

A crítica do Cinema Novo nas revistas francesas

Prof.Dr.Alexandre Figueirôa – Universidade Católica de Pernambuco

Nos anos de 1987 e 1988, chamaram-me atenção artigos publicados pelas revistas cinematográficas especializadas francesas sobre filmes brasileiros que haviam sido exibidos em festivais europeus. *Um Trem para as Estrelas*, de Carlos Diegues, estava na Seleção Oficial do Festival de Cannes 87 e *Natal da Portela*, de Paulo Cesar Sarraceni, fora apresentado na Quinzena de Realizadores de Cannes em 1988. Outros filmes haviam circulado em retrospectivas de outros eventos. Foi o caso de *Anjos da Noite*, de Wilson Barros e *O Homem da Capa Preta*, de Sérgio Rezende.

O conteúdo bem variado desses artigos – geralmente em formato de balanço analítico – tinham, porém, um ponto em comum: estabeleciam uma relação entre os filmes comentados e o Cinema Novo. Lendo-os observei ser essa relação caracterizada sobretudo por uma evocação nostálgica daquilo que havia representado, para a crítica cinematográfica dos anos 60, esse movimento tal como ele havia sido difundido na Europa. Para as obras dos realizadores que haviam integrado o grupo do Cinema Novo, a alusão ao envolvimento com o movimento era obrigatória, mesmo se os redatores das revistas vissem nos novos filmes uma recusa às “ambições mais elitistas do Cinema Novo e uma inscrição na via de um cinema nacional-popular” como observou, à época, o crítico de *Positif*, Jean Gili, a propósito de *Natal da Portela*.

De qualquer maneira, os artigos demonstravam que as revistas especializadas se mantinham fiéis à linha geral que havia norteado suas apreciações dos filmes do movimento nas décadas precedentes. Isso era ainda mais evidente quando elas se reportavam às obras dos novos cineastas cujas estréias ocorreram depois dos anos 70 e não se consideravam forçosamente herdeiros estéticos ou políticos do Cinema Novo. As revistas, no entanto, evocavam sempre elementos que pudessem estabelecer uma comparação direta com o mesmo. Nessas comparações, em geral, era possível perceber-se, de maneira clara, uma desvalorização dos filmes desta nova geração em relação aos critérios de

avaliação crítica estabelecidos a partir das obras clássicas do Cinema Novo. O conhecimento prévio e consagrado do movimento impunha restrições aos novos filmes pela não observação desses critérios e faziam ver a existência de uma diferenciação que terminava por dar ao Cinema Novo o papel de modelo de referência a ser respeitado e mesmo a ser seguido.

Um exemplo para ilustrar tal situação nos é dada pelo artigo *Brésil, ma fatale attraction*, publicado no *Cahiers du Cinéma*, em fevereiro de 1988, escrito por Bill Krohn.. No artigo, Krohn assinala que “na maior parte dos filmes vistos era quase impossível indicar onde eles haviam sido feitos”. Segundo ele, em *Anjos da Noite*, apenas o fato de ser falado em língua portuguesa permitia tal identificação e em *O Homem da Capa Preta*, se mudássemos dez por cento dos planos não se saberia mais se ele seria um filme brasileiro. Krohn fala ainda de “amnésia cultural” e observa que a jovem geração parecia ter virado as costas aos ideais estéticos e políticos do grupo do Cinema Novo.

Impor restrições aos novos filmes baseando-se em pressupostos estabelecidos nos anos 60 e reconhecer como defeito o fato deles não possuírem as mesmas qualidades estéticas e temáticas que tinham feito a grandeza de seus predecessores era certamente um equívoco. Evidentemente, não mais existia neles o Brasil cinematográfico percebido a partir de uma elaboração visual que adotava o sertão do Nordeste como motivo, tal e qual havia proposto o Cinema Novo. Via-se um Brasil cinematográfico que refletia, desde então, o país urbano o qual ele havia se tornado, detentor de um mosaico de influências culturais e uma terra de contrastes onde modernidade e subdesenvolvimento confundiam-se na sua realidade e na sua representação.

Por que, então, mesmo decorridos vinte anos da descoberta do Cinema Novo na França, o movimento era ainda para a crítica francesa contemporânea o principal ponto de referência para falar do cinema brasileiro? Por que as reprovações feitas aos novos filmes não eram sobre seus problemas intrínsecos, mas justificavam-se, sobretudo, a partir de uma falta de relação direta com as obras consagradas do Cinema Novo? A crítica francesa estava ainda, mesmo passados tantos anos, fortemente implicada na consolidação dos

cânones analíticos estabelecidos nos anos 60. Assim sendo, não era difícil de suspeitar o interesse da crítica em preservar esses valores, pois eles representavam um modelo do Cinema Novo que respondia às necessidades de avaliação por ela propostas, mesmo se tal ação comportava uma idéia congelada do cinema brasileiro.

