

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO (FAAC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

LUÍS GERALDO ROCHA

**A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE ELY AZEREDO E O CINEMA
BRASILEIRO NA *TRIBUNA DA IMPRENSA* (1956-1964) E NO *JORNAL DO BRASIL*
(1965-1973)**

Bauru
2017

LUÍS GERALDO ROCHA

**A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE ELY AZEREDO E O CINEMA
BRASILEIRO NA *TRIBUNA DA IMPRENSA* (1956-1964) E NO *JORNAL DO BRASIL*
(1965-1973)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

Bauru
2017

Rocha, Luís Geraldo.

A crítica cinematográfica de Ely Azeredo e o cinema brasileiro na Tribuna da Imprensa (1956-1964) e no Jornal do Brasil (1965-1973) / Luís Geraldo Rocha, 2017

257 f.

Orientador: Arlindo Rebecchi Junior

Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2017

1. Ely Azeredo. 2. Crítica cinematográfica. 3. Cinema Novo. 4. Cinema Marginal. 5. Comédia erótica I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

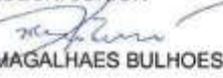
ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de LUÍS GERALDO ROCHA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 27 dias do mês de outubro do ano de 2017, às 14:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. PEDRO PLAZA PINTO do(a) Departamento de História / Universidade Federal do Paraná, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE Mestrado de LUÍS GERALDO ROCHA, intitulada **A crítica cinematográfica de Ely Azeredo e o cinema brasileiro na Tribuna da Imprensa (1956-1964) e no Jornal do Brasil (1965-1973)**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: ___

Aprovado ___ . Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR



Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES



Prof. Dr. PEDRO PLAZA PINTO

Dedico este trabalho aos meus pais, José Carlos e Carla, por todo o amor, carinho e esforço com que se dedicaram à minha formação. Do fundo do meu coração, muito obrigado!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, alicerce de toda a minha vida, que com Seu amor infinito, me conferiu à graça de poder realizar este Mestrado. Sem Ele nada faria sentido.

Ao Imaculado Coração da Santíssima Virgem Maria, cujas intercessões, confortaram-me e auxiliaram-me nos momentos de dúvidas, tristezas e angústias no qual me confrontei no decorrer desta pesquisa.

Aos meus pais, por sempre me apoiarem em todas as minhas decisões, pelas conversas, pelos conselhos, sempre me incentivarem a buscar o aperfeiçoamento pessoal através dos estudos e me ajudarem financeiramente durante todo o período da realização deste Mestrado.

Às minhas irmãs Júlia, Lorena e Giovana. Tesouros da minha vida.

À Prof^a. Dra. Léa Silvia Braga de Castro Sá, que foi uma das maiores incentivadoras para meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp, enquanto ainda eu realizava a graduação em Jornalismo, na Universidade do Sagrado Coração.

Ao Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior, pela orientação, paciência, dedicação e atenção.

Aos Professores Doutores Macelo Magalhães Bulhões e Eli Vagner Francisco Rodrigues, por tecerem notáveis observações no exame de qualificação.

À professora Maria Cristina Rodrigues da Silva, pelo excelente trabalho de revisão gramatical.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Unesp.

“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar”.

Paulo Emílio Salles Gomes

ROCHA, Luís Geraldo. **A crítica cinematográfica de Ely Azeredo e o cinema brasileiro na *Tribuna da Imprensa* (1956-1964) e no *Jornal do Brasil* (1965-1973)**. 2017. 257 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Unesp, Bauru, 2017.

RESUMO

Esta dissertação analisa o trabalho do crítico de cinema Ely Azeredo, a partir de um *corpus* de vinte e sete artigos sobre o cinema brasileiro publicados entre 1956 a 1973, nos periódicos cariocas *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil*. Este recorte temporal foi delimitado levando em consideração as profundas transformações e manifestações fílmicas inovadoras que a cinematografia do país apresentou nesse período. Nessa fase, surge o Cinema Novo, influenciado pela *Neorealismo Italiano* e pela *Nouvelle Vague Française*, cujo objetivo era realizar uma leitura a partir dos seus filmes dos problemas sócio-políticos do Brasil. Paralelamente, o Cinema Marginal surge como contraponto ao Cinema Novo, alegando que o cinema nacional só poderia criar obras legitimamente brasileiras, a partir do momento em que aceitasse sua posição de subdesenvolvido, trabalhando todos os elementos do “dejeito industrial” que era despejado na cultura brasileira. Por fim, tem-se o advento das comédias eróticas, que seriam rotuladas, no futuro, como “pornochanchadas”, pois o gênero possuía caráter popular ao combinar a comédia de costumes e o erotismo. Durante esse período, o Brasil passou por um golpe militar, que depôs o então Presidente João Goulart, e, conseqüentemente, instaurou uma ditadura no país, que perdurou por 21 anos (1964-1985), fazendo com que a produção cinematográfica brasileira fosse afetada, direta ou indiretamente por esse cenário político. Com o propósito de investigar a construção de sentido em uma produção midiática específica, representada pelas críticas de Ely Azeredo, a metodologia adotada para a análise do *corpus* foi a Análise do Discurso de linha francesa.

PALAVRAS-CHAVE: Ely Azeredo. Crítica cinematográfica. Cinema Novo. Cinema Marginal. Comédia erótica.

ROCHA, Luís Geraldo. **The cinematographic criticism of Ely Azeredo and the Brazilian cinema in the *Tribuna da Imprensa* (1956-1964) and *Jornal do Brasil* (1965-1973)**. 2017. 257 f. (Master Degree in Communication) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Unesp, Bauru, 2016.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the work of the film critic Ely Azeredo, based on a *corpus* of twenty-seven articles on Brazilian cinema published between 1956 and 1973, in the Rio's *Tribuna da Imprensa* and *Jornal do Brasil* periodicals. This temporal cut was delimited taking into account the profound transformations and innovative filmic manifestations that the cinematography of the country presented in that period. In this phase, Cinema Novo appears, influenced by *Italian Neorealism* and by the *French Nouvelle Vague*, whose objective was to make a reading from his films of the socio-political problems of Brazil. At the same time, Marginal Cinema emerges as a counterpoint to Cinema Novo, claiming that national cinema could only create legitimately Brazilian works, from the moment it accepted its underdeveloped position, working all elements of the "industrial plot" that was dumped in the culture Brazilian. Finally, one has the advent of erotic comedies, which would be labeled, in the future, as "porno-chanchadas", since the genre had a popular character when combining comedy of customs and eroticism. During this period, Brazil underwent a military coup, which deposed the then President João Goulart, and, consequently, established a dictatorship in the country, which lasted for 21 years (1964-1985), causing Brazilian cinematographic production to be affected, directly or indirectly through this political scenario. In order to investigate the construction of meaning in a specific media production, represented by the critics of Ely Azeredo, the methodology adopted for the analysis of the corpus was the French Line Discourse Analysis.

