pela violência política.

Apesar de espelhar à perfeição as angústias de sua geração, *O desafio* não fez sucesso entre os pares do diretor. Ao comentar as críticas negativas de Glauber Rocha, Saraceni afirma que “na ocasião, quando o filme foi censurado, o Glauber ficou com medo dele. Todo mundo fugiu de mim” (VIANY, 1999: 336). Apesar da censura, o diretor conseguiu que um

bom número de pessoas visse o filme, incluindo críticos e cineastas estrangeiros, como Rossellini que, segundo Saraceni, ajudou a carreira internacional da obra. O próprio Glauber, no entanto, tentou se redimir das críticas negativas que teceu, afirmando mais de uma vez que *O desafio* era um filme importante para o Cinema Novo. E, em 1980, um dos principais líderes do Cinema Novo voltaria a tratar do filme de forma entusiasmada, referindo-se a ele como uma obra de múltipla importância:

Pela primeira vez os personagens do cinema brasileiro aparecem discutindo psicologia, economia, política, história, amor, sexo, psicanálise, revolução. Reagiram (elites e povo) contra os diálogos, considerados superficiais. Paulo Francis esclareceu num artigo “Adeus às vacas” a importância desse diálogo – era o deslocamento do *ruralismo ao urbanismo* com todas as implicações decorrentes – outro espaço, outra montagem, outras ideias logo outros diálogos, outro som, outras interpretações, outro filme, *cinema novo*. (...) (ROCHA, 2004: 437).

Todas as mulheres do mundo

Até este ponto, poderia considerar que o conceito de geração que utilizei no início do artigo, baseado em Sirinelli (1996), e a definição da geração de 1964, referida em Rollemberg (1999), sejam bastante adequados para dar conta da análise das obras cinemanovistas. No entanto, tal certeza se vê abalada quando se faz necessário incluir o jovem casal de protagonistas de *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveria, 1967) e o próprio Domingos nessa geração.

Indubitavelmente *Todas as mulheres* é um filme cinemanovista quanto à forma: segue os mesmos postulados modernistas que os outros filmes citados no artigo, principalmente quando comparado àqueles que mais se assemelham à estética da Nouvelle Vague, movimento de vanguarda do cinema francês com alguma influência no cinema brasileiro. Alex Viany, autor de *O processo do Cinema Novo* (1999), livro que reúne entrevistas feitas ao longo de alguns anos com cinemanovistas, não se furtou a incluir a obra entre a filmografia do movimento, nem a entrevistar seu diretor. A surpresa surge nesta entrevista quando Domingos é questionado sobre sua relação com os outros diretores do movimento: “Comecei com eles. Não creio que tenha sido parte do Cinema Novo, mas comecei com eles” (VIANY, 1999: 374). Domingos admite a influência dos outros diretores sobre si, fala de seu início num set de filmagem como assistente de direção de Joaquim Pedro de Andrade (um dos líderes do movimento, junto com Glauber) em dois curtas-metragens (*Couro de Gato*, 1960 e *O poeta do Castelo*, 1959), mas nega sua participação no grupo. Concorda que *Todas as mulheres* seja um “filme de Cinema Novo”, mas, quanto a sua

participação, afirma: “(...) Sempre fui meio discriminado, acho. Eles formavam um grupo de pessoas individualmente brilhantes, muito ambiciosas e unidas por um mesmo ideal político. Eu nunca fui muito ligado à política. (...) Veja, por exemplo, eu não passei pelo CPC” (VIANY, 1999: 375).

Por sua afirmação, apreende-se que Domingos de Oliveira concorda que, para fazer parte do Cinema Novo, deveria se “ligar” em política. No entanto, não podemos deixar passar que ele e suas personagens pertencem à mesma geração que os cinemanovistas e que, portanto, *deveriam* ser incluídos na mesma definição. A seguir, realizo a operação delicada de proceder a essa inclusão através da análise de *Todas as mulheres*. Procurarei ressaltar os contrastes e paralelos com *O desafio*, em busca dos pontos que permitam aos dois serem “filmes de Cinema Novo” e da “geração de 1964”.

