

Assunto fichado:

Cinema Novo-Brasil

autor  
Wt.

## Cinema Novo e Seu Público

---

Gustavo Dahl

# cinemateca

POR UM CINEMA DIDÁTICO

# brasileira

EM 1960, depois de haver feito *Bahia de Todos os Santos* que desencadeou o ódio do meio cinematográfico e a incompreensão do público, Trigueirinho Neto realizou *Apêlo*, média-metragem didática sobre a preservação das florestas. Era impossível, naquele momento, prosseguir nessa direção, e Trigueirinho exilou-se voluntariamente na Itália. Decorridos alguns meses, numa *trattoria* romana, assegurava-me que, no caso Brasil, apenas um tipo de cinema era possível: o didático.

O raciocínio é límpido: em um país subdesenvolvido, esta própria circunstância impede o público de receber qualquer outro cinema que não aquele a que está habituado; faz-se necessário, portanto, que o cinema proceda da melhor maneira possível para que tal situação seja superada e para que o público, livre da opressão da miséria, esteja preparado para um cinema ético, problemático, crítico, longe das melosidades hollywoodianas e outras.

Há, sem dúvida alguma, meios mais eficazes de ação sobre a realidade do que as imagens falantes, mas, depois da carta de Godard a Malraux, sabe-se que se é cineasta como se é negro ou judeu: sem o escolher. Donde a única saída para o cineasta responsável residir no cinema didático. .

Esta abordagem radical e puritana do problema *público*, de evidente inspiração brechtiana, não é destituída de interesse, e a recente evolução da obra de Roberto Rossellini, já anunciada por *Índia*, não faz mais do que confirmar a necessidade de um cinema livre do comércio e, ao mesmo tempo, suas possibilidades puramente artísticas. Além do que é estimulante imaginar êste jovem cinema brasileiro, perdido à frente dos incontáveis caminhos com que se depara sempre correndo atrás de uma multidão de idéias que se deslocam ainda mais rápidas que suas imagens, sujeito à rigorosa disciplina de um cinema científico.

Mesmo ignorando a extrema dificuldade de encontrar recursos para a produção de filmes didáticos, científicos ou sociológicos, não se saberia, contudo, como resolver o problema de divulgar tais filmes, os últimos que poderiam servir ao público, junto às grandes camadas da população.

As televisões brasileiras, tôdas de propriedade privada, que teriam condições de servir-lhes de veículo, encontram-se afundadas em um comercialismo da pior espécie. O Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) possui uma estrutura que, embora anacrônica, lhe permitiria realizar esta função e representar um papel de importância excepcional. Mas sua atual direção, ligada ao Geicine, está absorvida pela tarefa da implantação da indústria cinematográfica brasileira e pela criação de um Instituto Nacional de Cinema (INC).

A escola de cinema que Paulo Emílio Sales Gomes dirigia na Universidade de Brasília iria possibilitar um trabalho bastante sério nesse campo (foi em cooperação com seus professôres e alunos que Nelson Pereira dos Santos filmou *Fala, Brasília*, documentário sobre a confluência dos diferentes modos de falar o brasileiro na nova capital), mas suspendeu suas atividades por ocasião de uma crise universitária de origem política. Sales Gomes tem tido dificuldades em refazer seus planos com a Universidade de São Paulo, mas o esforço começa a dar resultados. Constituiu-se um Centro do Filme Documentário e Sociológico, que já produziu *Auto da Vitória*, realizado por Geraldo Sarno, e Sérgio Muniz filma neste momento um documentário científico. No entanto, ainda que, mal ou bem, os filmes terminem por serem feitos, o problema permanece: êles não conseguem atingir o público ao qual

se destinam. Mesmo que atingissem, seria um cinema de ambição cultural e rigor científico aceito pelo público brasileiro?

### CARECE O CINEMA NÔVO DE PÚBLICO?

Não, o cinema nôvo tem *seu* público, composto principalmente pela juventude, por estudantes, mas também por profissionais liberais, intelectuais, artistas, fanáticos de cinema e até mesmo por certas camadas da burguesia. Somam, mais ou menos, cinquenta mil pessoas no Rio de Janeiro e a cifra tende a aumentar, pois a cidade vive atualmente a febre do cinema. Mas mesmo êste público também não está plenamente satisfeito com os filmes produzidos pelo Cinema Nôvo. Seguindo a evolução do movimento com bastante interesse, faz-lhe porém uma restrição: a de não produzir filmes que agradam suficientemente ao público!