KEY-WORDS: Ely Azeredo. Film critic. Cinema Novo. Cinema Marginal. Erotic comedy.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
CAPÍTULO I: A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO.....	16
1.1 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA	19
1.2 A KATHARSIS NO PROCESSO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA	20
1.3 HORIZONTE DE EXPECTATIVAS E DISTÂNCIA ESTÉTICA NA CONSTRUÇÃO DE UMA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA	23
CAPÍTULO II: A TRAJETÓRIA CRÍTICA DE ELY AZEREDO.....	26
CAPÍTULO III: O CINEMA NOVO: 1956-1970	30
3.1 <i>RIO, 40 GRAUS</i> E <i>RIO, ZONA NORTE</i> : PANFLETAGEM E MARXISMO	31
3.2 <i>PORTO DAS CAIXAS</i> : PESSIMISMO E NÃO DOMÍNIO DO CINEMA	37
3.3 <i>VIDAS SECAS</i> : A ESPERANÇA E O PRIMOR NA ADAPTAÇÃO DE GRACILIANO RAMOS	39
3.4 <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i> : O ESPETÁCULO SERTANEJO DE GLAUBER ROCHA	42
3.5 O CINEMA PAULISTA DE WALTER HUGO KHOURI: O COMBATE A HEGEMONIA CINEMANOVISTA	51
3.6 O INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA: EMBATE IDEOLÓGICO ENTRE ELY AZEREDO E O CINEMA NOVO.....	60
3.7 <i>O DESAFIO</i> E <i>TERRA EM TRANSE</i> : O NARCISISMO CINEMANOVISTA PÓS 1964	66
3.8 <i>TODAS AS MULHERES DO MUNDO</i> E <i>GAROTA DE IPANEMA</i> : SUCESSO E FRACASSO DO CINEMA NOVO.....	78
3.9 <i>MACUNAÍMA</i> : A SUPERAÇÃO DO IMPASSE ESTÉTICO E IDEOLÓGICO.....	86
3.10 <i>O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO</i> E <i>BRASIL ANO 2000</i> : O BRASIL ALEGÓRICO QUE FRACASSOU	95
CAPÍTULO IV: O CINEMA MARGINAL: 1968-1970.....	107
4.1 JÚLIO BRESSANE: O “VALE TUDO” EM CINEMA.....	109
4.2 ROGÉRIO SGANZERLA: O “GLAUBER DOS POBRES”	118
CAPÍTULO V: A COMÉDIA ERÓTICA: 1969-1973.....	130
5.1 <i>Os PAQUERAS</i> E <i>MEMÓRIAS DE UM GIGOLÔ</i> : O RETORNO DO POPULAR NO CINEMA BRASILEIRO	132
5.2: <i>ADULTÉRIO À BRASILEIRA</i> E <i>LUA DE MEL E AMENDOIM</i> : CLICHÊS EM FORMA DE EPISÓDIOS	144
5.3: <i>A VIÚVA VIRGEM</i> E <i>CASSY JONES, O MAGNÍFICO SEDUTOR</i> : OBRAS PREJUDICADAS PELO EXCESSO DE EROTISMO	151
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS	167
SITES CONSULTADOS	167
ARTIGOS DE REVISTAS	167
ARTIGOS DE JORNAIS.....	167
BIBLIOGRAFIA	170
SUMÁRIO DOS ANEXOS.....	173

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O jornalista Ely Azeredo é um dos principais nomes da crítica cinematográfica do Brasil. O crítico trabalhou em diversos veículos de comunicação do Rio de Janeiro, como na *Tribuna da Imprensa* (1949-1965), *Jornal do Brasil* (1965-1982) e *O Globo* (1982-2008). Ao exercer esta função nesses jornais, Ely Azeredo foi um importante difusor do cinema brasileiro. Sua atuação para o desenvolvimento da cinematografia nacional destacou-se, também, pela sua participação na criação da Revista *Filme & Cultura*, em 1966, onde atuou como editor e redator. Também no mesmo ano foi mobilizador para a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema), durante o governo do primeiro presidente militar, Humberto de Alencar Castelo Branco. Paralelamente, o cinema brasileiro passou por profundas transformações, com o surgimento do Cinema Novo, do Cinema Marginal e das comédias eróticas. Dentro deste panorama histórico, Ely Azeredo travou um profundo diálogo em seu trabalho com essas novas manifestações da cinematografia brasileira. Consequentemente, a presente pesquisa se propõe a realizar uma interpretação do trabalho do crítico de cinema Ely Azeredo para o conjunto de filmes brasileiros produzidos no período entre 1956 e 1973. Para isso, colocaram-se as seguintes questões norteadoras desta dissertação:

1. Quais são as visões que estão em conflito nas críticas de Ely Azeredo em relação aos filmes oriundos do Cinema Novo, do Cinema Marginal e as comédias eróticas, nesse determinado recorte temporal (1956-1973)?
2. Quais foram as disputas simbólicas que afetaram o campo da produção cinematográfica do período especificado que fizeram com que o crítico Ely Azeredo assumisse determinados pontos de vista?
3. Quais os critérios de análise cinematográfica presentes no trabalho de Ely Azeredo, levando em conta os fatores externos e internos ao texto?

