



VII Colóquio Internacional São Cristóvão/SE / Brasil  
"Educação e Contemporaneidade" 19 a 21 de setembro de 2013  
ISSN 1982-3657



**A classe média na ditadura militar representada por Arnaldo Jabor: um estudo do filme "A Opinião Pública" (1967)<sup>1</sup>**

**Rafael Maurício Silva<sup>2</sup>**

**Célia Costa Cardoso (Orientadora)<sup>3</sup>**

**Resumo:**

Este artigo terá como objetivo principal analisar a representação efetuada pelo diretor Arnaldo Jabor das classes médias urbanas brasileiras durante o regime militar no seu filme "A Opinião Pública" (1967). Fugindo da visão dualista explorador e explorado, respectivamente representados pela elite e o regime militar de um lado e o povo de outro, – visão que moldou a primeira fase do Cinema Novo nos primeiros anos da década de 60, baseados principalmente na perspectiva do nacional populismo que teve grandes repercussões na cultura brasileira nos anos que antecederam o golpe – Jabor buscou no espaço urbano, nas classes médias, a sua resposta para a implementação e a manutenção do regime conservador, que se configurou após o golpe, na sociedade brasileira.

**Palavras-Chaves:** "A Opinião Pública" (1967), representação, classe média.

**Resumen:**

Este artículo tendrá como objetivo el análisis de la reclamación presentada por el director Arnaldo Jabor en la clase media urbana durante el régimen militar de Brasil en su película "A Opinião Pública" (1967). Huyendo del dualismo explotador y explotados, representados, respectivamente, por la elite y el régimen militar, por un lado, y el pueblo por el otro, - la visión que dieron forma a la primera fase del Cinema Novo en los primeros años de la década del 60, basado principalmente en la perspectiva del populismo nacional que tuvo efectos importantes en la cultura brasileña en los años previos al golpe de Estado - Jabor buscaron en las clases urbanas, intermedias, su respuesta a la aplicación y el mantenimiento del régimen conservador, que se encuentra después del golpe de Estado la sociedad brasileña.

**Palabras clave:** "A Opinião Pública" (1967), clase media, Cinema Novo.

Após o golpe civil militar de 1964, grande parte das organizações políticas de esquerda passaram por uma espécie de autocrítica buscando perceber os erros cometidos que teriam levado o Brasil da "revolução iminente" – que supostamente estaria se confirmando com a radicalização do populismo pelo governo de Jango – à derrota das suas propostas, e sem grandes fontes de resistência das forças que se diziam

progressistas (RIDENTI, 2001, p.29). Esta autocrítica generalizada repercutiu também nas organizações culturais que comungavam dos mesmos projetos políticos destas esquerdas, e assim foi com o cinema engajado brasileiro.

A estratégia que moldou o Cinema Novo em sua primeira fase foi em trazer para as telas de cinema, espaços mais afastados dos centros urbanos, notadamente o sertão e a favela, demonstrando a partir do cotidiano do povo brasileiro a exploração a que estavam submetidos e a sua condição de alienação diante deste processo, buscando a partir daí a adesão do público de cinema na tarefa de conscientização deste povo. São exemplos de produções voltadas a este fim, grandes clássicos do cinema brasileiro como "Vidas Secas" (1963) de Nelson Pereira dos Santos, "Os Fuzis" (1964) de Ruy Guerra e "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964) de Glauber Rocha. Após o Golpe civil-militar, enquanto alguns filmes ainda buscavam na alienação popular as respostas para a derrota, como fez "Viramundo" (1965) de Geraldo Sarno, boa parte das produções deste período buscou no espaço urbano solucionar tais questionamentos (Xavier, 2001). "O Desafio" (1965) de Paulo César Saraceni – gravado no calor do momento do impacto provocado pelo Golpe – retrata um intelectual de classe média atordoado na nova conjuntura que se formara. Outros filmes deste período discutiram a classe média no centro destas preocupações, mas talvez nenhum tenha sido tão provocativo e confrontador como fez o filme "A Opinião Pública" (1967) de Arnaldo Jabor.

Sob influências estéticas do *cinema-verité*, e precisamente possibilitado pela chegada ao Brasil de equipamentos leves e que permitiam a realização de filmes com som direto, o diretor infiltra-se nas casas e nos locais frequentados pela classe média carioca buscando a partir do cotidiano desses homens e mulheres a resposta não só para estas pessoas não assumirem o seu papel na revolução como a importância destes para a manutenção da então situação estrutural da sociedade brasileira.

