

O Nôvo Cinema Brasileiro

Ely Azeredo

Afigura-se fruto de uma visão néo-ufanista, a afirmação, freqüente entre muitos cineastas brasileiros, de que o *jovem cinema* assegurou uma posição de êxito como fato cultural entre os produtos de comunicações de massa. Curioso notar que as obras cinematográficas mais afinadas em forma e espírito com a cultura brasileira (*Vidas Sêcas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) tiveram uma aceitação de público pequena — principalmente se pesarmos as pressões promocionais sôbre o público e a sintonia com preocupações político-sociais óbvias do momento —, enquanto realizações muito sensibilizadas por influências estrangeiras (*Os Cafajestes*, *Noite Vazia*, *Assalto ao Trem Pagador*) gozaram de estima popular e se inscreveram entre os êxitos comerciais mais significativos do período. Um dos filmes que melhor configuraram o diálogo espectador-espetáculo e que representou o papel de bandeira de festival na Europa e América, *O Pagador de Promessas*, era a versão quase cem por cento fiel (o autor, Dias Gomes, também funcionou como adapta-

dor) de um texto que já conhecia notável popularidade nos palcos, chegando, inclusive, a gozar de encenações no Exterior. Seria falacioso reivindicar para um cinema de pretensão autoral a *mise-en-scène* de Anselmo Duarte, artesanalmente viva e comunicativa, mas cujos escassos elementos de criação não podem ser defendidos como típica manifestação cultural brasileira.

Os *slogans* podem servir às ofensivas promocionais e publicitárias, mas não devem turvar o ato de pensar o cinema brasileiro e pesar as suas reais oportunidades de desenvolvimento cultural e industrial. A comercialização do filme brasileiro é exígua no Exterior e penosa do mercado interno. Um dos filmes brasileiros premiados em mostras internacionais foi vendido a um país latino-americano de bom mercado cinematográfico por importância equivalente ao custo de duas cópias. Uma das produções mais apreciadas por várias áreas da crítica brasileira, teve, em média, durante sua primeira semana de exibição em circuito, na Guan-

O Novo Cinema Brasileiro

bara, doze espectadores por sessão. Outra produção modesta em suas ambições espetaculares, mas de séria pretensão crítica no terreno social, não obteve de renda *bruta*, no Rio de Janeiro, quantia capaz de cobrir seus gastos de publicidade relativos ao lançamento. Como base de afirmação futura, conviria ao Novo Cinema Brasileiro encarar friamente no espelho das reações de massa, sua figura de Jânus: a face positiva, de procura nos terrenos da linguagem e da temática adulta; e a face negativa, representada pela incompatibilidade da maior parte de suas realizações com os apetites e a capacidade de assimilação do público no campo do espetáculo.

Inegavelmente, porém, os cineastas mais empenhados de 1962-1966, embora não tenham afixado marcos de trânsito livre e seguro em seu mercado-base — o mercado interno — efetuaram uma guinada histórica. A benevolência no uso do carimbo de "Boa Qualidade" por parte da Censura continuou a confundir, à sombra da legislação protecionista, o melhor e o pior da produção, que permanece assombrada por incursões de aventureirismo e amorosismo. Mas foi definitivamente exorcizado o complexo de inferioridade do público que, antes, deleitava-se em exibir, nas salas que projetavam filmes estrangeiros, sua sofisticação de consumidor de produtos importados. Escrevendo, há poucos anos, sobre o tratamento marginalizante que o cineasta brasileiro sofria por parte dos patronos ou usuários da cultura no País, Walter Hugo Khouri (1) frizava que tal desprezo não poderia ser atribuído apenas à baixa qualidade da produção; lembrava a existência de "algo mais profundo (...) radicado no público e na elite", porque o espectador ria de qualquer situação um pouco falsa na produção local, mas não reagia da mesma forma ante uma situação análoga em filme estrangeiro. O "sucesso de certos filmes inúteis e de certas comédias carnavalescas" teria explicação no fato de que, nesses casos, o público não precisa fazer esforço para ridicularizá-los: "tudo já está feito no próprio filme; já há a atmosfera de incoerência, estu-

pidez e vulgaridade". Em resumo, observava Khouri, "a ausência de ambições da obra não vai contra o recôndito complexo".