Paulo (Paulo José) e Maria Alice (Leila Diniz), os protagonistas de *Todas as mulheres*, são mesmo criaturas de Domingos de Oliveira. Vivem intensamente as novidades comportamentais da década de 1960, mas não se envolvem diretamente em política. Mesmo tendo estreado um ano antes de 1968, não há nenhuma referência à ditadura, protestos ou passeatas. Assim como Maria Alice - descrita por Paulo como uma “mulher solar” – *Todas as mulheres* é um filme claro, arejado, cheio de brisa, areia quente, perfume de maresia e suor. Nasceu como uma válvula de escape, como Domingos afirma:

Tinha me separado da Leila Diniz. Vivia um clima de “sufoco”. Tinha que fazer um filme. Era um “ou faz ou morre”, sabe? Um clima desses em que os artistas entram. Encontrei o Vianinha, Oduvaldo Viana Filho, e ele quis saber o que eu andava fazendo. Conteí o “sufoco” em que estava e ele quase caiu para trás: “Pô! Se você tem vontade de fazer, faz. Se é tão ou mais importante que a vida, faz logo” (OLIVEIRA, apud VIANNY, 1999: 374).

É interessante notar que o mesmo Vianinha que protagoniza o denso e politizado *O desafio* e participou da concepção de *Opinião*, como apontado anteriormente, incentiva o nascimento do leve e apaixonado *Todas as mulheres*. Outro paralelo com *O desafio* é a paixão de Domingos por Leila Diniz, atriz que se tornaria justamente a protagonista de seu filme: curiosamente, Saraceni também foi apaixonado e chegou a se casar com Isabela, que interpreta Ada em seu filme. Poderia haver aqui a primeira pista para o fato de que, apesar das aparências, os dois filmes não sejam tão diferentes.

Todas as mulheres é aberto por um monólogo de Edu (Flávio Migliaccio), amigo de Paulo para quem ele narrará sua história de amor com Maria Alice. Durante seu monólogo, Edu está numa praia e discorre sobre “todas as mulheres” que há no mundo e a dificuldade que é conquistar uma delas: “Agora as mulheres resolveram ser independentes, o que complica as coisas de modo definitivo” ele diz, enquanto vemos na tela uma imagem de mulher com roupa de mergulhadora montada sobre um peixe enorme. Seguem os créditos de

abertura, sobre as imagens de Leila Diniz dentro do mar. Chama atenção o fato da atriz ser apresentada antes que Maria Alice, sua personagem, apareça em cena. Sobre a fotografia “congelada” de Leila Diniz, surge o título do filme, como se Leila (e não Maria Alice) fosse a síntese de “todas as mulheres do mundo”.

Em seguida, uma cena em que Edu e Paulo se encontram no meio de um engarrafamento (o carro de Paulo está sendo “guinchado” com ele dentro) e este começa a contar a história de uma festa de Natal que deu em seu apartamento e chamou “todas aquelas nossas mulheres, sabe?”. Perguntado sobre a presença de Martinha Maconha, responde que só ela faltou. Enquanto Paulo narra, imagens fragmentadas de meninas dançando ao som de *Oh, Suzana!* (Stephen Foster) aparecem na festa. Durante a sequência, mulheres desconhecidas aparecem por todo o apartamento, inclusive deitadas na cama de Paulo. Maria Alice chega com o noivo Leopoldo (Ivan de Albuquerque) e Paulo se apaixona à primeira vista. Em seguida, dá uns “amassos” em uma de suas amigas para conseguir o endereço de seu novo objeto de desejo. Já fica claro, neste início, que a opinião do filme sobre as mulheres dos anos 1960 é de que elas são muito liberais em relação a sexo e a uso de drogas, já que Martinha Maconha, por seu apelido, deve ser a responsável por fornecer a erva para os amigos.