Este trabalho buscará em um primeiro momento compreender as formas escolhidas pelos diretores cinemanovistas nos primeiros anos da década de 60, a partir das influências do nacional populismo, para efetuar a representação do povo brasileiro e efetivar o seu objetivo maior, segundo palavra do cineasta Glauber Rocha, "fazer filmes de todas as espécies, para imprimir consciência ao Brasil e excitar a revolução." (1962, *apud* Viany, 1999). Investigará também como essas formas dialogavam com as expectativas de outros grupos políticos e culturais atuantes e defensores das propostas políticas de esquerda, e a forma a qual de diferentes maneiras os diretores envolvidos com o Cinema Novo buscaram caminhos para responder ao Golpe civil militar até o ano limite de 1968, quando após a publicação do AI-5 pelo governo Castelo Branco houve um recrudescimento do regime e um cerceamento ainda maior à cultura engajada, limitando as ações dos representantes do movimento.

No segundo momento a análise se centrará no estudo aprofundado do filme documental "A Opinião Pública" (1967) de Arnaldo Jabor, objetivando analisar as formas de representação da classe média trazidas por este diretor para julgá-la como responsável direta da estrutura conservadora que se formara e se mantinha na sociedade brasileira após o Golpe de 1964. Além disso, estabelecerá uma comparação sobre a forma que Arnaldo Jabor representa a classe média urbana brasileira e a forma que vinha sendo vista este setor social pelo Cinema Novo, buscando desvendar as estratégias implícitas da forma mais geral que o movimento vinha respondendo ao Golpe de 1964 e as particularidades interpretativas e ideológicas do diretor que podem ser percebidas no filme.

Nos moldes dos estudos propostos por Marc Ferro (1993, p.11) a respeito da relação de Cinema e História, os filmes aqui serão vistos como contraponto da História oficial e lidos não só como meios de pesquisa, mas também como importante instrumento de veiculação ideológica, e percebido como agentes da história, pois contribuem ativamente nos processos históricos. Procurar-se-á ainda aplicar à sentença colocada por Ferro onde se buscará "analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, o regime do governo" entendendo que "só assim se poderá chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa." (2001, p.33).

Pretendemos aqui analisar as representações realizadas dos segmentos sociais no sentido dado por Roger Chartier compreendendo que “As lutas de representação tem tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio” (1999, p.17). Sendo assim, buscando compreender como a realidade social – a partir da representação dos setores sociais – foi construída pelo grupo do Cinema Novo, entendemos que estaremos mais próximos de uma abordagem significativa tanto da análise destas representações como do contexto em que elas foram produzidas.

### **A crise do nacional populismo: O Cinema Novo busca respostas para o golpe**

As bases ideológicas do nacional populismo moldaram parte da produção cultural brasileira desde a década de 40, mas principalmente, e com mais força na cultura engajada, na primeira metade dos anos 60. Nesta perspectiva, buscava-se nas raízes brasileiras uma construção de uma cultura autenticamente nacional, vista como etapa fundamental da superação do imperialismo, além disso, ao pretensamente aproximar-se do sertanejo, do favelado, buscar-se-ia na solidariedade dos consumidores de cultura ao povo explorado a superação também das relações arcaicas de trabalho que impediam o desenvolvimento. Tais propostas entravam em contato diretamente com o nacional reformismo defendido pelo PCB, e com o populismo de esquerda que passava a ter maiores expressões com o governo João Goulart nos primeiros anos da década de 60, segundo Marcelo Ridenti, ambos “reivindicavam a libertação do povo para a construção de uma nação brasileira, independente do imperialismo e livre do atraso feudal remanescente no campo” (2010, p.28).

As propostas nacionais populistas atingiam os setores de esquerda da cultura nos primeiros anos da década de 60 em um momento em que a radicalização do populismo pelo governo Jango – expressada na maior participação da classe trabalhadora na política e principalmente com o governo assumindo a tarefa da efetuação das “reformas de base” – parecia ser a realização da expectativa desses setores da esperada libertação nacional, a partir da modernização progressista, ultrapassando os resquícios feudais no campo e o imperialismo a qual não interessava o autônomo desenvolvimento do país. A cargo da cultura, se efetivaria uma arte crítica que não só se aproximaria do povo para tematizá-lo, mas para conscientizá-lo e incitá-lo a reação, em última estância, à revolução. Nas perspectivas artísticas do nacional popular da década de 60, segundo Ridenti (2010, p.80) estariam à música de Geraldo Vandré, de Chico Buarque, o Teatro de Arena, os CPCs da UNE, e o que aqui neste capítulo nos mais interessa, a primeira fase do Cinema Novo.