Inúmeros fatores alteraram a imagem pública da entidade "cinema brasileiro" nos últimos quatro anos: a crescente popularidade da televisão, atraindo gratuitamente e sem solicitar o senso crítico do espectador, o monopólio da chanchada; a mística do "Cinema Novo", complexa, promocional e polêmica, fascinando camadas intelectualmente mais desenvolvidas ou agitadas do público (especialmente dos jovens) com a reivindicação do *status* de autor para o diretor de filmes, sob inspiração da "Nouvelle Vague" e do Néo-Realismo Italiano, e com a abordagem de temas reivindicados pelo reformismo social, principalmente entre as "esquerdas"; a lenta e inexorável elevação do nível técnico dos filmes, conseqüência da maturação dos elementos que se beneficiaram do aprendizado junto às equipes cosmopolitas da fase Vera Cruz/Maristela/Multifilmes, buscaram *in loco* a experiência européia (IDHEC, Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, etc.) e sentiram, na produção independente, a necessidade de conhecer um pouco de cada setor da produção; o aperfeiçoamento, ainda que lento e problemático, do quadro de atores, beneficiado sobretudo pela evolução do teatro brasileiro; as repercussões de mais de trinta prêmios em mostras internacionais; os esforços da crítica e do cineclubismo na divulgação do melhor cinema estrangeiro, clássico e moderno, especialmente através de festivais e ciclos retrospectivos; e a propriedade com que o *GEICINE* colocou na órbita das preocupações de Governo os problemas de cinema, originando inclusive, através do "Plano de Fomento ao Cinema no Estado da Guanabara" (2), o essencial da política de estímulos da *CAIC* (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, órgão do Governo do Estado da Guanabara).

Se lembrarmos que o movimento francês conhecido como *Nouvelle Vague* nunca se explicou devidamente aos olhos do público e de grande parte

O Novo Cinema Brasileiro

da crítica no Brasil, e que, ainda hoje, é citado a propósito de um ou outro filme de difícil rotulagem, será mais fácil avaliar a confusão reinante nos festivais e órgãos de crítica internacionais a propósito do chamado "Cinema Novo" brasileiro. Mas é inegável a importância atribuída, nos últimos anos, via críticos e mostras, ao Novo Cinema Brasileiro, que se apresenta ao exame dos estudiosos e *festivaliers* em um momento de estagnação do poder criador em diversas áreas de produção. Se excetuarmos os movimentos renovadores dos cinemas italiano e francês, assim como a revelação do cinema japonês ao Ocidente — acontecimentos de outra ordem de profundidade e amplitude — veremos que o impacto brasileiro junto a consideráveis porções da crítica estrangeira se rivaliza com a descoberta dos cinemas da Polônia e da Tchecoslováquia, supera a das "novas ondas" sueca e argentina, e ainda a do Free Cinema inglês e da Escola de Nova York. (Estes dois últimos mobilizaram entusiasmo crítico muito limitado e cedo perderam o alegado teor de "novidade"). Não muitos filmes brasileiros obtiveram no Exterior uma consagração generalizada, mas é animador verificar que, mesmo quando recebidos com restrições rigorosas, eles ganharam qualificação de "renovadores", "estimulantes", "vigorosos", etc. Amplia-se a convicção de que o Novo Cinema Brasileiro tem uma grande abertura para o futuro.

SEMENTES

Da reação às sujeições empresariais do "cinema de grandes estúdios", exemplificado pela Vera Cruz, surgiu em 1955 *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, que só teria programação em 1956, após longa batalha de Censura. Obra de estréia, já no primeiro contato mostrava que o cineasta aprendera *por alto* a lição néo-realista de Cesare Zavattini e hoje só resiste à análise sob o prisma de nossa pequena história do cinema. Formalmente, atendia mais à inspiração do filme-crônica tipo *Domenica d'Agosto* (Domingo de Verão, 1949) — gênero que permitiu efêmera