O filme contém letreiros indicando as fases da história (*A conquista, A convivência, O bolo*, por exemplo). *A conquista* começa com um encontro “casual” entre Paulo e Maria Alice na Cinelândia, em frente ao Cine Odeon. Na cena seguinte, os dois já estão caminhando sob os pilotis do Palácio Capanema. Paulo convida Maria Alice a ver o “homem que alimenta os pombos” e iniciam uma conversa sobre amor e romance, de volta à Cinelândia.

Até esse ponto do filme, alguns elementos já evidenciam seu estilo narrativo. Todos rescendem a uma vaga “modernidade” difícil de definir, mas fácil de ser apreendida. A montagem fragmentada, ousada (há cenas “de cabeça para baixo”, por exemplo). A decoração da casa de Paulo, feita com recortes de revistas e jornais, num mosaico que não comunica nada especificamente, a não ser a profusão de imagens do mundo contemporâneo (“Quem lê tanta notícia?”, perguntaria Caetano Veloso em *Alegria, alegria*, também de 1967). As músicas que tocam em festas e boates, representativas dos sucessos radiofônicos do período. Os locais eminentemente *modernos* utilizados como cenários, tais como a “babélica” Princesinha do Mar e o Palácio Capanema – maior símbolo do modernismo arquitetônico do Rio antes do Aterro do Flamengo. Além da presença desses locais, por si bastante eloquentes como símbolos da modernidade urbana, pode-se destacar também a forma livre e desinibida como as personagens circulam e usam a cidade.

Assim como as outras meninas que aparecem no filme, Maria Alice é apresentada como sexual e financeiramente independente, dona de seu corpo e de sua vida. Ela trabalha

como secretária e como professora numa escola de “educação moderna”, situada em uma favela. É interessante como a cena em que Maria Alice chega à escola, espionada por Paulo, mostra uma menina de classe média absolutamente à vontade em um cenário representativo da exclusão social e sem acreditar em qualquer contraste entre subdesenvolvimento e modernidade. Se em *O desafio* Marcelo e Ada ficam paralisados diante da pobreza e sofrem com a incapacidade da modernidade para resolver questões sociais, Maria Alice parece acreditar que sua escola “moderna” dará conta desses problemas.

Outro indício dessa leitura é uma cena doméstica em que Paulo aparece martelando um móvel e cantando “Quén, quén, o pato vinha cantando alegremente/ Quén, quén, quando o marreco sorridente gritou... Carcará, pega, mata e come!”. Trata-se de um trecho de *O pato* (Jaime Silva/Neuza Teixeira), gravada por João Gilberto, que acaba misturado com uma parte de *Carcará* (João do Vale/José Cândido). Assim, a personagem efetua um *pout-purri* de uma canção de Bossa Nova – movimento musical notório por sua modernidade estilística, mas sem interesse por questões políticas – com uma canção de protesto, presente em *O desafio* na cena do show *Opinião*. A função narrativa que a música exerce em *O desafio*, de criar pontes de sentido com outros movimentos artísticos politizados, é aqui diluída. Música, em *Todas as mulheres*, funciona como entretenimento... *moderno*.

Aliás, a modernidade parece ser a grande temática do filme. A convivência pacífica entre Maria Alice e a modernidade, já apresentada anteriormente, é reforçada quando Paulo finalmente consegue conquistá-la e os dois vão (no carro dela e dirigido por ela) para uma praia semideserta – espaço tradicionalmente utilizado nos anos 1960 pelos casais que dispunham de carro para manter relações sexuais sem precisar gastar com motel ou passar pelo inconveniente de serem vistos por conhecidos, em casos extraconjugais. Ada e a mulher do colega de trabalho de Marcelo, em *O desafio*, também se apresentavam como sexualmente independentes, mas o clima era de traição. Além disso, pairava sobre elas o desconforto de serem mães que deixavam “seus rebentos” de lado para se entregarem a outros homens que não seus maridos. No caso da mulher do colega de trabalho, essa culpa é ainda mais evidente quando Marcelo a rejeita com nojo por perceber que ela o seduz na frente do próprio marido. Maria Alice, ao contrário, é solteira e vivencia sua sexualidade de forma leve, sem conflitos aparentes.