A produção cinemanovista na perspectiva do nacional popular em sua primeira fase veio acompanhada de uma influência das vanguardas europeias, das cinematografias principalmente italiana e francesa das décadas de 40 e 50, e do Modernismo brasileiro de 1920, procurando equilibrar o nacionalismo cultural com a experimentação estética, já que o que norteava boa parte dos diretores do movimento era ultrapassar uma arte industrial, que provinha da preponderância do cinema estrangeiro na cultura brasileira, notadamente o hollywoodiano, cinema este visto como elemento construtor da mente colonizada a qual se procurara superar, Alex Viany (1999, p.129) em texto escrito em 1965 advertia que tal realidade cinematográfica atuava mais fortemente que a própria realidade em que viviam muitos espectadores brasileiros. Esta era a função social assumida pelo Cinema Novo dos anos 60, trazer para as telas a realidade brasileira, a realidade do povo explorado promovendo uma “descoberta do Brasil”, expressão que não é um exagero se lembrada à escassez de imagens de certas regiões do país a época” (Xavier, 2001, p.27).

Os filmes realizados nos anos 50 por Nelson Pereira dos Santos, diretor importantíssimo tanto como referência quanto como realizador do Cinema Novo, mostravam a favela na sua busca então individual por uma temática brasileira, Viany (1999), crítico que acompanhou toda a evolução do Cinema Novo em texto de 1962 o identificava como referência primeira, Jean-Claude Bernardet (1967), outro importante crítico do movimento, acrescentava a apresentação de Aruanda (1960) de Linduarte Noronha na primeira

Convenção de Crítica Cinematográfica como marco na tomada de consciência na produção cinemanovista, o filme contava a história de uma fuga de escravos evocada pela andança no deserto de uma família camponesa, "Linduarte Noronha dava uma resposta das mais violentas às perguntas: Que deve dizer o cinema brasileiro Como fazer cinema sem equipamento, sem circuito de exibição" (Bernardet, 1967, p.19-20). Glauber (2003) identificara o restante das referências a trilhar, além de Nelson Pereira, Humberto Mauro, Roberto Santos. Humberto Mauro referência de um cinema realizado com poucos recursos, Nelson Pereira e Roberto Santos, além disso, pelo diálogo com o cinema moderno internacional e por apresentarem "verdadeiros tipos" nacionais.

Os "tipos" encontrados pelo Cinema Novo em sua primeira fase para discutir a realidade brasileira e encampar suas propostas saíam então desses dois ambientes, o sertão e a favela. Neste caminho, talvez a primeira grande experiência cinemanovista seja "Cinco Vezes Favela" produzido entre os anos de 1961/62 e ambientado totalmente nas favelas cariocas. O filme foi produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE do Rio de Janeiro e nos seus cinco episódios produzidos por diferentes diretores – todos envolvidos nos debates sobre o cinema brasileiro – traziam um inventário de situações que demonstravam claramente a luta de classes neste ambiente, objetivo: politizar o público. O filme fazia não só uma descrição de situações como trazia soluções para os problemas colocados, o espectador deveria saber como atuar na mudança da realidade, a excessiva pedagogia conscientizadora do filme não agradara, Bernardet criticava, "As estórias foram elaboradas para ilustrar ideias preconcebidas sobre a realidade, que ficou assim escravizada, esmagada por esquemas abstratos... o problema está enunciado de modo tão categórico que não admite discussão" (1967, p.25-6). Ainda assim, o filme ensinara algo, especialmente como produzir fora dos circuitos oficiais não ficando escravizados aos seus interesses, porém não resolvia um problema fundamental, a comunicação, "conseguiu comunicar-se apenas com um público, principalmente estudantil, que já estava pronto para aceitá-lo" (Bernardet, 1967, p.26).