supervalorização de Luciano Emmer — do que ao "diálogo" zavattiniano com a realidade. "A característica mais importante, e a mais importante inovação do chamado néo-realismo" — dizia Zavattini — "é haver compreendido que a necessidade do argumento era um modo inconsciente de disfarçar uma derrota humana, e que a espécie de imaginação que supunha era uma simples técnica de aplicar fórmulas mortas a fatos sociais vivos". (NR — Esta negação do "argumento" como estrutura-essencial seria mantida, com outras ressonâncias, à base de todo o cinema moderno, que propõe um cinema-expressão contra um cinema-veículo). Defendia também Zavattini a suficiência da realidade olhada "diretamente": "a tarefa do artista não é emocionar ou indignar as pessoas com situações metafóricas, e sim fazê-las refletir (e, se quiserem, emocionarse e indignar-se também) ante o que os outros fazem, *ante o real, exatamente como é*" (3). (NR — Os grifos são nossos). Na década antecessora do "Cinema Novo", tivemos mais duas tentativas de aplicação da poética zavattiniana no cinema brasileiro: o melodramático e primário *Agulha no Palheiro*, 1953, de Alex Viány, mais próximo do "carioquismo" da chanchada do que do carbono néo-realista; e *O Grande Momento*, de Roberto Santos, 1958, que permanece, guardadas as proporções e ressalvadas as deficiências de base, o melhor exemplar brasileiro das virtudes e limites do "diálogo" teorizado pelo co-autor de *Umberto D.* Mas *Rio, 40 Graus*, por seu valor de ruptura com as limitações do cinema encarcerado nos estúdios (limitação da liberdade do autor, "glamourização" da realidade, roteiro rígido, imposição do elenco profissional *estabelecido*, etc) e pelo desafio superior de autenticidade candente alcançado em algumas cenas — o choque da visão nua da realidade que o cinema italiano experimentou com *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Paisá* (1946) — exerceu uma influência decisiva, sem paralelo possível, para a eclosão do que, em 1962, seria rotulado "Cinema Novo". Infelizmente, os preceitos do "real exatamente como é"

turvariavam durante alguns anos o espírito pioneiro de Nelson Pereira dos Santos, prendendo-o ao projeto de uma trilogia que (sem a realização de *Rio, Zona Sul*) só teria realizada sua segunda etapa, *Rio, Zona Norte* (1957). Os dois primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos multiplicaram em um plano de incultura cinematográfica (deficiência, então, generalizada) os erros do "zavattinismo" visto em seus componentes mais indesejáveis: o social-sentimental, o fragmentarismo, a desconfiança em relação à imagem construída. A abertura para a crítica social era não só corajosa como também vitalmente necessária a um cinema que vinha enclausurando o drama em ficções melodramáticas, porém, já em *Rio, 40 Graus*, a inspiração esquerdista se manifestava (às vezes, verbalmente, nos diálogos), através de palavras de ordem, de forma arbitrária, generalizando as virtudes dos pobres e a vilania da burguesia. Até nos melhores filmes que a ortodoxia do movimento admite como criações do "Cinema Novo" — *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* — a mensagem falada se intrometeria como se os realizadores considerassem necessário, acima de seu talento, uma espécie de atestado de ideologia.

Um predecessor esquecido do Novo Cinema Brasileiro é *O Grande Momento* (1958), crônica de costumes em torno de um casamento no contexto popular do Brás (bairro de São Paulo) — produzido por Nelson Pereira dos Santos, mas escrito (em colaboração com Norberto Nath) e realizado pelo estreante Roberto Santos. Nenhum maniqueísmo nessa tentativa zavattiniana, banhada também, em seqüências de suspensão do racional (a embriaguês da festa nupcial) por influências satíricas de René Clair e da comédia primitiva americana. A adesão de Roberto Santos à autenticidade de atitudes de seus protagonistas não lhe inibiu a crítica. Evidentemente, Roberto Santos assimilou Zavattini muito através da generosidade de De Sica: os *élans du coeur* falam mais do que o cálculo, mas a pobreza não isenta os personagens de atitudes menores. Como pontificou

Zavattini enquanto — apesar do *handicap* negativo de certos preconceitos estéticos de rápido envelhecimento — abria caminhos para o cinema de Michelangelo Antonioni e Marco Bellocchio: "A câmera, em verdade, tem tudo à sua frente; vê as coisas e não o conceito das coisas".