Por outro lado, o protótipo da mulher moderna e bem resolvida que Maria Alice representa será contestado pela própria quando Paulo afirma, com toda a pinta de cafajeste possível: “Mulher tem que ser burra, Maria Alice. Ficar em casa cozinhando, lavando louça”. Maria Alice retruca: “Vocês homens são todos iguais: gostam das mulheres independentes e das que não são”. E mais adiante: “O pior é que eu acho que nós mulheres [sic] é a mesma coisa: nós também, nós queremos ser independentes e não queremos”. Algumas cenas

depois, os dois estão deitados em uma cama na varanda quando Maria Alice aponta o céu e exclama: “Olha lá, uma estrela cadente!”. Paulo replica: “Não é, não. Está andando muito devagar, deve ser um satélite artificial”. Maria Alice, então, revela que fez um pedido. Depois de relutar, com vergonha de assumir qual fora, diz: “Um dia eu quero casar na igreja, de véu e grinalda”. A modernidade do satélite artificial aqui serve de contraponto para a fala da personagem, que renega sua própria independência em troca de um casamento nos moldes tradicionais.

Apesar de um pouco assustado com a declaração acima, Paulo não tenta fugir da relação, que continua boa até que ele recebe o convite para visitar a casa de sua prima Bárbara (Joana Fomm). Personagem refinada, Bárbara fala em tom pseudo-intelectual de um imenso vazio em que Deus era um cilindro que vagou até morrer de tédio, entrando em decomposição – e convence Paulo a trair Maria Alice, que havia viajado. Na casa da prima, ele convive com mulheres de expressão absorta e tom meditativo, que depois de divagarem sobre assuntos superficialmente filosóficos, terminam por beijá-lo. Paulo leva uma das mulheres para sua casa, quando Maria Alice, que havia voltado antes do tempo por estar com saudade, o flagra literalmente com as calças na mão. A reconciliação demora, mas vem. No Hotel Quitandinha, em cenas fragmentadas que remetem a muito sexo e diversão, Paulo declama um poema escrito por ele para Maria Alice, enquanto acaricia seu corpo, que se exhibe nu diante das câmeras.

Cenas depois, Leopoldo, o ex-noivo de Maria Alice, se suicida por conta da separação e ela se sente culpada, entrando numa depressão que quase coloca o relacionamento em crise novamente. Quando supera a culpa, vai diretamente para a praia. É lá que Paulo a encontra, exuberante novamente. É aí que ele tem certeza de que deseja ficar com ela para sempre: “Casamos de véu e grinalda. Tô com dois filhos agora. Por causa de Maria Alice eu desisti de todas as mulheres do mundo”. E complementa: “Agora então estamos animadíssimos porque mamãe topou ficar com as crianças durante três meses no princípio do ano que vem. Eu arranjei uma passagem pelo jornal e com umas economiazinhas vou também levar Maria Alice. Inglaterra, Edu. Ela tem muita vontade de conhecer a Inglaterra e fazer uns cursos!”.

Além de utilizar uma linguagem modernista, *Todas as mulheres* faz diversas referências à modernidade da sociedade brasileira na década de 1960 – mas acaba com uma cena que é a antítese desse discurso. A sequência que representa o aniversário de um ano de Paulinho, filho do casal, exhibe “todas as mulheres” do filme numa posição bem diferente da que ocuparam durante o resto da narrativa: agora são mães (caso claro de Maria Alice) e “tias”, todas com crianças nos colos. Tal contraste só vem reforçar que por trás da modernização superficial da sociedade brasileira ainda havia muito tradicionalismo

arraigado (representado pelo casamento seguido de filhos e o desejo de viajar para o exterior).