A relevância desta pesquisa insere-se em sua originalidade e em sua abordagem. É, salvo engano, a primeira pesquisa acadêmica que analisa o período entre 1956 e 1973 sob o prisma de um único crítico cinematográfico, Ely Azeredo¹. Também é de interesse analisar a produção de um crítico cinematográfico, cuja postura divergiu-se por diversas vezes, do pensamento hegemônico presente em movimentos artísticos da época, sobremaneira os de cinema. Além do

¹ De acordo com pesquisa documental realizada no Portal de Periódicos Capes e no Google Acadêmico, entre novembro e dezembro de 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.capes.gov.br/>> e <<http://www.periodicos.capes.gov.br/>>. Acesso 23 nov. 2016.

que é um período extremamente rico em transformações históricas no Brasil, refletidas no cinema do país.

O *corpus* dessa pesquisa é composto por vinte e sete críticas de Ely Azeredo coletadas por intermédio da Hemeroteca da Biblioteca Nacional² e apresentam um painel sobre o posicionamento do crítico cinematográfico nesse período de maneira cronológica. O critério de escolha na seleção das críticas se deu em razão da importância que os filmes comentados tiveram em seu contexto histórico e social. Sobre o Cinema Novo, os seguintes textos de Ely Azeredo foram utilizados: do jornal *Tribuna da Imprensa* foram coletadas oito críticas sobre cinco filmes do Cinema Novo. A primeira crítica apresenta uma análise sobre o filme *Rio, 40 Graus* (1956), de Nelson de Pereira dos Santos, intitulada “A decepção de Rio, 40 Graus”, publicada em 13 de março de 1956. A segunda crítica analisa o mesmo filme e é datada de 14 de março de 1956, denominando-se “Rio, 40 Graus”. O terceiro texto ainda analisa o mesmo filme de Nelson Pereira dos Santos, publicado em 15 de março de 1956, tendo como título “Ainda Rio, 40 Graus”. A quarta crítica é dedicada ao filme *Rio, Zona Norte* (1957), também dirigido por Nelson Pereira dos Santos, publicado na edição de 23 e 24 de novembro de 1957. Posteriormente, foi utilizado o artigo “Um possível herdeiro de Graciliano: Vidas Secas”, sobre o filme *Vidas Secas* (1963), publicada em 23 de agosto de 1963. A sexta crítica denomina-se “Explicações agravam um filme indefensável”, publicada em 1º de outubro de 1963, que analisa a obra *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni. O sétimo e oitavo textos discorrem sobre o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, respectivamente “Deus & Diabo pode bisar Palma de Ouro”, publicado em 24 de março de 1964 e “Semana é de Deus & Diabo”, publicado na edição de 6 e 7 de junho de 1964.

As críticas posteriores foram publicadas no *Jornal do Brasil*. A primeira apresenta uma avaliação sobre o filme *Noite Vazia*, publicada em 1º de abril de 1965. A segunda análise discorre sobre a obra *O Desafio*, denominada “Admitir O Desafio”, de 1º de fevereiro de 1966. O terceiro e o quarto textos analisam o filme *Terra em Transe*, cujos títulos são, respectivamente, “O falso dilema do Transe”, publicado em 5 de maio de 1967 e “As decepções do transe” publicado em 10 de maio de 1967. A quinta avaliação sobre a cinematografia do Cinema Novo discorre sobre o filme *Todas as Mulheres do Mundo*, publicada em 22 de março de 1967. A sexta crítica aponta sobre o filme *Garota de Ipanema*, publicada na edição de 07 e 08 de janeiro de 1968. Continuando a apresentação da avaliação textual de Ely Azeredo sobre os filmes do Cinema Novo, optou-se pela crítica da produção *Macunaíma*, denominada “Mário

² Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso 29 nov. 2017

de Andrade no Cinemanovismo”, publicada em 11 de novembro de 1969. Concluindo o conjunto de críticas analisadas por Ely Azeredo sobre o Cinema Novo, apresentamos os textos sobre *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro e Brasil Ano 2000*, respectivamente publicados em 13 de junho de 1969 e 4 de junho de 1970.

O segundo grupo de críticas de Ely Azeredo presente nesta pesquisa contém análises sobre quatro obras do Cinema Marginal, publicadas entre os anos de 1968 e 1970, no *Jornal do Brasil*. As duas primeiras críticas apresentadas abordam dois filmes do cineasta Júlio Bressane. A primeira delas constitui-se do artigo sobre o filme *Cara a Cara*, publicado em 24 de março de 1968 e a segunda sobre *Matou a Família e Foi ao Cinema*, publicado na edição de 15 e 16 de março de 1970. O segundo grupo de críticas presentes no conjunto de textos de Ely Azeredo sobre o Cinema Marginal é identificado pelos textos do crítico sobre a obra do diretor Rogério Sganzerla, sendo o primeiro deles sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, publicado na edição de 18 e 19 de maio de 1969 e o segundo concentra-se no filme *A Mulher de Todos*, publicado em 18 de fevereiro de 1970.

O terceiro e último conjunto de críticas trabalhadas por esta dissertação apresenta textos de Ely Azeredo sobre o gênero comédia erótica, publicados entre os anos de 1969 e 1973. O primeiro deles discorre sobre o filme *Os Paqueras*, e foi publicado em 7 de maio de 1969. O segundo, publicado em 3 de setembro de 1970, trata da obra *Memórias de um Gigolô*. O terceiro e o quarto artigos analisados, publicados, respectivamente em 19 de novembro de 1969 e na edição de 22 e 23 de agosto de 1971, abordam os filmes *Adultério à Brasileira* e *Lua de Mel e Amendoim*. Posteriormente, foi selecionada a crítica de Ely Azeredo sobre o filme *A Viúva Virgem*, denominada “Uma Viúva em Alta no Mercado”, publicada em 28 de abril de 1972. Por fim, apresenta-se a análise de Ely Azeredo sobre *Cassy Jones, O Magnífico Sedutor*, publicada em 14 de fevereiro de 1973 e intitulada “Paqueras” S.A.”.