Uma formulação diferente para estes problemas podem ser identificadas nos filmes em que o sertão é o cenário, fundamentalmente "Vidas Secas" (1963) de Nelson Pereira, "Os Fuzis" (1964) de Ruy Guerra e principalmente "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (1964) de Glauber Rocha. Nestes filmes o problema da alienação no qual se fundamentou o Cinema Novo na primeira metade dos anos 60 conforme afirma Bernardet (1984) é levado até as últimas consequências, Glauber fala sobre a descoberta:

*"a melhor forma de causar um impacto para a desalienação era deixar os personagens naquele grau de alienação e evoluir com eles até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo e por esse impacto criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação dos personagens" (Glauber apud Viany, 1999, p.82)*

O Fabiano de "Vidas Secas" (1963) terminará sem saber como agir na fuga da exploração, em "Os Fuzis" (1964) a reação virá de um personagem a parte, reação desesperada do Gaúcho ao se deparar com um pai com uma criança morta de fome enquanto os fuzis dos soldados garantiam a proteção do armazém da cidade de Milagres e o povo reunia suas forças apenas no misticismo. O filme da Glauber apresenta ainda outras questões, segundo Xavier (2001, p.19) "Deus e o Diabo..." (1964) desmente a versão oficial da índole pacífica do povo, buscando através da história do beatismo de Canudos e dos cangaceiros tais comprovantes, o personagem central da história de Glauber, o vaqueiro Manuel, rebela-se contra a exploração a que é submetido, porém não sabe como, afirma Bernardet:

*"Sua revolta levará a associar-se inicialmente ao beato Sebastião (Lídio Silva), em seguida ao cangaceiro Corisco (Othon Bastos). O primeiro momento da revolta é um misticismo violento... O segundo momento é uma violência mística, a cega destruição. Nos dois casos, trata-se de uma revolta alienada, em que o vaqueiro não enfrenta seus problemas, mas é desviado deles por atitudes delirantes, que canalizam sua necessidade de mudar a sociedade e sua agressividade." (1967, p.72)*

As propostas destes filmes pedem a solução do público, um público de setores intelectuais e da classe média, supostamente progressistas, aos quais essas obras efetivamente atingiam e que estariam conscientes na condução da revolta popular. O golpe de 64 atinge diretamente não só essa análise social do Cinema Novo, mas também como afirma Ridenti, "A derrota imposta as esquerdas e aos movimentos populares pelo golpe de 1964 veio colocar em questão também a proposta de uma cultura genuinamente nacional e popular" (2010, p.80), era agora preciso corrigir rumos, buscar novas formas e respostas. Porém nem tudo foi em vão, Ridenti (2010, p.84) acrescenta que o nacional populismo dos espetáculos artísticos contribuíram sim para a formação de uma massa crítica que viriam a se radicalizar em 1967 e 1968, aderindo a luta armada contra o regime. E outra questão entra mais fortemente em pauta nas discussões da cultura brasileira, para se conseguir uma arte com pretensões revolucionárias há de se revolucionar também na forma, no cinema a maior repercussão deste pensamento se dará com os filmes de Glauber e o seu manifesto "Estetyca da fome" de 1965 onde a violência na forma das imagens é modo de expressão essencial no subdesenvolvimento, dizia: "a estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária" (Rocha, 2004, p.63-7).

A partir do golpe a principal fonte de representações do Cinema Novo à revelia dos primeiros anos será o espaço urbano, o povo explorado dará lugar a novos atores sociais, a burguesia, a classe média, ou seja, o público de cinema do Brasil e as classes de onde provinham os diretores. Tanto houve nos anos anteriores ao golpe diretores que buscaram os seus temas no espaço urbano, é o caso de Luis Sérgio Person com o seu São Paulo S A lançado em 1965, mas finalizado antes da introdução do governo militar, onde questões que serão amplamente discutidas, aqui já eram antecipadas, a burguesia nacional está sujeita ao capital monopolista e a classe média anseia uma ascensão social e não uma associação com o povo, setores que até então eram vistos como progressistas e fundamentais na "revolução burguesa" na concepção do PCB e tacitamente assumido pelos setores culturais de esquerda, para Bernadet (1967, p.122) o filme já é implicitamente sobre o movimento militar. Tanto, houve após o golpe quem ainda buscasse na alienação popular as respostas para a derrota, o caso mais contundente é o do documentário "Viramundo" (1965) de Geraldo Sarno que acompanha a migração nordestina para a busca de trabalho em São Paulo, o filme segundo Bernardet (1985) busca os motivos para a classe operária não assumir a tarefa da revolução, e uma resposta escapa: "Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação." (1985, p.).