A partir daí, ocorreu-me a idéia de que a “onda” do Cinema Novo na França foi uma invenção da crítica. Apenas aproximando-se desse cinema e concebendo para ele um modelo sociocultural em que as significações pudessem ser compartilhadas e compreendidas junto ao meio cinéfilo francês, os críticos das revistas especializadas puderam assumir o seu controle enquanto evento e articular uma estratégia promocional para sua difusão. Essa invenção permitiu à crítica francesa, até hoje, sentir-se à vontade para convocar essa estratégia o quanto for preciso para guiar qualquer análise sobre os filmes realizados no Brasil e permaneceu como o paradigma da imagem do cinema brasileiro na França.

O lançamento de *Central do Brasil*, de Walter Salles, nas salas parisienses em 1998 e a acolhida das revistas especializadas francesas atuais confirmam tal hipótese. Foi o *Cahiers du Cinéma* quem ofereceu os melhores exemplos. A revista publicou uma série de artigos nos quais descobre-se semelhanças com a estratégia promocional concebida na década de 60 para o Cinema Novo. O primeiro artigo apareceu no número de julho-agosto de 1998 e intitulava-se “*Cinema Novo, le retour*”. Ele faz um balanço de um renascimento anunciado do cinema latino americano. Após o artigo há uma entrevista com Walter Salles.

Vamos verificar nesses textos, não apenas a recuperação de antigos temas caros à crítica francesa, mas também estratégias discursivas que ligam de maneira inelutável o filme de Salles às proposições e pontos de vista que o *Cahiers* sempre sustentou com relação ao Cinema Novo. As informações contidas nesses artigos suscitam uma expectativa de renascimento do cinema brasileiro tendo o modelo do Cinema Novo como referência. A descrição do conteúdo do filme vai então evocar na obra de Salles os elementos onde as significações reencontram as bases do modelo cultural concebido nos anos 60 – o realismo social, a busca de uma identidade nacional e o sertão como espaço mítico na oposição meio

rural *versus* meio urbano. Nas questões colocadas, o próprio Salles apresenta-se como alguém influenciado diretamente pelo movimento e, por consequência, pela *Nouvelle Vague*, que faz sua reaparição como modelo consagrado de filmagem com orçamento pequeno.

Na *Positif*, o filme não recebeu a mesma atenção. Uma nota de Jean-Pierre Jeancolas, de dezembro de 1998, revela, todavia, o apego da revista a sua orientação analítica tal como ela era vista nos anos 60 com relação ao Cinema Novo e naquilo que a distinguia do *Cahiers*. Ele aproxima o filme do Neo-realismo e assinala o olhar documentarista de Walter Salles. A comparação com o Cinema Novo é proposta para dizer que o cineasta desembaraçou-se da violência barroca e da loucura expressionista de Glauber Rocha nos tempos do movimento. Por outro lado percebe-se que, para *Positif*, como sempre, a *Nouvelle Vague*, movimento que a revista sempre ignorou, passa ao largo.

A proposição principal desse trabalho foi, assim, traçar as relações entre a crítica francesa das revistas especializadas e o Cinema Novo a partir de um prisma, sobretudo, histórico e sociocultural, conduzido por uma investigação em que procurei explorar as idéias que agiram nessas relações. Ele teve dois objetivos. Primeiro colocar em evidência as manobras de ação dos redatores das revistas cinematográficas que terminaram - face aos interesses culturais estabelecidos - por difundir o Cinema Novo como um modelo de cinema social e político conveniente às suas necessidades. Em seguida, tentar provar se, a partir desse modelo, o Cinema Novo foi mobilizado de maneira a desempenhar, para os redatores, um papel de substituto dos movimentos precedentes (Neo-realismo italiano e *Nouvelle Vague* francesa) dentro das intenções de interpretação dos novos cinemas defendidas por suas publicações.