Em nível teórico-analítico, a pesquisa seguiu a linha da Análise de Discurso Francesa. Para Maingueneau (1997) a realidade extradiscursiva e as condições sócio-históricas de produção das obras se tornam relevantes e passam a considerar o discurso em meio à linguagem e à ideologia - isto é, entre os elementos *linguísticos* e os elementos *não-linguísticos* do texto. Concomitantemente, os discursos proferidos pela crítica cinematográfica sobre os filmes selecionados dentro do recorte proposto (1956-1973), são resultantes de um sujeito histórico que as produz. Dessa forma, as visões contidas em uma crítica cinematográfica sobre determinado filme, estão inseridas dentro de uma determinada tendência de época. Nesta perspectiva, o discurso deve ser compreendido como algo que ultrapassa o nível puramente gramatical e linguístico, como destaca Brandão, citando o trabalho de Maingueneau (2004):

A etapa discursiva apoia-se sobre a gramática da língua (o fonema, a palavra, a frase), mas nela, é importante levar em conta também (e, sobretudo) os interlocutores (com suas crenças, valores, e ideologias) e a situação (lugar e tempo geográfico, histórico) em que o discurso é produzido. (MAINGUENEAU apud BRANDÃO, 2004, p. 2).

Pelo fato de não ater-se somente aos elementos formais da língua, oferecendo mecanismos para a análise de ideologias empregadas nesses textos, a Análise de Discurso Francesa mostra-se como um rico mecanismo de estudo sobre as críticas cinematográficas do crítico Ely Azeredo. Este foi o procedimento metodológico empregado para a investigação sugerida por esta pesquisa, ao permitir a averiguação da produção dos sentidos a partir dos posicionamentos do crítico de cinema durante o período identificado entre os anos 1956 a 1973.

A dissertação apresenta cinco capítulos. O primeiro, denominado *A crítica cinematográfica e a Estética da Recepção*, realiza algumas considerações sobre a crítica cinematográfica, sob a ótica da *Estética da Recepção*. Este capítulo representa as condições necessárias para que se pudesse iniciar um trabalho de avaliação das críticas de Ely Azeredo. Como embasamento teórico, utilizou-se primeiramente, a obra de Regina Zilberman (1989), que discute os principais conceitos desta teoria. O trabalho de Hans-Robert Jauss (1979) foi empregado para relacionar alguns conceitos da *Estética da Recepção* como o processo de criação da crítica cinematográfica. A obra de Biskind (2009), escreve sobre a importância da atuação da crítica de cinema até a metade do século XX nos Estados Unidos da América. Ismail Xavier (2014), no prefácio da obra *O Que é Cinema?* de autoria de André Bazin, descreve as contribuições do trabalho teórico do autor desta obra. Para caracterizar a crítica brasileira realizada até a década de 1950, foi empregada Maria Rita Galvão (1981). Com o objetivo de identificar as transformações ocorridas na crítica de cinema no Brasil, baseado em suas influências externas, aplicou-se o trabalho do crítico, cineasta e pesquisador Jean-Claude Bernardet (1978).

O segundo capítulo denominado *A Trajetória crítica de Ely Azeredo*, apresenta algumas discussões sobre o crítico de cinema de caráter biográfico, histórico e sociológico. Esta caracterização tem como objetivo identificar a realidade extradiscursiva do crítico para a realização da análise de suas críticas. Para este capítulo foi utilizado o artigo de Pinto (2010), presente na revista *Teorema*, com o título *A crítica no calor da hora*, que oferece dados biográficos a respeito de Ely Azeredo. Também foi utilizado, neste capítulo, a obra *Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro*, de autoria do próprio Ely Azeredo, que contém informações sobre sua trajetória profissional.

O terceiro capítulo inicia a análise das críticas de cinema de Ely Azeredo sobre o Cinema Novo, dentro do recorte especificado por esta pesquisa, e intitula-se *O Cinema Novo: 1956-1970*. Com o objetivo de caracterizar, discutir e dialogar com os textos de Ely Azeredo empregou-se a obra de Gaspari (2002), onde o autor apresenta uma revisão histórica do regime militar brasileiro (1964-14985), de Ramos (1987), que identifica as principais características do Cinema Novo e o trabalho de Leite (2005), fornecendo informações do período antecessor ao Cinema Novo, destacando as chanchadas do estúdio carioca Atlântida Cinematográfica e sobre o início do movimento cinemanovista. Também foi utilizado nesse capítulo, como base para a interpretação das opiniões de Ely Azeredo contidas em suas críticas, o trabalho de Ramos (1983), que discorre sobre a criação do Instituto Nacional de Cinema, em 1966, e seus desdobramentos.

O quarto capítulo, denominado *O Cinema Marginal: 1968-1970*, apresenta as análises das críticas de Ely Azeredo sobre os filmes do Cinema Marginal. Para caracterizar o movimento e oferecer subsídios para a análise das críticas, foi empregado o trabalho de Xavier (2001), Abreu (2006) e Ramos (1987), que discorrem um panorama sobre o Cinema Marginal e as condições sócio-históricas em que o movimento estava inserido.

O quinto capítulo analisa os textos críticos de Ely Azeredo sobre as comédias eróticas e intitula-se *A comédia erótica: 1969-1973*. Com a finalidade de compreender o gênero, empregou-se a obra de Abreu (2006). Os trabalhos de Amancio (2007) e de Desbois (2016) comentam o relacionamento entre o regime militar e o cinema através da Embrafilme. A obra de Filho (2002) apresenta uma breve biografia de diretores italianos, que Ely Azeredo menciona em sua análise sobre as comédias eróticas em episódios.

CAPÍTULO I: A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Em tempos não tão remotos aos dias de hoje, o trabalho de realizar críticas cinematográficas detinha uma profunda influência. O principal porta-voz dessa crítica cinematográfica era somente o sujeito que desempenhava a função de crítico em veículos da grande mídia. Seus textos eram difundidos, na maioria das vezes, nas páginas dos jornais impressos, reservados no caderno cultural do periódico. Esse cenário contribuiu para o surgimento de um hábito que estimulava os leitores a conferirem um intenso valor simbólico à crítica jornalística. Esse processo ocorria devido à escassez de espaços que propunham-se a divulgar informações sobre cinema. Conseqüentemente, o futuro espectador recorria à crítica cinematográfica a fim de obter referências e dados sobre o suposto filme a ser visto. Dessa maneira, o crítico de cinema constituía-se como um mediador entre a obra cinematográfica e o público, sendo portador de um *status* influente, cuja inserção de suas ideias penetravam no leitor devido ao prestígio do qual dispunha. As avaliações contidas nas páginas dos jornais, lidas preliminarmente pelo público do respectivo filme, muitas vezes exerceram influência na trajetória de sucesso ou fracasso de público de uma produção cinematográfica.