Ao lado e além da influência-matriz zavattiniana, *O Grande Momento* tem instantes de força cinematográfica que credenciavam Robertos Santos à aventura do Novo Cinema Brasileiro. Por exemplo: o círculo do devedor no parque de diversões, com sua comunicabilidade sensorial dos planos longos, da cenografia realista, da música circense. Outro homem-equipe dessa fase, Walter Hugo Khouri, realizaria, também em 1958, com *Estranho Encontro*, a mais expressiva e inquietante premonição de um cinema moderno por nascer em nosso País. Dificuldades de produção que impediam o desenvolvimento de certas idéias do roteiro, a inadequação de quase todo o elenco a um cinema introspectivo, choques de concepção e estilo por conflitos de influência (Bergman, néo-expressionismo americano) deixaram *Estranho Encontro* em frustração parcial, mas Khouri avançou nitidamente alguns passos na área da observação intimista-existencial hoje representada com maior destaque por obras de Louis Malle (*Feu Follet/Trinta Anos Esta Noite*/1963) e Antonioni (*La Notte/A Noite*/1961). Formalmente, alguns excessos ornamentais expressionistas vinculam sua realização a um cinema superado, mas o uso de *tempos mortos* (4) (rf. Fellini, Bergman), a expressiva vinculação psicológica aos cenários, o tratamento geralmente depurado dos personagens (embora deficientes e falando péssimos diálogos), estabeleciam uma ponte para o futuro. Dizíamos a propósito de *Na Garganta do Diabo* (1960): "Em Khouri, a atmosfera, os cenários nela impregnados, e a construção dos personagens são os elementos primordiais. A ação vem depois e a tendência natural do cineasta é minimizá-la". Ao admitir, em *A Ilha* (1962), uma inflação do elemento-história e a diluição dos

O Nôvo Cinema Brasileiro

personagens pelo excesso de figuras em tela, Khouri conheceria sua primeira grande frustração. Voltando à concentração e à depuração em *Noite Vazia* (1964), o autor chegaria a um ápice de organicidade e poder de comunicação.

RUPTURA

Em 1960/62, inúmeros fatores se conjugavam pressionando por um a ruptura com os conformismos do passado; sentia-se um clima de otimismo, um *suspense* criativo. Jovens egressos dos cineclubes, das polêmicas que levaram os reclamos do cinema nacional às páginas das publicações culturais e suplementos literários, formados nos cursos do IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques, Paris) e Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), originários da crítica ou dos cineclubes, experimentados na assistência de direção (tanto dos filmes "artesanais" cariocas, como da produção em série dos chamados "grandes estúdios" paulistas), forçavam de várias maneiras as portas da criação cinematográfica. Os preconceitos de alguns "cinemanovistas" contra a crítica podem ser facilmente desautorizados pela consulta ao gigantesco *dossier* de imprensa que veiculou e debateu as inquietações e as reivindicações dos jovens cineastas. Em nenhum outro país (pois na França a Nouvelle Vague teve seu grande patrocínio nas revistas especializadas e semanários) a imprensa diária dedicou tanto espaço à fase pré-natal de um movimento cinematográfico.

Outra idéia insustentável é a que vê no êxito dos novos diretores mais *empenhados* a liquidação da chanchada: (5). Também seria fruto de *wishful thinking* apontar um esgotamento da chanchada como gênero de espetáculo, pois a inércia cultural das massas que ela parasitava persiste. O sub-gênero praticamente desapareceu porque: (a) a televisão oferecia — até pelo sedentarismo e informalismo possibilitados por seu tipo de recepção — condições ideais para veiculá-lo; (b) a alta nos preços dos ingressos retirou o público da con-

dição de absoluto descompromisso em relação ao nível espetacular do filme. O nôvo veículo passou a apresentar, gratuitamente, o mesmo tipo de comichidade simplória e de números de canto e dança sem inventiva, oferecendo inclusive maior variedade de elenco (igualmente recrutado no rádio e no teatro-revista). Aliás, a força sempre crescente da televisão impõe aos cineastas brasileiros um desafio ao qual o nível de produção de seus filmes, em geral, ainda não respondeu lucidamente.