O objeto escolhido para conduzir a investigação foi o conjunto de artigos elaborados e publicados pelos redatores das revistas especializadas independentes e de cineclubes. A leitura dos artigos mostraram a possibilidade de reconstruir o percurso feito pelo Cinema Novo na imprensa especializada e de apreender as idéias fundamentais veiculadas por seus autores, entre os quais Louis Marcorelles, Robert Benayoun, Georges Sadoul, Michel Ciment, Albert Cervoni, Guy Gauthier, René Gardies, René Prédal. Os artigos foram

selecionados em cinco publicações – as independentes *Cahiers du Cinéma* e *Positif*, e as ligadas ao movimento cineclubista francês *Cinéma*, *Image et Son* e *Jeune Cinéma*. As revistas eram um espaço propício para a descoberta de novas visões para o cinema e permitia a seus redatores promover uma ação cultural na difusão dos filmes que lhes conviessem. Isso era possível graças a politização dos intelectuais, o desgosto da crítica francesa com os caminhos ideológicos tomados pela *Nouvelle Vague* e, principalmente, a devoção de um grupo de críticos por cinematografias emergentes. Entre as revistas independentes, a *Cahiers du Cinéma* se caracterizava pela sua sustentação à política dos autores e *Positif* pelo seu apoio a um cinema de ação política.

Nos anos 60, o Cinema Novo ocupou na França um lugar particular entre os novos cinemas. Isso foi possível pela promoção orquestrada por certos críticos das revistas cinematográficas. O Brasil ocupava um espaço privilegiado nas relações culturais que a França havia estabelecido com os países sul-americanos. De fato, apesar da imagem paradisíaca e exótica que os franceses, em geral, emprestavam ao país, as estreitas ligações culturais entre as duas nações remontavam ao século 19. Além disso, os acordos culturais firmados entre os dois países e a difusão do resultado de pesquisas antropológicas no território brasileiro tornavam possível a retomada de uma proximidade que certamente não era indiferente para a nova geração de críticos de cinema.

A situação social e política do país no início da década de 60 era também um fator de convergência dos interesses dessa geração. O Brasil distinguia-se de outros países não socialistas pelo processo político para o qual ele dirigia-se naquele momento preciso. Processo que fazia crer aos observadores a iminência da tomada de uma via pré-revolucionária. Os intelectuais e os artistas de esquerda engajaram-se no projeto de transformação social e, no cinema, um grupo de jovens lançou-se na realização com o objetivo de dotar o cinema brasileiro de uma linguagem e uma estética ancorada na realidade social e cultural do país. O grupo comandado por Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha propunha intervir na vida política do país através dos filmes e de criar as condições para o Brasil poder ter sua indústria cinematográfica, uma maneira de escapar ao

colonialismo econômico e cultural ao qual estava submetido. Tal situação mobilizava a crítica francesa, ela também voltada a uma politização de suas atividades e desejosa de quebrar as estruturas tradicionais da realização e distribuição mundial de filmes.

O encontro entre o Cinema Novo e a crítica francesa foi a ocasião de uma reaproximação entre as duas culturas, tendo os filmes como elementos de convergência. A dinâmica desse reencontro estabeleceu relações que podem ser consideradas, por um lado, como uma reedição das relações cultivadas entre os intelectuais dos dois países depois de muito tempo e, por outro, uma renovação das ligações pelo viés de uma atualização das trocas praticadas que, sem negar completamente aquilo que havia sido construído, ensaiava redimensionar os papéis dos atores das relações. A difusão e a promoção do Cinema Novo dispensada pelas revistas ocuparam, assim, um lugar especial nesta articulação. Ligadas e inseridas no meio cinéfilo e no circuito de salas de arte francesas, as revistas tornaram possível a atribuição de um valor cultural às obras do Cinema Novo, permitindo seu reconhecimento enquanto movimento criador de uma maneira de fazer e de viver o cinema.

No discurso sobre o Cinema Novo a ação de argumentar sustentava sobretudo sua promoção através do relato descritivo da realidade brasileira e do contexto de produção dos filmes. Esse discurso introduzia a idéia de que novas imagens produzidas pelos realizadores de países periféricos davam um outro conhecimento do mundo em que o mais importante era a revelação de uma realidade a partir do ponto de vista daqueles que nela estavam integrados. A crítica colocou em ação novas estratégias de apreciação da obra cinematográfica utilizando instrumentos emprestados às ciências sociais para explicar aquilo que escapava aos elementos especificamente filmicos. Vale lembrar que os filmes dos novos cinemas eram vistos quase apenas nos festivais, nas salas de “arte e ensaio” e posteriormente nos cineclubes, cabendo aos críticos – espectadores privilegiados – o papel de interlocutores e divulgadores dessas culturas distantes e também de promotores de mostras cujo objetivo era tornar os filmes conhecidos de um público mais vasto.