Peter Biskind (2009) demonstra como a crítica acompanhava o lançamento dos filmes nos Estados Unidos, até a primeira metade do século XX:

Críticos de jornais e revistas tinham muito mais influência naquela época do que hoje. Os filmes eram lançados aos poucos, lentamente, primeiro em Nova York e Los Angeles, progredindo para o interior em ritmo suave, como ondas num lago e, portanto, seu sucesso dependia das críticas e do boca a boca favorável, além dos anúncios nos jornais. (BISKIND, 2009, p.41).

Ainda que se considere se tratar de um contexto norte-americano – por sinal, muito distinto da realidade brasileira, é possível notar a força articuladora da imprensa na primeira metade do século XX através da citação de Biskind. O planejamento mercadológico estruturava-se de modo a fazer com que os possíveis prejuízos financeiros dos estúdios fossem minimizados a partir de críticas negativas e a recusa do público. Do mesmo modo, o êxito da produção se mantinha por meio de elogios ao filme, em questão.

No Brasil, as articulações da crítica cinematográfica se mantinham restritas ao eixo Rio de Janeiro, que até a década de 1950 era a capital do país, e conseqüentemente seu pólo cultural, e São Paulo, cidade economicamente mais pujante do Brasil. De acordo com Maria Rita Galvão (1981, p.228), as análises de cinema, produzidas no país até os anos 1950, eram

fundamentalmente impressionistas. Segundo a autora, era comum dividir o filme em camadas e, na análise, focá-las uma de cada vez sem a preocupação de interrelacioná-las: fotografia, direção, interpretação. Não se tratava propriamente de analisar, mas sim de julgar, ou simplesmente adjetivar, cada um desses aspectos, sendo o julgamento final uma média dos resultados parciais obtidos.

A partir dessa mesma época, inicia-se um processo de renovação da crítica brasileira e esse método impressionista de analisar um filme acabou sendo, gradativamente, substituído. A *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, foi um dos principais espaços intelectuais onde esse processo inovador se difundiu. Xavier (2014) revela como os articulistas da revista enfrentavam a questão:

No início dos debates, prevalecia a ideia, entre seus vários articuladores, de que o valor de um filme está em conexão direta com a sua exploração dos recursos do próprio cinema. A questão central são as formas do realismo, e não o debate que opõe o cinema narrativo e experimental [...]. A revisão da teoria da montagem se especifica melhor como um debate sobre figuras de estilo: comenta-se a recusa do campo/contracampo e da decupagem clássica, com menções a William Wyler e Antonioni. Porém, somente na década de 1960 que as teorias de Bazin irão transpor-se concretamente na crítica de cinema brasileira. (XAVIER, 2010, p.391).

As décadas de 1950 e 1960 se mostraram como um cenário promissor para a construção de novas relações sociais no Brasil. Conseqüentemente, o cinema tornou-se reflexo do país, em constante mutação nesse período. Muitos intelectuais foram os tradutores dessa transformação, diretores e críticos de cinema, imbuídos por ideais marxistas passaram a trabalhar para a conscientização da população em um momento, considerado por muitos, como pré-revolucionário. Dentro deste contexto, surgem os primeiros exemplares do movimento Cinema Novo³, cujos filmes tentavam responder ao questionamento de uma realidade social em transformação. Bernardet (1978) relata como se deu o deslocamento da visão do cinema comercial para o cinema conscientizador e como os críticos de cinema da época reformularam o conceito de crítica cinematográfica:

³*Rio, 40 Graus*, lançado em 1955 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é considerado o marco inicial do movimento. Sidney Ferreira Leite (2005) lembra que a obra contava com forte influência do movimento neorrealista italiano e realizava uma contundente crítica aos valores sociais da época. O autor ainda aponta a importância do filme: [...] *Rio 40 Graus* foi a produção mais emblemática desse período, porque, entre outras qualidades, conseguiu sintetizar as diversas propostas de renovação do cinema nacional. Ele pode ser caracterizado como um divisor de águas no cinema brasileiro. A película foi [...] produzida por uma cooperativa que reuniu atores, técnicos e o diretor, e lançada no cinema em 1955. O diretor desenvolveu paralelamente às atividades cinematográficas, intenso engajamento político, escrevendo artigos na revista *Fundamentos*, periódico que reunia intelectuais comunistas, e participando de congressos que se realizaram no país sobre cinema nacional.

[...] É importante o processo que se notabilizou pela transição da ideia do cinema enquanto arte para sua conversão em agente transformador social. O cinema não possuía mais a função de espetáculo e sim de agente mobilizador de novos valores⁴. Abriram-se novos horizontes para uma cultura “participante” que não permitia mais o culto da arte. A cultura participante que se abriu através desse novo quadro, fez com que o crítico cinematográfico passasse, então, a tentar estabelecer as relações existentes entre o filme e a sociedade da qual ele surge e à qual ele se dirige. (BERNARDET, 1978, p.43).