Lançado um grande número de sementes positivas, a colheita desejada não poderia falhar — a não ser que a hora histórica não fôsse propícia, como não o era na segunda metade da década de cinquenta, quando, frustrados os sonhos "hollywoodianos" do zênite industrial Vera Cruz-Maristela-Multifilmes, cineastas possuidores de qualidades para a realização de filmes procuraram um certo grau de independência em relação às fórmulas do comércio cinematográfico, sem perderem de vista os objetivos de entretenimento do cinema-espetáculo. Podem ser lembradas aqui personalidades muito diversas, como Oswaldo Sampaio (*A Estrada*/1956), Galilleu Garcia (*Cara de Fogo*/1958), Rubem Biafora (*Ravina*/1958), Walter George Durst/Cassiano Gabus Mendes (*O Sobrado*/1956), mais uma vez Durst (assinando sozinho a direção de *Paixão de Gaucho*/1958), Carlos Alberto de Souza Barros/Cesar Memolo (*Ossos, Amor e Papagaios*/1958), além dos já citados Walter Hugo Khouri (cujo primeiro filme foi produzido, com interrupções, de 1951 a 1953: *O Gigante de Pedra*) e Roberto Santos (em aprendizado de cinema, em funções várias, desde 1951). Um paralelo breve com o cinema francês: a Nouvelle Vague só eclodiu em 1957/1959, embora Alexandre Astruc tenha feito seu primeiro impacto em 1951 (*Le Rideau Cramoisi*), Jean-Pierre Melville a partir de 1945/1947 produzia "fora dos métodos tradicionais" (6), Agnès Varda impressionou a crítica a partir de 1954/1955 (*La Pointe Courte*), Alain Resnais começou a impor um estilo

em 1956 (*Nuit et Brouillard, Toute la Mémoire du Monde*), Louis Malle experimentou pela primeira vez a longametragem em 1955 (co-realizador de *Le Monde du Silence*, com Cousteau), Roger Vadim se lançou em 1956 (*Et Dieu Créa la Femme*). "É inegável que a maior parte dos cineastas que estrearam a partir de 1945 (NR-René Clément, Georges Rouquier, André Michel, por exemplo), viam no cinema algo mais do que uma profissão: um meio de expressão de possibilidades múltiplas. Ambicionavam (...) colocar em seus filmes um universo pessoal (...)", disse Jacques Siclier. (7). Mas não era chegado o momento.

No Brasil, fracassadas as fórmulas de "grande estúdio" e da meia-concessão, transferida a chanchada para a TV, não havendo exigências sindicais de equipe mínima e similares, a pressão intelectual pró-realização de filmes de ousadia temática e modernidade formal acabaria por fascinar alguns produtores estabelecidos e por lançar elementos não-estabelecidos na profissão. As bases de produção seriam muito modestas, quase cooperativas, como em *Os Cafajestes* (1962), do estreante Ruy Guerra, produzido por um ator ainda obscuro, Jece Valadão — filme que refletia sobretudo a influência francesa (além de Antonioni) sobre o cineasta formado pelo IDHEC; ou seriam ambiciosas, como no caso de *O Pagador de Promessas*, produzido por Oswaldo Massaini, egresso da chanchada. Com suas virtudes e acertos, *O Pagador de Promessas* demonstrava o grande número de ingredientes díspares que, na "hora da soma", produziriam o auspicioso e desconcertante Novo Cinema Brasileiro — ou o "Cinema Novo", como querem, promocional e tribalmente, os que prefeririam, na "soma", eliminar parcelas pouco sintonizadas com sua posição política ou com seus humores estéticos. "Não é por acaso" — lembrou Alex Viany (8) — que *O Pagador de Promessas* reúne um diretor paulista, ex-galã da Atlântida e da Vera Cruz, com um escritor baiano, tarimbado em radioteatro, e um ator paulista do TBC" (NR — Leonardo Vilar,