Os intelectuais brasileiros preocupam-se cada vez mais com a *comunicação de massa* e, na medida em que reconhecem ao Cinema Nôvo o título de movimento cultural importante, lamentam aquilo que se denomina de seu hermetismo ou, para dar um tom político, seu divórcio das massas. E oferecem como exemplo o jovem teatro brasileiro, que vive exatamente do mesmo público que o Cinema Nôvo, mas que não dispõe, como êste último, da possibilidade de ampliá-lo; ou a música popular brasileira, experimentando neste momento a sedução da *protest song*, bem mais fácil de digerir que um *protest film*. A dedicação das elites intelectuais, e mesmo de determinados integrantes da burguesia nacional, pela causa popular, deixa-nos entrever um futuro brilhante para a evolução social do Brasil, porém não resolve a questão que atormenta todo o Cinema Nôvo: como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público.

### INCOMPREENSÃO DO CINEMA NÔVO

Deixando de lado o possível gênio de Antonioni, Godard ou Resnais, pergunta-se sempre como seus últimos filmes foram de bilheteria. Para obter quase sempre a mesma resposta: mal. Igual-

mente no Brasil, com o último Rocha, o último Guerra ou o último Saraceni. Mas Godard consegue salvar-se em virtude de seus orçamentos reduzidos, Antonioni e Resnais por suas vendas no mercado internacional, exatamente como o fazem, em outra escala, Bellocchio ou Bertolucci. E Rocha, Saraceni, Guerra aos quais se poderia acrescentar Joaquim Pedro de Andrade ou outro ainda, como se salvam êles? O mercado interno é pequeno e as vendas ao exterior raras, reduzidas. Portanto, não se salvam. Têm êles, então, o direito de realizar filmes que o público não aceita? Por que não se dedicam à poesia ou à pintura? Êste gênero de pergunta renova-se cada vez que surge um filme do Cinema Nôvo, a menos que seja um grande sucesso. Tôdas as bôcas se abrem sem mesmo pensar se têm o direito de solicitar aos realizadores que façam ou não determinada coisa. Evidentemente, os bancos que emprestam o dinheiro teriam tal direito e poderiam assim proceder. Mas não o fazem porque os compromissos são sempre liquidados.

Quando, por acaso, um filme não consegue pagar-se, apesar do auxílio da inflação, o diretor-produtor do Cinema Nôvo não tem outra escolha senão trabalhar, durante certo tempo, um ano, dois anos, para pagar suas dívidas e poder realizar um nôvo filme. Fará documentários alimentares, dedicar-se-á ao jornalismo, à televisão, tudo, sem se queixar. E, depois, recomeçará. Já é quase uma rotina.

Mas, por outro lado, o cinema é uma arte... Ninguém se pergunta quantos discos vendeu a última composição de Boulez, se as pessoas escavam o solo da floresta em que Arp lançava seixos esculpidos para que êles se transformassem em Natureza, ou se a capela de Le Corbusier em Ronchamp tem mais fiéis que as outras da região.

A História da Arte nos dá conta do afastamento gradual ocorrido entre o artista e o público em seguida à Revolução Industrial e de como a arte moderna, por uma espécie de sentimentos de culpa, tende a destruir-se até chegar a seu grau zero. Não seria necessário recapitular se o Cinema Nôvo, em sua vontade de engajamento, não terminasse por abrir um processo contra a arte moderna, sem encontrar no entanto uma solução. E não simplifica as coisas que êste processo seja feito através do cinema, pois êste torna mais acessível, ao menos no tempo, essa espécie de paraíso perdido das artes no qual o criador e o público caminhavam lado a lado. Não seria descabido imaginar um cineasta moderno retomando o cinema de Griffith ou de Chaplin (em certo sentido, *Les Carabiniers*...), enquanto é absurdo pensar num jovem romancista recuando até Cervantes ou um jovem pintor re-

começando de Giotto. Seria inteiramente inútil pretender obter de novo a atmosfera cultural que tornou possível o apogeu da pintura flamenga ou da música veneziana: ambas já fazem parte da História, com maiúscula. Mas a idade de ouro do cinema norte-americano (1915-1945) faz parte de um passado ainda muito próximo para que se possa esquecer a fecundidade dessa época em que todos os filmes eram bons.