Desse modo, a crítica de cinema brasileira assumiu uma postura da qual é a principal força articuladora entre o cinema e a sociedade em que estava inserida, algo inexistente até a década de 1950. As análises amparadas no tom impressionista do crítico perante a obra seriam substituídas por ensaios que refletissem a sociedade brasileira através do cinema. Em um curto período de tempo, novos intelectuais adentraram nesse novo paradigma de crítica cinematográfica, impulsionados pela instabilidade política brasileira dos anos 1960. Dessa forma, os críticos de cinema dessa época aderem ao perfil do engajamento político. Bernardet (1978) define as razões para que a camada intelectual do país se afiliasse a esse tipo de iniciativa:

Há uma participação sempre maior do povo na vida política do país. Certos grupos que se mantinham alheios à vida política e se limitavam às suas atividades profissionais, veem-se obrigados a se pronunciar, a tomar atitudes, porque a situação social vigente ameaça cada vez mais as suas atividades, porque se sentem ameaçados na sua subsistência. É natural que essa nova atitude política acabe por influenciar as atividades profissionais – até que se chegue a um ponto em que essas atividades estejam tão impregnadas de atitude política, que já não se possa considerar realmente profissionais atividades que não reflitam também a tomada de posição política; até que se considere como mau profissional quem não adotar posição política. (BERNARDET, 1978, p.48).

A crítica cinematográfica brasileira que arvoreceu nas década de 1950 foi marcada por um intenso comprometimento de seus autores com a realidade social, estabelecendo um novo meio de analisar o cinema. Através da conjunção entre o cinema e a sociedade, o crítico de

⁴Essa maneira de encarar o cinema, refletida na crítica cinematográfica, é de autoria do teórico e crítico de cinema francês André Bazin. Xavier (2014) afirma que a questão central dessa crítica é a da “vocação realista” do cinema, não propriamente como veiculação de uma visão correta e fechada do mundo, mas como forma de olhar que desconfia da retórica (montagem) e da argumentação excessiva, buscando a voz dos próprios fenômenos e situações. Realismo, então como produção de imagem que deve se inclinar diante da experiência, assimilar o imprevisto, suportar a ambiguidade, o aspecto multifocal dos dramas. Tal “cinema de situações em bloco”, sem análise prévia exigida pelo cinema clássico, traduz o ideal da “compreensão bazinianas”: antes de ser julgado o mundo existe, está aí em processo; há uma riqueza das coisas em sua interioridade que deve ser observada, insistentemente até que se processe. Para tanto, é preciso que o olhar não fragmente o mundo e saiba observá-lo de forma global, podendo então alcançar a intuição mais funda do que de essencial cada fenômeno ou vivência traz dentro de si.

cinema tomava uma postura extremamente crítica frente à sociedade brasileira. Politização esta que se fazia presente em seus textos sobre os filmes nacionais que avaliava. Estes filmes, por sua vez, também contavam com uma forte teor político. Dessa forma, pode-se dizer que a transformação ocorrida no paradigma da crítica cinematográfica brasileira dos anos 1950, e, conseqüentemente, do cinema do país, ocorreu paralelamente. Nesse processo, críticos e cineastas estavam em perfeita consonância com as demandas políticas e sociais do Brasil e refletiram isso em seus trabalhos. Isso originou a crítica cinematográfica cuja fórmula não mais se concentrava em meras descrições impressionistas, mas sim em acompanhar e estimular a produção de um cinema brasileiro consciente em retratar os problemas pelos quais o Brasil passava durante a década de 1960.

1.1 A Experiência Estética: produção e recepção da crítica cinematográfica

A crítica cinematográfica compreende uma visão sobre um filme, a partir da decodificação da obra por parte do sujeito que se posiciona como crítico de cinema. O texto provindo dessa relação configura a ponte entre o espectador e o filme. Jean-Claude Bernardet mostra como o processo do trabalho do crítico de cinema acontece:

[...] uma atividade contemplativa. Tentativa de reviver, através da obra, uma espécie de experiência existencial ou ontológica do autor. Esse reviver seria uma série de emoções obtidas pela intuição e sensibilidade do crítico. A obra é aquela que estimula profundamente o crítico sensível. O texto é a verbalização das emoções, verbalização esta que pode ser obtida ainda sob o impacto da obra, e mesmo durante a própria projeção do filme, sob o impacto de outras emoções que criem um clima favorável à reconstituição das emoções provocadas pela obra, ou num momento de arrefecimento das emoções que permita dar um aspecto lógico à exposição das emoções. [...]. A verbalização tem como função última fazer sentir ao leitor que o crítico atingiu a experiência do criador, e dar-lhe a impressão que ele próprio se aproxima desta experiência através do texto crítico. O crítico se torna um sacerdote que abre ao leitor-espectador os arcanos da obra-mistério. O leitor-espectador deve reencontrar no crítico a sua própria atitude, só que ampliada. O crítico é um prolongamento/lente-de-aumento do leitor espectador. (BERNARDET, 1978, p.33).

Para que a crítica cinematográfica ocorra, é necessário uma profunda interpretação do crítico para com o filme. Esse processo pode ser compreendido dentro dos pressupostos da *Estética da Recepção*, teoria criada por Hans Robert Jauss, em 1967 na Universidade de Constança, na Alemanha. Neste processo, desloca-se o papel central do autor e o receptor que cumpre um papel ativo no momento da recepção. (ZILBERMAN, 1989, p.17). Desta forma, o

leitor se torna a chave mais importante em seu relacionamento com a obra, constituindo novas formas e sentidos para ela.

Jauss afirma que uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, ou seja, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (JAUSS, 1979, p.46). Isto quer dizer que a arte possui poder emancipatório sob o indivíduo através desses dois processos que ocorrem em via de mão dupla, denominado *Experiência Estética*, na qual o leitor apenas gostará de uma arte se conseguir entendê-la – parte do processo em que se encontra a fruição compreensiva - e só compreenderá o que aprecia- compreensão fruidora -, ambos os processos simultâneos, que resgatam e valorizam a experiência estética, produzindo, assim um efeito para a obra. (ZILBERMAN, 1989, p.53).

O diálogo que aflora entre a obra e o espectador durante a *Experiência Estética* garante sua historicidade ao passar por constantes transmutações sociais e culturais, desde a criação até a sua atualidade. As várias gerações que se utilizam de critérios de julgamentos diversos para qualificar a obra acabam por elevá-la de um *status* a outro. Tais critérios trazem à tona um saber prévio, designado por Jauss como *horizonte de expectativas*, ou seja, a intersubjetividade de cada sujeito, composta por referências, lembranças e conhecimentos particulares de cada receptor.