de atuação decisiva para o êxito do filme, no papel-título, que, a rigor, suportava toda a estrutura um pouco artificial e *mensagem* da peça de Dias Gomes). O caráter forçosamente heterogêneo do Novo Cinema Brasileiro, sobreviria de produtos como o filme de Anselmo Duarte, reflexo da "experiência coletiva de muita gente, em muitos anos de erros" (9), e da audácia experimental dos recém-chegados (importante lembrar ao lado de Ruy Guerra, seu co-argumentista Miguel Torres, desaparecido em um acidente pouco depois) formados sob as mais diversas influências estrangeiras — o Paulo Cesar Saraceni de *Pôrto das Caixas*/1963 (decepcionando após o promissor *Arraial do Cabo*/1960, realizado com o fotógrafo Mário Carneiro), o Leon Hirszman do curto (10) *A Pedreira*/1960 (correto exercício de inspiração formal eisensteiniana), o Joaquim Pedro de Andrade de *Couro de Gato*/1960 e *Garrincha, Alegria do Povo*/1962 (renéclairiano no curta-metragem, procurando em seguida aclimatar o *cinéma-vérité* no que resultou em expressiva e desigual cine-reportagem), o Roberto Farias de *Assalto ao Trem Pagador*/1962 (povoando de personagens e situações muito brasileiros um filme de figurino-base americano), e, sobretudo, o Glauber Rocha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), artista maior que ainda não se anunciava no demagógico e caótico *Barravento*, de 1961.

A partir de *Vidas Secas* (1963) — obra de serena segurança formal, cujo impacto humanista pode ser comparado ao de *The Southerner* (Amor à Terra/1945), de Jean Renoir, — e, principalmente, ao surgir com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um cinema de símbula cultural, mas também de invenção e revolução em seus sentidos mais amplos e libertatórios, a produção brasileira ganha um *teto* de difícil ultrapassagem pelos seus cultores. *Noite Vazia*, mais do que abertura de novos horizontes, é obra de consolidação e depuração do cinema de Walter Hugo Khouri. Levando ao máximo o difícil

O Novo Cinema Brasileiro

binômio *introspecção-comunicabilidade* ao transmitir um drama de alienação, o cineasta reafirmava a importância e a legitimidade de sua visão universal dentro do panorama brasileiro. Como Khouri, outro precursor do Novo Cinema Brasileiro, Roberto Santos, se beneficiaria da decolagem do cinema brasileiro em meios técnicos, em tarimba de equipe, e até em elenco, a fim de dotar de impacto formal e interioridade sua versão de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa. Não nos estendemos sobre este filme e nos limitamos a registrar as auspiciosas estréias de Luiz Sérgio Person, com *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) e Walter Lima Junior com *Menino de Engenho* (1966), por falta do distanciamento necessário à avaliação das possibilidades desses talentosos realizadores.

LIMITAÇÕES

As principais limitações ao desenvolvimento do Novo Cinema Brasileiro resultam principalmente da posição dos que se sub-agrupam, com uma série de atitudes tribais, sob o rótulo arbitrário e discriminatório de "Cinema Novo":

a) Insistem na tecla da incompatibilidade ou penosa co-existência do chamado "cinema de autor", independente e socialmente responsável, com os requisitos da estrutura industrial. (Há mais de duas décadas, pondo em termos límpidos uma idéia originária do silencioso, disse Luigi Chiarini: "O filme é uma arte, o cinema é uma indústria" (11). Agindo em consequência, conheceram a plena realização e planetarização cineastas como Chaplin, Lang, Fellini, K a z a n, Visconti, Kurosawa, Godard...).

b) A fobia frente à colaboração estrangeira, atualmente, por razões de interesse imediato, um equívoco em eclipse parcial. (Essa tendência chega a negar o valor da colaboração multinacional no quadro europeu);

c) O medo do cinema-entretenimento, quando a experiência de todos os centros de produção — inclusive da URSS e outros países da área de influência

soviética — indica que nenhuma indústria cinematográfica sobrevive exclusivamente numa dieta de filmes amargos, "sociais" ou confessionais;

d) O tropismo pelo pensamento monolítico, de coloração ideológica invariável, que pode ser responsabilizado, por exemplo, pela insistência e pela colocação monocórdia do tema do "misticismo", responsável por alguns dos mais lamentáveis insucessos de bilheteria.