Todos os desafios do mundo

Ao fim da análise dos filmes, muitas questões permanecem. Que *geração* é essa que engloba personagens aparentemente tão diferentes como Marcelo e Paulo, Ada e Maria Alice? Em que ponto exato se localizaria a “novidade” a que remete a expressão “Cinema Novo”: na estética, nas opções políticas ou na vida privada? Ou em todos esses campos? Como entender Paulo César Saraceni e Domingos de Oliveira como parte de um mesmo grupo, unidos por marcas geracionais?

Um reexame do conceito de *geração* é bem vindo aqui. Bourdieu afirma que “o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente” (BOURDIEU, 1983: 113). Assim, a ideia de geração – incluída aqui a “geração de 1964” – é uma construção social e o que a define são escolhas pautadas por múltiplos interesses. A forma como essa geração se representou e foi representada é resultado de escolhas arbitrárias que põem alguns traços comuns em evidência, enquanto atenua outros. Como visto anteriormente, o estrato demográfico denominado como “geração de 1964” era formado por “jovens com juventude” – possuidores de uma cultura específica relacionada a sua idade e reconhecidos pelo restante da sociedade como um grupo diferenciado – que foi mobilizado para transformar a sociedade brasileira. Fácil perceber que acreditavam em sua capacidade para executar tal tarefa, como demonstra a força de sua atuação *política*, sendo esta a principal característica do grupo.

A definição acima é marcada pela escolha de um traço identitário: a atuação política. Porém, podemos demarcar outros aspectos privilegiados nela. É importante salientar que tanto os cinemanovistas quanto os personagens de ambos os filmes são de classe média ou alta. Ao apresentar as classes baixas como figuração, apáticas ou tuteladas, os filmes parecem acreditar que elas dependeriam da mobilização da classe média para atuar. E ainda deixam de fora a parcela significativa dos jovens “que não querem a revolução” (QUADRAT, 2009; PASSERINI, 1996), seja política ou de costumes. Apesar de burguesa e cheia de privilégios, Ada não se furta a apoiar o amante em seus anseios por uma sociedade mais justa. Ainda que esse apoio seja claudicante, não poderia dizer que seja uma jovem “de direita”. Assim, a despeito da dificuldade de pensar os dois filmes e os dois diretores sob uma mesma definição de geração, ainda se faz necessário advertir que *outras gerações* estavam presentes na sociedade brasileira naquele momento.

Porém, mesmo deixando de lado o que se apontou acima, e acatando-se a definição baseada na *atuação política*, percebe-se a presença de arestas que precisariam ser limadas para que a definição seja considerada de fato adequada. E estas arestas estão relacionadas justamente ao *tipo* de atuação política a que nos referimos quando traçamos o perfil da geração. Se por um lado há uma memória da geração de 64 – e, por que não dizer, de toda a década de 1960 – fortemente relacionada ao exercício da uma *política institucional*, por outro fica claro que a contribuição dessa não se restringiu a tal noção, principalmente quando nos atemos aos eventos pós-1968. Como Marcelo Ridenti (2002) aponta, em paralelo aos movimentos mais consensualmente *políticos*, havia a luta das mulheres, dos *hippies*, dos gays e dos negros por exercerem novos papéis na sociedade e consolidarem formas de relacionamento inéditas. Nas arenas simbólicas da *revolução cultural*, as batalhas travadas eram, também, políticas. Contudo, na memória da geração, menos importância parece ter os *hippies* com sua pregação de “paz e amor” do que os estudantes e operários marchando sobre as ruas de Paris.

