

Coisas Nossas

Gustavo Dahl

Boas são todas as ocasiões para pensar, e mais do que pensar, para dizer cinema brasileiro - nunca "nacional" - e eu mesmo me reprocho de não tê-lo feito mais freqüentemente. Mas este 1960, talvez porque o censo nos faz olhar para o passado, e as eleições presidenciais, para o futuro, é uma das mais oportunas. Na Garganta do Diabo, Bahia de Todos os Santos, Arraial do Cabo, "Delírio", Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, "Introdução ao Cinema Brasileiro", tudo é 1960. E Mar del Plata, Santa Margherita Ligure e Bilbao, prêmios para Khouri, Roberto Santos, Paulo Saraceni & Mario Carneiro. Santa Margherita, nossos diretores na imprensa cinematográfica européia, Galileu Garcia e Walter Hugo Khoury (sic) nos "Cahiers". "Dez Anos de Cinema Paulista", dez anos de cinema paulista. Caçara, Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tempos idos. Vida, paixão, morte e ressurreição capenga do cinema brasileiro. E mais, tudo mais, tudo em dez anos. As dezenas convidam à meditação.

Um cinema nacional, no sentido sadouliano do termo, pode ser um homem. O sueco é Bergmann, o argentino é Torre Nilson, Buñuel, o mexicano, Ray - Satiajit e não Nicholas, o Grande - o hindu. Um homem e um nome. Um homem verdadeiro, com raízes na terra onde é feito o filme, e não um "camus" qualquer. Um nome, verdadeiro também, que se sustente, que se mantenha em continuidade no tempo, e não vá, como Lima Barreto, dormir embriagado, por um prêmio pra filmes de aventuras, para acordar cinco ou seis anos depois preso de um estranho misticismo, forjado numa ainda mais estranha conversão, que forçosamente parece encerrar uma religiosidade barata e superficial. Um homem e um nome que consigam impôr-se em seu próprio país, pois é muito mais fácil de fazê-lo no exterior, isto quer dizer, que resista à tentação de explorar a contingência de sermos uma terra e um povo exótico. Somente então começará a existir o cinema brasileiro, pois seus produtos deixarão para sempre de serem sinônimos de frustração artística.

O que venho de dizer é falso, peço desculpas. Peço desculpas por ter-me deixado empolgar pela ânsia que é também minha de termos um cinema, custe o que custar. É evidente que os casos excepcionais são exceções. Os resultados podem ser os mesmos, um grande criador pode impor o cinema em que vive ao resto do mundo, e mesmo, em nosso

caso, destruir a equação "filme brasileiro = frustração artística", acima referida. Mas será sempre um "ersatz", um substituto, algo que faz "às vezes de" um cinema nacional. E será sempre uma e uma única experiência individual, impossível de ajustar-se à noção de nação, não apenas porque esta noção é supra-individual, mas principalmente porque ela implica na existência de um conjunto de individualidades, diversificadas entre si. Não pretendo negar os imensos benefícios que nos traria a aparição de um autor do calibre dos acima citados. Tudo está a indicar serem eles estímulos valiosíssimos para as respectivas cinematografias. Mas o único que importa, e tem em si um sentido, é aquilo que é. Não apareceu entre nós a figura solitária e triste de um gênio cinematográfico. As circunstâncias não permitiram que surgisse aquele que as venceria, como as venceram alhures. Se por um lado isto redime os diretores presentes e passados do cinema brasileiro, por outro diz que esta etapa em que consciente ou inconscientemente estávamos todos, da expectativa do milagre, foi esgotada, irremediavelmente esgotada. Não há que esperar mais ou tentar mais. Um cinema nacional, o nosso cinema nacional, só poderá ser uma "escola".