O BLOQUEIO CULTURAL

O ser ante o mundo e não o ser ante a visão particular do mundo que determinados setores ideológicos alimentam. Por colocar-se assim, em seus personagens e suas imagens, Walter Hugo Khouri se viu hostilizado desde o início de sua obra entre os muros de um guêto de vagos preconceitos, acusado de insulamento e alienação. Defendendo *Noite Vazia*, tivemos oportunidade de lembrar Jean Leirens (12): "... na maior parte das pessoas, a negação ou a afirmação dos valores espirituais age, em realidade, a um nível de profundidade, de intimidade pessoal, que é frequentemente independente das opções inerentes à vida social. Esta exige respostas precisas, enquanto a dúvida e a contradição se estendem ao mais profundo de nosso ser. Podemos até dizer que a concepção que temos do amor, da beleza, etc, nos engaja muito mais profundamente, são infinitamente mais esclarecedoras quanto à verdade fundamental de nossas opções do que tudo o que desagua no domínio sempre flácido e elástico das opiniões, profissões de fé, atitudes sociais, etc". Também sem respostas precisas, banhado de dúvidas, extrovertendo contradições, mostrou-se Luiz Sérgio Person em *São Paulo Sociedade Anônima*. Entre outros pontos de encontro com Khouri, o esquerdistas Person, comovedoramente fiel a si mesmo até nas hesitações e nos momentos de hermetismo de seu filme, tinha a virtude de sugerir, no pouco que informa dos personagens (como Khouri em *Estranho Encontro*, *Noite Vazia*) "uma grande massa de tumulto existencial, desencontros emocionais e alienação social — a trágica indefinição

dos que *não optam nunca*" (13). No entanto, como pode verificar quem se dê ao trabalho de examinar o *dossier* de imprensa de São Paulo *Sociedade Anônima*, os raríssimos pontos de crítica social *engagée* deste filme foram colocados sob uma lente de aumento, a fim de que Person pudesse ser catalogado, já no berço, entre os "cinemanovistas" que minimizam o conflito trágico entre o ser e o mundo total.

"O filme é uma arte, o cinema é uma indústria". Chiarini demonstrou que, separar nitidamente a arte e a indústria significa defender as razões de uma e os direitos da outra. "A razão artística tende a diferenciar um filme do outro, a industrial tende ao oposto, isto é, a uniformizá-los" (14). No "Cinema Novo", a política, responsável pelo complexo anti-indústria, tem, paradoxalmente, contribuído para uniformizar o espírito dos filmes, e a atuar como instrumento insidioso de alienação, sobrepondo o "engajamento" do autor às razões dos personagens e às ressonâncias mais vastas dos temas. Ao fugir ao "fantasma" do cinema-indústria e aos vóos da "excessiva" liberdade autoral, o "cinemanovista" busca refúgio no receituário de certezas oferecido pelo marxismo através de seus intérpretes menos categorizados da frente interna.

Expondo aos razões do intelectual e do democrata contra "o bloqueio cultural" (15), escreve Adonias Filho que, "ao inundar (...) de liberdade a novelística e a dramaturgia, convertendo-as em elementos de fermentação junto à receptividade", a imaginação "já demonstra que, como parte da função mental, não permite a sujeição ao totalitarismo ideológico. Resiste e, resistindo, demonstra pela resistência sua vinculação no processo revolucionário. O estado de guerra entre a inteligência e a ideologia, talvez encontre na imaginação a arma mais poderosa — dentre os componentes psicológicos intelectuais — com que a arte acaba por derrotar a ditadura". No mesmo capítulo em que enfatiza a dádiva da tecnologia e dos processos industriais do cinema na luta contra os obscurantismos, acrescenta Adonias: "Alargando a in-