Eis, portanto, o cinema perseguido pela imagem de seu próprio paraíso, perdido a partir do momento em que pretendeu transformar-se numa *instituição moral*. A expressão de Schiller referia-se ao teatro e, a esse respeito, Brecht diz nos *Ecrits* (pág. 117, Editions de l'Arche) que "ao fazer esta exigência, não vinha absolutamente à mente de Schiller a idéia de que poderia, pregando o advento da moral no teatro, afastá-lo do público". Rossellini, certamente, ao fazer *Roma, Città Aperta*, também não tinha consciência de estar roubando a inocência do cinema e, com ela, seu público.

Os primeiros cinquenta anos do cinema foram os da descoberta de uma linguagem, em uma atmosfera intuitiva e poética, digamos pré-socrática, para manter a imagem que faz de Roberto como o Sócrates do cinema. Os últimos vinte anos correspondem à invenção de um estilo, o do cinema moderno, que se poderia denominar de cinema de autor, consciente, existencialista, realista, para diferenciá-lo do cinema de artista, inconsciente, romântico, espetacular, da primeira fase. Há sempre as exceções, como Stroheim, ou os artistas-autores, como Eisenstein ou Welles, que faziam de suas descobertas e invenções também reflexão sobre o mundo, porém não são eles que estabelecem a regra. Nestes vinte anos, o cinema que denominei "de autor" desenvolveu-se, expandiu-se, a *nouvelle vague* tomou o lugar do neo-realismo e conquistou para ele os direitos de cidadania.

*À Bout de Souffle* assinala o momento em que se atinge o auge da independência do cinema de autor (ou de estilo) diante do cinema de artista (ou de linguagem). O criador já não é mais esmagado pela criatura como Visconti o é em relação a seus filmes, sem que isto diminua nem a um nem aos outros); ele conquistou sua liberdade, ainda que a consequência venha a ser a perda do público. A obra de Godard representa a melhor ilustração das inúmeras opções com que se depara o cineasta moderno, a partir do momento em que a evolução do cinema tomou um ritmo desenfreado. Ele atacou a questão do cinema sob todos os ângulos, buscou através da comédia (*Une Femme est Femme, Bande à Part*) ou da tragédia (*Vivre sa Vie, Le Mépris*), dos grandes temas (*Les Carabiniers, Alphaville*) ou dos temas menores (*La Femme*

*Mariée*), êsse buraco no tempo que já havia salvo a humanidade em *La Jetée* e que devia, agora, salvar o cinema de morrer confiado nos subterrâneos de Chaillot ou no ar viciado das salas de arte. Com *Pierrot Le Fou*, a serpente morde sua cauda, Michel Poiccard parte para a Itália com Marianne, Patrizia cede finalmente a Ferdinand.

Suma godardiana na qual podemos encontrar todos os seus outros filmes, *Pierrot* apresenta-se como um desses filmes-limite — *Greed Octyabre. Citizen Kane, Viaggio in Italia* —, depois dos quais o cinema não pode permanecer o que era até então. O que Pier Paveo Pasolini e Glauber Rocha fizeram, mas auxiliados pelo mito do Cristo ou do cangaceiro, a superação do real sem a perda de sua concretude, um cinema além da realidade mas não desligado dela, indo antes reencontrá-la naquilo que tem de mais verdadeiro, o *gestus social* de cada acontecimento, Godard tenta e consegue realizar em *Pierrot*. As relações sociais em Paris 66 são bem diferentes daquelas do nordeste brasileiro de trinta anos atrás — não muito mudadas desde então — ou da Palestina na época do Cristo: êste morreu por todos os homens, Corisco já por terra grita que mais fortes são os poderes do povo, enquanto Ferdinand cobre seus olhos com dinamite. Talvez no mundo futuro a única maneira de viver seja pegar a mulher amada e um automóvel e partir para os países exteriores, matando e queimando tudo que se interponha no caminho, até o momento em que, tomando consciência de sua alteridade (a qualidade de ser Outro) e desejando ser livre, ela traia, para ser morta em seguida, pois é incapaz de amar, e para que seu amante, não mais podendo suportar a memória desse amor, dessa traição e dessa morte, se mate também, e que nessa dupla morte se estabeleça a continuidade dos seres que, em vida, fôra impossível. Em um mundo que terá racionalizado as relações sociais, a arte terá como tema apenas a morte do amor.