O filme mais importante que Glauber (2004) descreve como o momento da passagem do ruralismo ao urbanismo é "O Desafio" (1965) de Paulo César Saraceni. O diretor tenta dar uma resposta imediata ao golpe, à movimentação do filme retrata a busca de uma saída, o personagem central, um intelectual de classe média (Marcelo), encontra-se atordoado na nova conjuntura, Schwarz (apud. Ridenti, 2010, p.100) vê o filme como uma tentativa de chamado para a conversão do intelectual para a luta diretamente política, Bernardet (1967) identifica o rompimento de Marcelo com a sua namorada burguesa como alusão a falsa esperança de uma união entre as classes, "A ilusão da aliança da burguesia nacionalista – classe média – proletariado pertence ao passado" (1967, p.118), mas pondera o alcance do filme, "Não resta dúvida que *O Desafio* dirige-se a quem tenha os elementos para compreender Marcelo" (1967, p.120), naturalmente os setores intelectuais, como Marcelo. Glauber (2004) ainda eleva a importância do filme, dizendo que este não tem origens em filme nenhum anterior, mas gera filmes como "Terra em Transe" (1967) do próprio Glauber, O Bravo Guerreiro (1968) de Gustavo Dahl e Fome de Amor (1968) de Nelson Pereira dos Santos, filmes que ainda tentaram entender os setores urbanos, principalmente a classe média e a sua posição diante do golpe pouco antes do recrudescimento do regime com o AI-5. Era preciso entender o apoio que a classe média deu ao golpe, era preciso desvendar um suposto paradoxo, o mesmo que coloca Décio Saes (1978) no seu importante livro sobre este setor social na estrutura política brasileira, "a despeito de haver contado com o apoio maciço da 'classe média', o movimento político-militar de 1964 abre um período caracterizado pela exclusão do conjunto das classes médias urbanas do jogo político" (1978, p.126).

Conforme conclui Xavier (2001, p.30) os filmes do biênio 67/68 rejeitarão a visão dualista da estrutura social brasileira que colocará de um lado povo, do outro o regime militar e as elites. Arnaldo Jabor

encontrará a sua resposta para a derrota no cotidiano da classe média urbana carioca.

### **“A Opinião Pública” (1967) – A resposta está na classe média**

O espaço urbano costumou ser visto pelos cineastas do Cinema Novo na sua primeira fase como um espaço descaracterizado por causa da influência que recebia dos costumes e mídia internacional e assim foi preterido nos filmes, enquanto o campo, longe de tais influências, era a fonte da matriz nacional, Arnaldo Jabor rejeitava esta visão e explica:

*“ ...veio a revolução de 64, o golpe de 64 militar, e tinha no cinema brasileiro aquela onda de tentar fazer um cinema político muito marcante, mas era uma visão política um pouco esquemática, então tinha de um lado os pobres de outro os ricos, o proletariado, a burguesia, mas eu via que tinha acabado de acontecer um golpe militar em cima da classe média, aquelas multidões de classe média, a minha família, todo mundo de rosário na mão gritando contra o comunismo, eu disse espera aí, e a classe média, ninguém fala dela Eu percebi que no Brasil a existência da classe média é crucial, é fundamental, então eu resolvi fazer um filme sobre a classe média...” (2008)*

A forma inicial encontrada por Jabor para representar a classe média foi a partir das técnicas do cinema verdade que vinha se disseminando em países como o Canadá e os Estados Unidos e que tinha no cineasta francês Jean Rouch talvez a sua maior expressão, o cinema-verdade é assim definido por Glauber Rocha:

*“É, em regra geral, um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível, daí a palavra verdade; ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade” (2004, p.71)*

Este tipo de cinema foi possível no Brasil a partir da chegada nos anos 60 de equipamentos leves que permitiam utilizar a entrevista sincrônica, portanto com som direto. Utilizando destas novidades técnicas, Jabor (que já havia utilizado-as no seu filme anterior “O Circo” de 1965) infiltra-se nas casas e nos meios frequentados pela classe média carioca buscando no cotidiano dos homens e mulheres de classe média as suas respostas, em suas palavras:

*“... me interessava o óbvio, só me interessava aquilo que não parecia ser assunto de cinema, aquilo que não parecia ter drama, aquilo que parecia normal, tradicional, simples, por que eu partia daquele ponto de vista célebre do Brecht de que temos que descobrir por trás da normalidade o que há de estranho no mundo normal, então eu fui fazer um filme sobre essas coisas que pareciam normal e talvez não fossem.” (Jabor, 2008)*

Uma das características do cinema verdade e que terá consequências importantes no filme “A Opinião Pública” (1967) é a falta de condução do documentário a partir de perguntas pré-estabelecidas pelo realizador, o que não nos faz pensar que as imagens e falas que compõem o filme sejam independentes das orientações do diretor, Ferro alerta: “Como um texto, como um discurso, uma filmagem é algo orientado. A diferença, no entanto, é que no filme há elementos não tradicionais, não percebidos, não previstos” (2001, p.95). Esta afirmação do autor nos dá a senha para compreender uma das cenas-chaves do filme de Jabor: enquanto um senhor, aparentemente a figura paterna da residência, aconselha um rapaz enaltecendo valores como trabalho e família, um garoto faz estripolias na sala e a câmera o acompanha, desviando-nos a atenção do discurso do senhor. Sabemos, como afirma Schwarz (2005) que

após o golpe há um movimento propagandístico que enaltece a família como célula da nação, valores que segundo o mesmo autor não mais condiz com a realidade brasileira. O garoto no filme, de forma aparentemente imprevista acaba ridicularizando o discurso do senhor, porém esta ridicularização da figura paterna, conforme afirma Xavier (1994) em artigo sobre o diretor e os seus filmes das décadas de 70-80, é figura chave para entendermos as obras de Jabor, "a família tradicional, o vigor do patriarca e seus valores evidenciam mais como construção simbólica do que realidade" (Xavier, 1994, p.68). Xavier (1994; 2001) utilizou o termo filme tese para definir "A Opinião Pública" (1967), por mais que a grande matéria-prima da obra seja o cotidiano, há uma tese que preside a montagem e possivelmente a filmagem, quase todos os comentários em "off" são diretamente ou indiretamente baseados na introdução do ensaio "A Nova Classe Média" (*White Collars*) (1979) do sociólogo americano Wright Mills. Entendemos assim, que a organização das imagens são estabelecidas para confirmar esta tese, a "verdade" filmada está também sujeita as orientações do diretor.

A juventude de classe média, e a cultura que a rodeia, é representada em "A Opinião Pública" (1967) de forma completamente oposta a maneira a que era vislumbrada por setores de esquerda, pois na perspectiva que estas camadas eram progressistas e a sua cultura crítica - Schwarz (2001, p.8) falava de hegemonia cultural da esquerda apesar da ditadura de direita - fundamentaram grande parte das suas expectativas políticas. No filme de Jabor, a juventude aparece fútil, conservadora e desatenta aos problemas sociais, e a cultura que a forma é baseada em preceitos de idolatria e "estrelismos"; muito mais coadunadas com os valores imperialistas, que a cultura de esquerda rejeitara, que com a crítica social. Esta visão entra em contato com a afirmação de Marcelo Ridenti, que apesar de confirmar que a classe média ofereceu o maior contingente na luta revolucionária, afirma: "A hegemonia (cultural, política, econômica), no interior da sociedade brasileira, nunca deixou de ser burguesa, pelo menos desde o final da Segunda Grande Guerra. Sempre foram dominantes as ideias, os ideais, os valores, a visão de mundo da burguesia brasileira, comprometida com o desenvolvimento desigual e combinado" (2010, p.89).

Se a classe média era vista em filmes como "O Desafio" (1965) de Saraceni após o golpe militar como supostamente consciente do seu papel social e só faltava definir-se na ordem prática na postura de embate ao regime, na concepção de Jabor ela aparece desfragmentada, individualista, menos preocupada com uma aliança com o povo explorado, que ignora, que com uma ascensão social que a aproximaria da burguesia, esta vista como no filme de Saraceni, sem condições alguma de conciliar-se no projeto revolucionário que moldou as expectativas dos grupos de esquerda no momento anterior ao golpe. A estratégia de agressão promovida por Jabor em "A Opinião Pública" (1967) encontra similar na postura do Teatro Oficina, segundo Ridenti: "A proposta do Oficina buscava agredir e brutalizar o público para que ele se percebesse enquanto pequeno-burguês usufruidor dos privilégios garantidos pelo golpe militar" (2010, p.86).