1.2 A katharsis no processo da crítica cinematográfica

Um dos pressupostos da *Estética da Recepção* é o processo de recriação da obra. O conceito empregado por Jauss para essa recriação é o da poética, que surge a partir do contato do receptor com a obra e novos sentidos são produzidos na interpretação, fazendo nascer novas perspectivas através de outros olhares. Aplicaremos esse conceito para designar o trabalho da crítica cinematográfica, uma vez que o autor trabalha em um novo produto (poética) em virtude do filme.

A recepção de uma obra acontece efetivamente quando a interpretação do filme pelo crítico aconteceu e foi tornada pública através dos meios de difusão de informações. Desta forma, a obra alcança sua existência e função social. Ao assistir a um filme, o sujeito absorve ao máximo todos os elementos que o filme tinha a lhe oferecer: suas mensagens, suas metáforas, seus simbolismos, ensinamentos. Dessa forma, dificilmente o crítico sairá incólume da sala de cinema. O prazer estético realizou-se através da identificação. Entretanto, outro conceito

proposto por Jauss⁵, abarca-se neste processo de identificação, a *katharsis*. O autor define *katharsis* como a concretização de um processo que leva o espectador a assumir novas formas de comportamento social e com o prazer efetivo resultante da recepção de uma obra verbal e que motiva “tanto uma transformação de suas [do recebedor] convicções, quanto a libertação de sua mente”. (apud ZILBERMAN, 1989). A *katharsis* corresponde ao prazer liberado pelo tocante da obra dentro de nossa psique. É o estado catatônico provocado pela identificação e admiração ocasionado pela obra, causando uma liberdade julgadora. A *katharsis* também ocorre de modo coletivo, através do compartilhamento das emoções do público diante de uma obra de arte. Dessa forma, um filme visto no cinema - cuja emoção o crítico compartilha com outras pessoas e, em casa, sozinho - através de serviços de *streaming*⁶ ou DVD, também podem influenciar a liberdade julgadora da obra.

À luz da crítica cinematográfica, essa liberdade julgadora se faz presente no texto. Entretanto, podemos nos questionar o período de tempo em que o efeito da *katharsis* estará presente à mente de seu receptor. Teremos duas situações. A primeira pode ser ilustrada quando o crítico escreve sobre o filme logo após assisti-lo, ainda sob o efeito que o filme produziu sobre ele. Ao redigir o texto no auge do júbilo que o filme lhe acometeu, o crítico pode simplesmente esquecer-se ou ocultar equívocos do filme e algo que, em uma segunda revisão da obra, lhe desagradaria ou até mesmo que lhe passou despercebida em virtude de sua excitação inicial com o filme. A segunda enquadra-se o crítico que se deixa, por várias razões, escrever depois de um longo tempo decorrido da sessão. O efeito catártico já não está tão presente em sua mente, podendo fazer sua opinião ser mais branda do que o outro crítico, que escreveu logo após o término da sessão. Nesse segundo contexto, a maturação da obra está mais concreta na mente do crítico, que escreverá sobre a obra de forma mais lúcida. Ao questionarmos a potência da

⁵O termo originou-se com Aristóteles, na Grécia Antiga, quando o filósofo desenvolveu os fundamentos estéticos da poesia, da música e do teatro, em seus escritos que ficaram conhecidos como *Poética* e transformaram-se na base interpretativa e crítica da literatura Ocidental. Aristóteles refere-se à *katharsis* dentro do contexto do teatro grego, descrevendo a reação da plateia frente ao espetáculo. O filósofo afirma que a encenação dos atores, fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam a purgação. Essa purgação ou alívio é apresentada pelos indivíduos presentes na plateia. A interação entre os atores e plateia é flagrante e contundente, tendo a tragédia grega um profundo significado concomitantemente religioso, psicológico, mental e social. O membro da plateia absolutamente não assiste à peça trágica, mas sim participa sensorial e emocionalmente dela, ou melhor, vive a tragédia vinculada pelos personagens. (ARISTÓTELES, 2011, p.59).

⁶De acordo com Mariana Coutinho (2013), “a tecnologia streaming é uma forma de transmissão instantânea de dados de áudio e vídeo através de redes. Por meio do serviço, é possível assistir a filmes ou escutar música sem a necessidade de fazer download, o que torna mais rápido o acesso aos conteúdos online [...] Os serviços de streaming on-demand possibilitam que o usuário esteja no controle do que vai assistir, quando e onde. Ele acessa os dados ao mesmo tempo em que os recebe, sem a necessidade de esperar um download ou de ocupar espaço em seu HD com o armazenamento de conteúdo. Também é possível controlar a exibição, pausando, avançando ou retrocedendo o vídeo ou a música”. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html>> Acesso em: 18 mai 2017.

katharsis no exercício da crítica cinematográfica, podemos nos indagar até que ponto as críticas publicadas nos jornais ao longo de determinado tempo, contém a opinião mais verossímil daquilo que verdadeiramente o crítico achou da obra, uma vez que não sabemos em que condições esses textos foram escritos. Apesar de estarem presentes, em sua maioria, na seção cultural dos jornais, mais flexíveis do que as outras editorias, geralmente com amplo espaço nos finais de semana (PIZA, 2004). Essa flexibilidade permite ao profissional mais tempo para escrever, o que, em termos teóricos, acaba gerando essa imprecisão relativa à *katharsis*.

Refletiu-se até aqui sobre a *katharsis* daquilo que foi institucionalizado como belo, mas podemos questionar se esse processo ocorre ao que se opõe ao belo, ou seja, ao grotesco, ao perverso, ao feio. Citando o trabalho de Hans Blumenber, Jauss afirma a impossibilidade de prazer estético ante as negatividades objetivas:

O prazer estético pode-se realizar sob a condição de que o sujeito não goze os objetos em sua negatividade flagrante, mas sim a pura função de suas próprias faculdades, afetadas por aquela presença negativa. Isso pressupõe que o sujeito se libere para o exercício de suas afeições, através da “consciência intensificada de sua condição de não afetado”. Por meio deste distanciamento interno, é neutralizado não só o contato direto do autoprazer sentimental, [...] as próprias faculdades afetadas se “despersonalizam”, podendo assim ser fruídas esteticamente pelo sujeito nuclearmente não afetado, graças a sua liberdade de tomar posição. (JAUSS, 1979, p.69).