É entre a miséria dos homens e a morte do amor, ou, portanto, entre *Paisá* e *Pierrot le Fou*, evoluindo de um para o outro, que se situa o Cinema Nôvo. Êle precisou, entre 1962 e 1966, refazer a trajetória que vai até *A Bout de Souffle*. Partindo do nada, tratava-se de percorrer um caminho já trilhado alhures. E de adaptar ao Brasil uma teorização já aprofundada por outros, seja a do neo-realismo, a do método baziniano da análise estilística do qual os méritos jamais serão suficientemente louvados, ou da crítica dos *Cahiers* da época inicial, antes aquela antropocêntrica de Truffaut e Godard do que a estética hitchckoco-hawksiana de Chabrol e Rivette.

A ordem não importava: naquele momento, os primeiros filmes, *Barravento*, *Cinco Vêzes Favela*, bem próximos da miséria, viam o dia desordenadamente, junto com o intimismo negro de *Pôrto das Caixas* ou com o anarquismo de *Os Cafajestes*. Todos os caminhos levavam, porém, a *Deus e o Diabo*, que começa onde *Vidas Secas* termina e que representa a conclusão da primeira fase, a constatação indiscutível senão da maturidade do cinema brasileiro, carregando ainda o fardo de sua juventude, pelo menos de suas ambições de inserir-se nas pesquisas mundiais de um nôvo cinema.

Consciente de sua fragilidade, imposta pela própria fragilidade da civilização da qual êle é o projeto, o Cinema Nôvo dá-se conta de que, no futuro, não poderá basear-se sôbre nenhuma experiência já realizada, sôbre nenhuma teoria consagrada pela pátria alheia. O vício da importação de valôres, próprio a tôda cultura subdesenvolvida, não pode mais ser alimentado, pois os valôres importados deixam de ter função na realidade brasileira. Resta ainda o problema de que êste cinema, que todos desejam participante e ao alcance do povo, absolutamente não o é, da mesma forma que o melhor cinema francês, italiano, tcheco, soviético, etc., etc. Exatamente como no exterior, o único público que o acompanha é a juventude.

#### A REVOLUÇÃO PERMANENTE

Entre os seis filmes do Cinema Nôvo exibidos em 1965, apenas dois (*São Paulo S.A.* e *O Desafio*) — os outros: *Menino de Engenho*, *Matraga*, *O Padre e a Môça*, *A Falécida* — não eram adaptações literárias. E apenas um, novamente *O Desafio*, desenvolvia preocupações ideológicas que se encontravam na raiz do movimento.

Evitou-se bastante, na época, analisar êste fenômeno mais profundamente, atribuindo-o sobretudo a uma desorientação frente à descoberta de uma complexidade maior na análise da sociedade brasileira (manifestada principalmente em *Deus e o Diabo*, filme destalinizado por excelência, bem como à brusca transformação do quadro político devido à ascensão dos militares ao poder. Ambos os fatores tiveram, sem dúvida, grande importância nessa crise de ideologia do Cinema Nôvo. A simplificação, as facilidades e uma eventual eficácia dos filmes sôbre as favelas ou Nordeste tiveram

como origem a violenta radicalização dos problemas nesses ambientes, que representava grande tentação para um cinema nascente. Todavia, precisamente em virtude desta simplificação, o filão esgotou-se com rapidez: não se dispõe de oitenta e duas maneiras de dizer que é preciso dar de comer aos que têm fome e de beber aos que têm sede. Além do mais, há dois mil anos isto vem sendo repetido... Quanto aos militares, basta retomar a passagem de Graciliano Ramos, a propósito da ditadura Vargas: "Não caluniemos nosso pequeno fascismo tupinambá: assim procedendo, perderemos todo vestígio de autoridade e ninguém acreditará em nós quando dissermos a verdade. Com efeito, ele não nos impediu de escrever. Suprimiu apenas, em nós, o desejo de nos entregarmos a este exercício." É preciso ser realmente muito obstinado para acreditar no poder das idéias contra a força das armas.

Mas não se atacava a questão fundamental da falta de comunicação dos filmes com o público e das repercussões deste fenômeno ao nível da linguagem e da ideologia. Era possível dissenir até que ponto a inexperiência dos realizadores ou as limitações técnicas da subindústria brasileira dificultavam esta comunicação. Percebia-se, porém, muito menos, até que ponto ia o desacôrdo entre a ideologia manifestada, nos graus mais variados, pelos filmes, e o público.