Arnaldo Jabor em "A Opinião Pública" estabelece um inventário de situações que não só desfaz da postura oficial defendida pelo regime militar sobre a sociedade brasileira, quanto estabelece uma autocrítica que desfaz também das avaliações as quais se basearam os setores políticos e culturais de esquerda na avaliação dos setores médios, incluindo o próprio Cinema Novo, ao qual fazia parte, e na expressão usada por Marc Ferro (2001) estabelece assim uma "contra-análise da sociedade".

### **Considerações Finais**

Os filmes do Cinema Novo tiveram como princípio básico estarem sempre antenados aos problemas brasileiros, provocados na expressão de Xavier (2001, p.26) pela "consciência catastrófica" do atraso que norteou a cultura brasileira engajada na década de 60, e que teve repercussões em toda vigência produtiva do grupo, independente de quando esteve mais ou menos preocupado com os efeitos imediatos produzidos por seus filmes. Estabeleceram representações que mesmo condicionadas as suas concepções e objetivos políticos específicos, nos deixam um grupo de documentos fílmicos que interpretaram o

conjunto social e assim constituem excelentes fontes para a tentativa de compreensão não só dos caminhos seguidos pelos movimentos de esquerda nos períodos que antecederam e se seguiram ao movimento militar que se instituiu na sociedade brasileira, mas também ao entendimento da própria sociedade a que se referiam.

Escolhemos aqui o filme "A Opinião Pública" (1967) por que entendemos que o filme do Jabor representa muito bem a mudança de postura que o Cinema Novo conservou anteriormente ao golpe, e que já não respondia as expectativas das esquerdas na nova conjuntura e que marcou também no território da militância direta um momento importante na formação de diversas outras perspectivas de luta alternativas às defendidas pelo PCB, grande fonte de influência nos momentos iniciais da cultura engajada no começo da década que o filme é produzido. Aproximando-se da classe média, Jabor aproximou-se da atualidade, confrontando o público, buscou respostas e saiu do lugar-comum onde este público era visto como composição dos explorados e identitários com os oprimidos, acusando-os como cúmplice da "modernização conservadora" que se instituiu na sociedade brasileira após o golpe, mesmo quando estes estavam inclusive diretamente afetados contrariamente com as posturas do regime militar.

---

#### **Referência Bibliográfica/ Fílmica:**

BERNARDET, Jean-Claude, **Brasil em Tempo de Cinema** – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. **Cineastas e imagens do povo** – São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n.11, jan./abr. 1991.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

FERRO, Marc, **Cinema e História**; tradução Flávia Nascimento – São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244p.

MILLS, Wright, **A Nova Classe Média**; tradução Vera Borba – Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

**OPINIÃO Pública, A**. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Versátil Filmes. Brasil, 2008. 1 DVD (115 MIN) Son., preto & branco.

ROCHA, Glauber, **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RIDENTI, Marcelo, **O fantasma da revolução brasileira** – São Paulo: Editora UNESP, 2010. 324p.

SAES, Décio, **Classe média e sistema político no Brasil**; tradução de Malu Gitahy – São Paulo; T. A. Queiroz, 1984. (Biblioteca básica de ciências sociais; sér.1.: Estudos Brasileiros; v.6)

SCHWARZ, Roberto, **Cultura e Política** – São Paulo: Paz e Terra, 2005.

VIANY, Alex, **O Processo do Cinema Novo**; organização: João Carlos Avellar- Rio de Janeiro: Aeroplano,

1999.

XAVIER, Ismail, **O Cinema Brasileiro Moderno** – São Paulo; Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura)

\_\_\_\_\_. **Vícios Privados Catástrofes Públicas – A Psicologia social de Arnaldo Jabor** – São Paulo: Revista Novos Estudos CEBRAP, nº39, Julho 1994. p.67-95

**Notas:**

[i] Artigo em andamento que fará parte do trabalho de conclusão da graduação em História da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

[i] Estudante de Graduação do curso de História da Universidade Federal de Sergipe (UFS); E-mail: rmauriciu@gmail.com

[i] Professora Dr. Da Universidade Federal de Sergipe (UFS); E-mail: celcard@hotmail.com