Coloquemo-nos primeiro de acordo sobre o termo, abandonando as habituais concepções estéticas e dicionarísticas, inventadas por pessoas sem imaginação para gente idem. Compreendamos de uma vez por todas que esta noção de "escola" modernamente só pode funcionar se deixarmos a um lado a preocupação de catalogar, de fichar, de ordenar, fruto de uma atitude covarde e medrosa que se nega a aceitar a vida como complexidade e ambigüidade. O erro é estabelecer o juízo baseado no produto, na obra de arte já feita, nas analogias ou semelhanças entre elas existentes. Não que estejam ausentes ou que não importem, mas é que uma classificação como esta, que se pretende científica, invalida-se porque tende a considerar a obra de arte como objeto em si, destacada do homem que a criou. E desumaniznado-a, isola-a no tempo e no espaço. É aqui que a confusão se generaliza, porque verificamos que partindo desta concepção concluiremos que todas as escolas existiram sempre, que expressionista mesmo é a arte primitiva africana, que surrealista mesmo é Bosch (pronuncie-se "bós"), que concreto é Piero della Francesca e assim por diante. E é verdade. Tão verdade que se corre o risco de passar por tolo, dizendo-o, como aliás passam os que o fazem. Se invertermos no entanto, o caminho, e formos procurar a "escola" no homem, na obra de arte em sua fonte, ainda como intenção, como potência, não se correrá o risco de separar dois elementos inseparáveis, como a obra de arte e seu criador e portanto de esquecer

que inelutavelmente ambos são situados no tempo e no espaço, isto é, histórica e sociologicamente. Veremos então que "escola" é uma noção que se refere primeiro ao conhecimento do homem - seria mesmo mais apropriado falar sempre em "geração" - e depois ao da obra de arte. É que surge quando um determinado grupo de artistas sofre um mesmo condicionamento exterior, que vai gerar no entanto obras profundamente diversas, apesar de eventuais semelhanças formais, porque a obra de artes só nasce da experiência individual e porque os indivíduos - Aleluia! - são diferentes entre si, mas que pode ser considerado globalmente graças a esta unidade de seu condicionamento e à sua fidelidade à constante de toda posição moderna, o binômio destruição-liberdade.

Colocada assim a questão pode-se avançar um pouco e verificar que embora seja inadmissível a pretensão de justificar a existência do cinema foram sempre dados pelas escolas, o expressionismo alemão, as sucessivas "avant-garde" francesas, os russos, o neo-realismo italiano e hoje a "nouvelle vague", francesa de novo. E que os grandes cinemas sem escolas, o americano, o japonês, principalmente, e a rigor o sueco e o inglês, são muito mais cinemas de florescência e plenitude que de evolução e conquista. Em termos de Dialética, coisa muito em moda, acreditem, isto equivale a identificar a escola com a antítese, sem dúvida a etapa mais importante do processo, pois é aquela que o impulsiona em direção a síntese. Embora a antítese não possua em si uma razão de existir, de existir destacada, como relativamente o podem a tese e a síntese, não se pode negar que a mais nobre atividade humana é a de abrir caminhos, para o aniquilamento total, talvez, mas para a frente. Não há pois alternativa, um cinema que ainda não existe terá que ser forçosamente um cinema antitético, revolucionário e moderno no sentido que lhe dá Luc Moullet, isto é, que não recusa aquilo que é que "reconcilie l'homme avec le temps qui est le sien, avec ce monde que tant de plumitifs constipés prennent pour un monde en crise - et qui, souvent, sont mal placés pour le juger n'en connaissant point d'autre - un monde qui crucifie l'homme".

Não é impunemente que as escolas citadas sejam sempre jovens cinemas, hoje ou ontem, alemães ou russos, franceses ou poloneses. São sempre jovens os grandes movimentos. A única solução e salvação para o cinema brasileiro é a juventude.

Logo, a "bossa nova" é a nova religião, e Glauber Rocha o seu profeta, pois foi o primeiro a colocar publicamente a questão numa perspectiva extra-regional, a sugerir a necessidade da articula-