Visto de um ângulo puramente estético, o fato não tem grande importância: importaria apenas a qualidade artística. No entanto, é difícil, em um país como o Brasil, conceber uma estética destituída de uma ética, o que explica o *esquerdismo* do Cinema Novo. A realidade social a tudo invade e as únicas razões aceitáveis para não tomar consciência só podem ser invocadas pelas pessoas burras, desonestas ou pederastas. O povo, a burguesia e a *intelligentzia* encontram-se, nesta classificação, a categoria que lhes servir melhor.

Da mesma maneira que a inconsciência resiste à lucidez, o subdesenvolvido opõe-se às forças vivas que empenham seus esforços para a superação desta condição. Assim procede por fraqueza e por medo, não havendo, portanto, razão alguma para condená-lo nem desistir do diálogo difícil. No primeiro momento, estabeleceu-se a ilusão de que bastaria colocar o povo diante dos filmes, como frente a um espelho, para que ele tomasse consciência de sua alienação. A experiência demonstrou exatamente o contrário: quanto mais se reconhecia em seus aspectos menos elogiáveis, mais o público brasileiro protestava. É perigoso afirmar que o público nem sempre tem razão...

Ou teria razão? *Menino de Engenho*, São Paulo S.A., *Matrôga* e a *Grande Cidade* procuram voluntariamente aproximar-se do pú-

blico. De fato, venceram essa lentidão exasperante considerada como uma das características do cinema brasileiro e passaram a colocar na tela sentimentos um pouco menos abstratos, obscuros e radicais do que os filmes da primeira fase. O público correspondeu e, com algumas diferenças, êsses filmes obtiveram maior êxito comercial do que os precedentes. Mas ocorreu também um enfraquecimento, uma diluição da substância ideológica que representava o mérito principal de filmes como *Barravento* e *Cinco Vêzes Favela*. Vagava-se num mundo de sentimentos mais humanos, menos épicos, não se podia evitar a impressão de se ter aproximado do cinema tradicional, dado um passo atrás, talvez para avançar, em seguida, dois à frente.

Entretanto, a linguagem maldita do Cinema Nôvo prosseguia com *O Padre e a Moça*, *A Falecida* e *O Desafio*. Sua intransigente fidelidade às concepções do cinema de autor, seu rigor estilístico, sua ostensiva personalidade desconcertaram o público. *O Desafio*, sobretudo, vai suscitar a maior controvérsia, exatamente como *Pôrto das Caixas* em 1963, tido hoje como um clássico pelas mesmas pessoas que o exerceram naquela época. Dentro de alguns anos, êste mesmo público reconhecerá em *O Desafio* o mérito de ser o precursor de um cinema da vontade de consciência, para onde parece dirigi-se toda uma parcela do Cinema Nôvo. Desde já, suspeita-se que será um cinema equidistante da cultura de massas (Godard) e do grande cinema romanesco tradicional (Welles, Visconti). Neste momento, a verdade é que se busca um cinema sem saber onde êle se encontra, pois que, de fato, não está em parte alguma, mesmo que o distingamos em lampejos de *Muriel* ou *Deserto Rosso*. Não foi por acaso que ambos êsses filmes constituíram fracassos de bilheteria em seus países de origem, o que nos permite acreditar que o fenômeno da comunicação é mais quantitativo do que qualitativo.

O Cinema Nôvo sonha com esta pedra filosofal capaz de confundir as duas categorias e resolve, através disso, a grande contradição da arte moderna. Sua revolução permanente tem origem em sua disponibilidade de colocar em questão, cada dia, os princípios que estiveram em sua origem, seja o primado do autor ou a radicalização ideológica. Sente-se já que o cinema mundial, após a consagração do cinema de autor e do jovem cinema, que está prestes a ocorrer e resulta da primeira, não vê perfeitamente como irá renovar-se. Neste momento, não podendo mais basear-se sobre as experiências dos outros, o Cinema Nôvo vê-se em meio à imperiosa necessidade de abrir seu próprio caminho em direção ao futuro e tomar, violentamente, consciência de suas limitações.