telectualização na receptividade e, desse modo, ampliando os contatos entre ela e o intelectual, o cinema — que se converte em novo impulso democrático precisamente porque hipertrofia o encontro da arte com a receptividade — revaloriza a imaginação criadora. E a revaloriza porque, uma consequência da tecnologia e da organização industrial, exige a imaginação ficcional como matéria-prima indispensável. (...) O que importa considerar-se, nas relações da arte com a tecnologia (...) é que, pela primeira vez, uma indústria de enorme penetração coletiva depende da imaginação criadora". E acrescenta: "O bloqueio cultural, atingindo a imaginação que move o cinema — o cinema que visualiza a imaginação para a receptividade —, corrompe a matéria-prima como se água fosse colocada no petróleo. É a imaginação em sua liberdade criadora como exige sua operação psicológica, definitivamente acima da ideologia imposta pelo bloqueio cultural, que, caracterizando o cinema como arte, assegura o encontro com a receptividade". O grande esforço do intelectual, do inovador, "quase um estado de guerra em busca de reconhecimento, é pela receptividade". Mas a receptividade — aduzimos com o óbvio — não pode ser delimitada, planificada, pelo intelectual ou artista. Os que assim procederem, já estão conspurcando o instrumento capital para encontrá-la — a liberdade.

No panorama sem fronteiras do Novo Cinema, o "cinemanovismo" — carregando na prática e na apressada teorização os germes de sua própria deterioração — opera, em parte, como arma de um bloqueio cultural. O inovador que pretende circunscrever seus objetivos e manietar a crítica de seus métodos e metas é um personagem em contradição. Superar esta contradição e caminhar para a receptividade de uma cultura nacional incipiente e logicamente sob influxo da cultura em suas constantes universais, é o caminho para que o "cinemanovismo" se realize como inovação e corresponda à expectativa daqueles observadores estrangeiros que não pretendem investir seu prestígio em uma efêmera moda de festival.

Notas

1 Walter Hugo Khouri, artigo para **Cinema Brasileiro**, publicação paralela à retrospectiva do cinema brasileiro realizada junto à Resenha do Cinema Latino-Americano, Santa Margherita-Ligure; Silva Editore, Itália.

(2) **Revista do Geicine**, nº 1, 1961.

(3) Cesare Zavattini, **Revista del Cinema Italiano**, It., dezembro, 1952.

(4) A propósito de **Noite Vazia**, lembramos que o emprêgo dos **tempos mortos** «é o correspondente do suspense nos filmes de angústia existencial» e «pode ser visto como uma constante do cinema moderno, atuando como fator de dois efeitos só aparentemente contraditórios: a sintonia com a tensão do espectador, da qual

resulta o fenômeno **projeção-identificação** que nenhum filme pode dispensar por inteiro sem riscos de inocuidade; e a **distanciação**, que deve conduzir à reflexão e à oportunidade de auto-análise». **Jornal do Brasil**, 1-4-1965.

(5) Note-se que tanto o produtor de **O Pagador de Promessas**, Oswaldo Massaini, como o de **Assalto ao Trem Pagador**, Herbert Richers, patrocinadores de chanchadas, já estavam desiludidos com a rentabilidade do gênero.

(6) Jacques Siclier, **Nouvelle Vague?**, Editions du Cerf, Paris, 1961.

(7) *Ibidem*.

(8) Alex Viany, reportagem **Cinema Novo**, Ano 1, revista **Senhor**, 1962.

(9) *Ibidem*.

(10) Um dos filmes curtos que integraram **Cinco Vêzes Favela**, produção do Centro Popular de Cultura, 1962.

(11) Luigi Chiarini, **Cinque Capitoli Sul Film**, Edizione Italiane, 1941.

(12) Jean Leirens, **Le Cinéma et la Crise de Notre Temps**, Editions du Cerf, Paris. Cit. **Jornal do Brasil**, 2-4-65.

(13) Ely Azeredo, **São Paulo Sociedade Anônima**, **Jornal do Brasil**

(14) Luigi Chiarini, **Cinque Capitoli Sul Film**, Edizione Italiana, 1941.

(15) Adonias Filho, **O Bloqueio Cultural**, Livraria Martins Editôra, 1964.