ção dos diversos esforços e de um sistema de concretizá-los em filmes. E a distinguir, embora com a arbitrariedade inerente a uma distinção desta natureza, as duas escolas jamais surgidas no cinema brasileiro, que domina a "bossa nova" e a "bossa novíssima". A primeira seria formada por um grupo de diretores que variam entre os trinta e trinta e cinco anos, já responsáveis por longas-metragens, e a segunda por toda uma nova geração que agora começa a surgir, cuja idade varia entre os vinte e trinta anos. A distinção, embora os contornos não sejam totalmente nítidos, existe. Pode-se claramente identificar o grupo de jovens realizadores que começaram a dirigir por volta de 1953, Khouri e Ileli por primeiro, respectivamente com O Gigante de Pedra e Amei um Bicheiro, denotando um novo "approach" com o cinema, próximo daquele que hoje espalha-se por todo mundo, e bem caracterizado no jovem cinema francês. Sucedeu-os Nelson Pereira dos Santos, que seria mais tarde o único representante desta geração a ter o Rio como centro de atividades, e depois o grupo paulista, Galileu Garcia, Roberto Santos, Cesar Memolo Jr. & Carlos Alberto de Souza Barros, Rubem Biafara e Trigueirinho Netto. Pode-se querer ver já os prenúncios desta escola na atividade de realizador de Rodolfo Nanni ou Alex Viary, ou argumentar que os seis anos que separam o Gigante da Bahia de Todos os Santos, impede de incluir ambos num mesmo bloco, tudo porém torna-se inútil dentro da acepção que escolhemos para o termo "escola". Aliás uma simples observação é necessária para render-se conta dos reais liames existentes entre todos estes realizadores, dos quais o mais forte é o de serem todos intelectuais. Mas esta primeira escola, este primeiro movimento do cinema brasileiro estiolou-se, perdendo-se em gêneros menores, como o documentário, mínimos, como o filme publicitário, ou absorvido por ocupações paralelas ao cinema. somente Khouri e Pereira dos Santos mantiveram-se fazendo filmes. Excetuando-os, e a Trigueirinho Netto, que apenas acaba de terminar seu primeiro longa-metragem, todos os demais continuaram a viver das glórias - que glórias houve! - do primeiro filme. Não devemos lamentar por algo acontecido, o único mal verdadeiramente grave é ficar parado. Nenhum destes diretores está definitivamente perdido para o cinema brasileiro, todos aguardamos impacientes que abandonem esta improdutiva disponibilidade. A evolução, impassível, continua, e é mais proveitoso, em vez de ficar a tecer considerações sobre a tenacidade desta escola que poderíamos denominar "paulista", ou de analisar as circunstâncias que a impediram de sobreviver, constatar a sua superação enquanto movimento e voltar nossos olhos para um outro que começa, mas já começa, a aparecer em

todo o Brasil, levando portanto a indiscutível vantagem de ser menos limitado regionalmente: a "bossa nova".

Definir "bossa nova" é ocioso, ou melhor, é "bossa velha". Para aqueles de espírito mais aberto, que sabem que o mundo não começa e termina no cinema, aconselharia a tomada de contacto com o gênio de Juca Chaves ou João Gilberto. Para os outros eu não aconselharia nada, pois quem não tem o espírito aberto é considerado definitivamente incapaz para compreender o que é "bossa nova". No terreno cinematográfico o novo movimento pode ser apreendido através de algumas de suas manifestações. Além do fator caracterizante da idade, o traço comum mais importante é a significação que tem a cultura cinematográfica, na formação cinematográfica propriamente dita de seus membros. Na escola "paulista" há um certo equilíbrio entre os diretores formados na indústria, como assistentes geralmente, como Galileu Garcia, os dois Santos, Roberto e Nelson Pereira dos, de um lado, e Khouri, Memolo Souza Barros, Biafora e Trigueirinho, de outro, que tiveram como ponto de partida a cultura cinematográfica ou têm sua visão fílmica extremamente influenciada por ela. Na "bossa nova", entretanto, a quase totalidade teve sua formação fora da indústria, na crítica, no cine-clubismo, no filme experimental. Pode-se dizer que é a segunda colheita do grande surto cultural-cinematográfico iniciado no Brasil no segundo após-guerra. Isto é perfeitamente reconhecível nos três grupos mais importantes da "bossa nova": o carioca, o baiano e o paulista.

O grupo carioca constituiu-se ao lado do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, sendo conseqüentemente fortemente influenciado pela personalidade de Plínio Sussekind Rocha, inclusive através da ação de Saulo Pereira de Mello, "bossa nova", que por sua vez associa o grupo à célula-mãe da cultura cinematográfica brasileira, o Chaplin Clube exerce-se ainda através do contacto dos jovens cariocas com Mario Peixoto, e da influência de Otavio de Faria na formação de Paulo Saraceni. Além disto é inegável que a criação de um grupo bastante coeso, deriva muito do ambiente de ebulição cinematográfica criado na ex-Capital após a fundação da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro e das grandes retrospectivas que promove anualmente. Há a assinalar também a participação do grupo carioca na ensaística cinematográfica publicada periodicamente no Suplemento do "Jornal do Brasil".