## A DIFICULDADE DE SER BRASILEIRO

No início de *Los Olvidados* alguém pergunta ao pequeno índio mexicano abandonado na feira: “Como vieste até aqui?” e êle responde: “Eu não vim, me trouxeram”. Essa anedota corresponde à situação atual do Cinema Nôvo. Há dez anos, êle era um sonho dourado na cabeça de alguns meninos do Rio ou da Bahia, e hoje êsses meninos cresceram e vêem pesar sôbre suas costas a responsabilidade da continuação de um movimento cuja importância não pára de aumentar. Quiseram fazer filmes e, bons ou maus, fizeram-nos. Querem prosseguir, perguntam-se o tempo todo qual o filme a fazer, pois, sobretudo, importa que êle não seja inútil. Debruçam-se sôbre a experiência passada e de cada nôvo filme fazem uma nova experiência.

Às vêzes, como em *Menino de Engenho* ou *A Grande Cidade*, provam sua capacidade de falar a um público menos restrito: outras, como em *O Padre e a Môça* e *O Desafio*, procuram descobrir as ligações secretas entre o condicionamento social e a conduta individual, pretendendo captar, num só golpe, o particular e o geral. No primeiro caso, perguntam-se se os meios utilizados para atingir o diálogo não tendem a reduzir tudo a sua expressão mais simples, limitando a liberdade criadora; no segundo caso, se vale a pena chamar o público a um combate para explicar-lhe que se está do seu lado. Tôdas as questões não conseguem, porém, evitar esta realidade assustadora: o realizador do Cinema Nôvo é uma espécie de albino numa sociedade negra. É recusado pelos seus sem ser aceito pelos brancos.

Tal como os índios que vêem as grandes cidades e depois morrem de melancolia, sem poder aceitar de nôvo os valores de sua sociedade, que sabem desde então condenada, os cineastas brasileiros entreviram a possibilidade de uma civilização que não se apresente como vítima de si própria, à maneira do mundo subdesenvolvido, que portanto se recusam a aceitar. Esta visão coloca-os à frente da sociedade brasileira em geral, da mesma forma que a região industrial do Rio e de São Paulo se encontra em relação ao resto do Brasil. Não seria difícil reduzir o Cinema Nôvo ao nível correspondente à realidade global do país, fazendo, conseqüentemente, um cinema folclórico como poderia ser o de alguns países muito jovens da Ásia e da África. Sem dúvida alguma, tal cinema obteria êxito muito maior no Brasil, no que tange ao grande público, e, nos festivais, ninguém teria como acusá-lo de ser uma imitação dos filmes franceses, italianos ou japoneses. Mas a grande

verdade é que possuímos uma civilização de imitação, americana na vida cotidiana, européia na vida intelectual.

A emulação do subdesenvolvimento pelos países desenvolvidos reflete apenas o descontentamento com sua situação. Roger Bastide censurou, certa vez, numa mesa-redonda realizada em Gênova, os negros brasileiros por não serem bastante conscientes e orgulhosos de sua negritude, esquecendo que é difícil ser orgulhoso quando se é o mais fraco. É indiretamente, através dessa emulação que se irá reencontrar a miséria brasileira. O jovem jornalista de *O Desafio* fala de Sartre e Marx, embora mostrando-se freqüentemente ingênuo e confuso. Isto demonstra apenas que, também em matéria de revolucionários, somos subdesenvolvidos e que seria dar das coisas uma imagem mais bela do que a realidade fazê-lo falar de outra maneira. Este lado *erzats* da sociedade brasileira escapa inúmeras vezes à crítica estrangeira, que termina por atribuir o erro aos realizadores. Eles erram, sem dúvida, porém num outro nível, o de não dar conta, suficientemente, do caráter global, vertical e geral do subdesenvolvimento.

Por outro lado, isto dito muito claramente encontraria a oposição violenta de qualquer governo, bem como a do público, que não deseja tomar consciência de sua infelicidade e da inferioridade de sua situação em confronto com a de outros povos. É preciso, ao mesmo tempo, revelar-lhe suas fraquezas mas também suas forças para que não caia nem na depressão nem na euforia. É preciso saber divertir-lo com seus problemas, o que não é fácil, e levá-lo a acreditar, o que ainda é mais difícil, que um dia encontrarão uma solução.

A força de uma idéia é feita pela convicção com a qual ela é dita. No momento, esta convicção é difícil de encontrar. . . Começa-se a compreender que o subdesenvolvimento, antes de ser uma questão social, é uma tragédia existencial. Todavia, as tragédias só se resolvem na morte e o Cinema Nôvo é jovem demais para morrer. É por isto que ele não encontra: procura.