De fato, o apoio acordado ao Cinema Novo foi em parte o resultado do interesse dos redatores de revistas por filmes etnográficos, pelas experiências do cinema direto e pela

necessidade de colocar em ação um diálogo entre a cultura dos realizadores e a cultura européia para apagar definitivamente os traços do colonialismo econômico e cultural existente depois de décadas. A análise crítica, diante dos acordos ideológicos prévios estabelecidos entre o cineastas do Cinema Novo e os redatores, tentava substituir o olhar exótico fundado sobre o pitoresco das imagens por uma pesquisa de autenticidade cultural. Verifica-se igualmente que a concepção do modelo de cinema político para o Cinema Novo foi uma consequência da politização da vida intelectual dos críticos cinematográficos a partir dos anos 50. A esse propósito destaca-se a evolução da influência das interpretações guiadas pelo marxismo e a maneira na qual a militância cinéfila se transformou em militância política. Essa prática identificava nos novos cinemas provenientes da América Latina os elementos constitutivos de um cinema revolucionário.

A primeira conclusão do trabalho foi constatar que o Cinema Novo brasileiro tornou-se um bom instrumento para a ação empreendida pela crítica francesa de revistas especializadas em sua missão de promover a renovação da arte cinematográfica nos anos 60. Essa ação forma a base do discurso sobre o Cinema Novo elaborado pelos redatores para promover o movimento, atribuindo-lhe uma imagem que não correspondia obrigatoriamente à sua imagem real, aquela concebida pelos cineastas brasileiros, mas à imagem que esses redatores queriam e eram capazes de difundir da realidade brasileira como eles a conheciam. Encontrando significações comuns fundadas em acordos ideológicos preestabelecidos, os redatores completaram a construção do modelo cultural para esse cinema, movendo e adaptando seus valores de maneira que ele pudesse ser compreendido na França. De início, nos textos informativos - pela descrição e interpretação do Cinema Novo enquanto evento cultural - e, em seguida, através das opiniões emitidas nos textos críticos sobre os filmes, eles asseguraram a propaganda eficaz de uma concepção do cinema como arte engajada que preenchia as expectativas ideológicas de uma parte do meio cinematográfico francês.

A segunda conclusão foi constatar que a aceitação exigia a atribuição de papéis que correspondiam às linhas críticas conduzidas, desta vez, pelo consenso redacional de cada

revista. O movimento desempenhou para a crítica francesa um papel substitutivo, isto é, ocupou nas revistas especializadas o espaço antes dominado pelo Neo-realismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. Analisando o discurso informativo e o discurso crítico elaborado pelas revistas, observa-se que o papel substitutivo foi bem aplicado pela *Cahiers du Cinéma*, revista onde o modelo cultural atribuído ao Cinema Novo tinha ares de modelo teórico e era assim capaz de seguir a lógica de evolução dos movimentos cinematográficos por ela defendidos. Para *Positif*, revista que desprezava a *Nouvelle Vague* e onde o consenso redacional recusava o desenvolvimento de modelos teóricos para se aproximar dos filmes, o Cinema Novo era unicamente uma confirmação da noção de cinema de ação política que animava a reflexão das páginas da revista.

A análise do processo de construção do modelo cultural do Cinema Novo e os papéis que lhe foram atribuídos para assegurar sua difusão, permitiu chegar-se a outras constatações das relações entre a crítica francesa e o movimento brasileiro. A primeira é ver que esse modelo, para garantir a promoção desejada pelos redatores, acabou por esquematizar uma visão sociocultural e política brasileira que engendrou uma idealização do movimento. A utilização de um modelo ideal tornou concreta as expectativas do meio cinematográfico em relação aos novos cinemas e, durante um certo período, impôs um consenso positivo na avaliação das obras.

Observa-se, porém, que as proposições analíticas encetadas pelos redatores de revistas teve também consequências nefastas. A principal foi a restrição provocada pelo apego quase dogmático a uma concepção de cinema social e cinema político que, uma vez instaurada, desde então guiou todas as relações entre a crítica francesa e o cinema brasileiro. Uma outra constatação é que, apesar do desejo dos protagonistas dos acordos de colocar as relações culturais em um novo patamar em que tentava apagar-se os inconvenientes ideológicos observados anteriormente, muitas vezes, eles apenas instituíram outras incongruências, guardando imagens estereotipadas da cultura brasileira, a forma mais evidente de manter as significações compartilhadas entre o Brasil e a França.