Ainda no próprio SDJB é que podemos entrar em contacto com a principal manifestação teórica do grupo baiano, através das colaborações de Glauber Rocha. Sabe-se no entanto que o grupo baiano desenvolve uma poderosa ação na crítica cinematográfica de Salvador, e que

o mesmo é oriundo do Clube de Cinema da Bahia, cuja atividade data de dez anos e confunde-se também com a do crítico Walter da Silveira, cuja figura encontra-se na gênese do grupo.

É em São Paulo porém onde a presença da cultura cinematográfica está mais estreitamente ligada à formação da "bossa nova", não só porque nesta cidade se mantém ininterrupta atividade cultural-cinematográfica há já vinte anos, mas porque sendo também o local onde a mentalidade industrial referente às coisas do cinema se encontra mais cristalizada, a vocação antitetica da "bossa nova" a conduz para a atividade teórica. Em verdade o grupo paulista desenvolve sua atividade à sombra de uma organização pura de cultura cinematográfica, a Cinemateca Brasileira.

As notícias sobre outros grupos são mais vagas, mas de qualquer maneira sabe-se que em Minas desenvolve-se uma contínua atividade em torno do Centro de Estudos Cinematográficos. A vitalidade mineira já nos deu a falecida e excelente "Revista de Cinema" e o contacto com Schubert Magalhães, que esteve muito ligado ao grupo paulista. No Sul, um filme tipicamente "bossa nova", pelo menos como ponto de partida, O Preço da Ilusão (Nilton Nascimento), está ligadíssimo à existência do Clube de Cinema de Florianópolis, e na capital gaúcha deve estar acontecendo alguma coisa, ainda que a inexistência de uma produção local seja desencorajante, graças à ação do Clube de Cinema de Porto Alegre e do Cine-Clube Pró-Deo, embora a "perspectiva confessional" que este conserva o afaste em princípio da inquietação "bossanovística".

O que há porém de mais significativo no estágio atual da "bossa nova" é que ela começa desde já a produzir resultados. E se em S. Paulo estes resultados traduzem-se ainda teoricamente através da aparição da revista "Delírio" ou na atividade crítica de Jean-Claude, no Rio ou em Salvador eles são de ordem concreta. De fato, em Salvador, não só já foram produzidos Patio, Cruz na Praça e Rampa, mas trata-se da realização de Barravento, longa-metragem produzido e dirigido por Glauber Rocha. No Rio é onde a "bossa nova" foi mais fecunda, produzindo além de ensaios como O Maquinista e Caminhos, um documentário de altíssimo nível, logrado não só como documentação antropológica, mas principalmente como criação poética, Arraial do Cabo. E Joaquim Pedro, que já chamara a atenção com seu Gilberto Freire & Manuel Bandeira, vem de terminar um média-metragem, de ficção, com atores profissionais, Couro de Gato.

Mas como a identidade entre os vários grupos é somente de tipos de aproximação com o cinema, eles possuem atitudes e concepções

muito diversas entre si, o que não deixaria de ser simpático, pois diferenciação é sempre muito mais rica que uniformidade, se por vezes estas divergências, muito brasileiramente, não escapassem de um nível intelectual e degenerassem em querelas pessoais. Isto tende a retardar a tão necessária articulação dos vários esforços e mesmo a impedir que a "bossa nova" concretize a importância de sua condição numa escala nacional. Evidentemente será difícil conciliar o irracionalismo lírico dos paulistas com o racionalismo realístico dos cariocas, ou convencer os baianos da capacidade de uma cultura cosmopolita ser profundamente brasileira. Ou ainda convencerem uns aos outros que o existencialismo de uns não esconde irremediáveis tendências fascistoídes, ou que o marxismo, muitas vezes superficial e terminológico, de outros, não os levará a caírem na imbecilidade comunista. Não será porém tão difícil obter um pouco mais de confiança mútua, indispensável para a união dos esforços, sem a qual correremos o risco de perder mais uma vez a oportunidade de termos logo um cinema brasileiro. Não é necessário que ninguém esteja de acordo com ninguém, a única coisa verdadeiramente indispensável é que todos acreditem na sinceridade da busca dos outros e na irresistível capacidade que tem o homem, o artista, o criador, de revelar-se, quaisquer que sejam as barreiras ou os caminhos.

cinemateca brasileira

O Estado de São Paulo

Suplemento Literário - 14/01/61