Da mesma forma, para o Cinema Novo menos importância parece ter Domingos de Oliveira e *Todas as mulheres* do que Paulo César Saraceni e *O desafio*. No entanto, muito da ebulição cultural e comportamental dos anos 1960 (acompanhada de conflitos, temores e até retrocessos) pode ser percebido em *Todas as mulheres*, e está invisível em *O desafio*. Inclusive o clima boêmio e descontraído com que os cineastas levavam suas discussões sobre política e estética, já que na memória do grupo são muito comuns referências a conversas em torno de mesas de bares (SIMONARD, 2006). Assim como a paixão de Saraceni por Isabela, que pode ter sido uma das forças mobilizadoras para a realização de *O desafio*, desaparece sob as questões políticas. Já a dimensão política de *Todas as mulheres* – referente à crença no potencial da sociedade moderna para a superação das mazelas sociais e à libertação das mulheres das amarras dos julgamentos da “moral e dos bons costumes” – desaparece sob o peso da paixão de Domingos por Leila Diniz.

Ainda acredito que o conceito de geração seja fundamental para entender os postulados que pautam a criação dos filmes pelos cinemanovistas, porém espero ter demonstrado, através do esforço de análise dos filmes, que indivíduos que foram marcados pelos mesmos eventos fundadores podem reagir de formas diversas, embora se mantenham conectados com seus companheiros de geração em outros aspectos. É importante ressaltar que se definir como parte de uma geração é uma atividade de construção de identidade, o que se dá sempre em relação e por meio de disputas. Pensar uma geração deve ser uma atividade que envolva não somente encarar o que esta acredita ser – e de fato é – como também aquilo que ela não imagina que seja, enfocando a tensão entre esses dois polos. Menos valor para

compreender a atuação dos cinemanovistas tem um conceito fechado de geração que a análise das disputas dinâmicas por se definirem como uma geração.

Assim, a *atuação política* da geração de 1964, seu principal elemento definidor, deve ser matizada. Para além da ação em frentes institucionais, estava a postura politizada assumida na escolha dos parâmetros comportamentais e estéticos. Acredito que Domingos de Oliveira e seus personagens – apesar de o diretor ter declarado não “ser muito político” – pertencem de direito a essa geração, que se encontrava entre a angústia de encarar a política, o desejo de conquistar ou ser *todas as mulheres* e ainda suportar a responsabilidade de, vivendo nos anos 1960, enfrentar *todos os desafios do mundo*.

Referências Bibliográficas

- ARAUJO, Maria Paula. Esquerdas, juventude e radicalidade na América Latina. In: FICO, Carlos et al. **Ditadura e democracia na América Latina**. Rio de Janeiro: FGV, 2008, p.247-273.
- BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p.112-121.
- CACCIA-BAVA, Augusto e COSTA, Dora Isabel Paiva da. O lugar dos jovens na história brasileira. In: CACCIA-BAVA, Augusto et al. **Jovens na América Latina**. São Paulo: Escrituras, 2004, p.63-114.
- CANGAS, Yanko Gonzáles. Boêmios e militantes. Identidades juvenis no Chile: 1900-1958. In: CACCIA-BAVA, Augusto et al. **Jovens na América Latina**. São Paulo: Escrituras, 2004.
- CARMONA, Ramón. **Cómo se comenta un texto filmico**. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen), 1993.
- CAVALCANTE, Maria Juraci Maia. O mito da rebeldia da juventude – uma abordagem sociológica. **Educação em debate**, v.13, n. 1, p. 11-23, jan/jun. 1987.
- MANNHEIN, Karl. **Diagnóstico do nosso tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- PASSERINI, Luisa. A juventude: metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, Giovanni e SCHIMITT, Jean Claude (orgs). **História dos jovens**. São Paulo: Cia da Letras, 1996, p.319-382.
- QUADRAT, Samantha. Nem todo jovem quer a revolução: a juventude pinochetista. In: ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha. **A construção social dos governos autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel et al. **O século XX: o tempo das dúvidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 133-159.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROLLEMBERG, Denise. **Exílio: entre radares e raízes**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 2006.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Fundação Getúlio Vargas, 1996, p.231-269.

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense: 1993.

Artigo recebido em 10/03/2011

Artigo aceito em 28/07/2011