Uma avaliação equivocada do filme, realizada pelo crítico, pode ser provocada pela ausência de identificação em relação aos conteúdos presentes na produção. A obra poderia ter a intenção de optar pelo repulsivo, para conquistar seu espectador através da reflexão, acerca daquilo que ela mesma está criticando, ao explorar tais negatividades. Um exemplo pode se centrar em um filme que trate da violência bélica. Ao mostrar cenas em que esses temas são expostos de maneira mais realista possível, é uma possibilidade que o crítico pode, em sua poética, afirmar que tais cenas foram inseridas no longa apenas para chocarem, do que causar uma reflexão mais profunda. O crítico estaria parcialmente certo em sua análise, pois ficou incomodado com o que viu, mas não refletiu as razões de tais cenas estarem ali, chegando à conclusão de que as cenas foram expostas apenas para incomodar o espectador de maneira gratuita. O marco de apreciação da obra e sua intencionalidade não se entrecruzaram. O tom antibelicista do filme se perde nesse contexto. Mas olhemos sob outra ótica. O crítico viu o filme e não gostou das cenas de violência. Porém, entendeu que por trás daquilo há uma mensagem refutando a própria violência, que é explorada.

Já percebeu-se os efeitos que a *katharsis* – identificação - podem exercer na crítica cinematográfica. Um processo psíquico que submete o crítico a avaliações antecipadas, e, por isso, inconclusivas. Passíveis de serem questionadas e revisitadas no futuro. Em outra situação exploramos a *katharsis* partindo do pressuposto de que a mesma se dilui com o tempo e tomando como exemplo um crítico que não emite sua opinião ainda sob o efeito dela. Tornando, assim, uma poética mais neutra sob a obra.

No último exemplo do conceito de Hans Robert Jauss, viu-se a ausência de identificação perante obras que exploram signos exteriores ao belo institucionalizado. No primeiro, explorou-se a crítica que pode simplesmente denegar o filme sem procurar os efeitos de sentidos produzidos por tais signos. Em seguida, lançou-se luz à poética que continua denegando a obra, mas que entende os significados da negatividade ali exposta. A *katharsis* é um dos conceitos que mais influem na *Experiência Estética*. Por ser um processo que pode acontecer de forma tanto coletiva, quanto individual, ela vai levar aos mais variados tipos de relação com a obra fílmica, e conseqüentemente, a crítica cinematográfica irá ser o reflexo de cada uma dessas relações.

1.3 Horizonte de expectativas e distância estética na construção de uma crítica cinematográfica

Após abordar o processo da *katharsis* na *Experiência Estética* da crítica de cinema, irar-se-á desenvolver algumas relações da definição de *horizonte de expectativas* nesta atividade. Lembrando que tal definição já foi esclarecida rapidamente nos parágrafos anteriores. Entretanto, a partir daqui, ela ganha contornos mais precisos.

Atenta-se a descrição de Regina Zilbermann (1989) acerca do termo:

A reconstituição do horizonte possibilita determinar o caráter artístico de uma obra “no modo e no grau de sua ação sobre um certo público” [...] Jauss acredita que o valor decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar. Aqui ele está outra vez bastante próximo dos formalistas ou estruturalistas, porque concorda em que só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito. Situa o valor num elemento móvel: a distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público, que pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer. E torna-o mensurável, pois a “distância estética pode ser historicamente objetivada no espectro das reações do público e do juízo da crítica”. (ZILBERMANN, 1989, p.35).

Assim como a *Experiência Estética*, esse processo de recriação do *horizonte de expectativas* também se dá em via de mão dupla entre obra e receptor. Por um lado, temos o

receptor, que possui um arcabouço dos mais variados referenciais ideológicos, sociais e culturais, lembranças e conhecimentos particulares. Características que moldam sua personalidade e, conseqüentemente, sua liberdade julgadora. Esse estado é denominado por Jauss como *horizonte de expectativas*, ou seja, todas as características intrínsecas ao ser humano que o permitem racionalizar e colocar-se no mundo tal qual ele é. Por outro lado, Jauss coloca uma obra de arte de caráter inovador e transgressor, que se coloca em confronto com o *horizonte de expectativas* de uma pessoa. Um exemplo desse confronto é a obra de Marcel Duchamp, *A fonte*, que em 1917 exibiu um mictório como obra de arte no Salão da Sociedade Nova-iorquina, a fim de contestar o conservadorismo e elitismo que tomavam conta das artes plásticas durante as primeiras décadas do século XX. (MINK, 2000, p.63-67). A peça é famosa até os dias de hoje e estimula constantemente a questão “o que é arte?”. Em vista de que o *horizonte de expectativas* coletivo está, em tese, direcionado a um conceito de arte convencional, a obra de Marcel Duchamp sempre convida o espectador a questionar sobre a verdadeira essência de uma obra de arte.

Sendo assim, o conceito de Jauss se refere à forma da obra surpreender e transgredir seu receptor. Na medida em que ela mais inova e se mostra mais autêntica, Jauss considera essa obra de valor e qualidade. Por nunca ter visto nada igual anteriormente, o *horizonte de expectativas* do receptor, em primeira mão, poderá acolher ou renegar a obra. Essa reação acolhedora ou de recusa é o que Jauss denomina de *distância estética*. Estes dois conceitos permitem entrar em contato com a receptividade da obra e suas modificações dentro da realidade em que a mesma está inserida. Em outras palavras, nos permite saber se a obra se conectou com as demais vertentes de pensamento de seu tempo ou se rompeu com elas. Da mesma forma, saber se a produção não foi reconhecida ou se passou a ser reconhecida. Enfim, se agradou ou desagradou. É possível ilustrar a situação com a estreia do clássico do cinema de terror *O Exorcista* nos cinemas norte-americanos em 1973. Biskind (2009) lembra a reação do público e da crítica à época do lançamento do filme:

As pessoas desmaiavam, perdiam os sentidos e entravam em crise histérica. Os exibidores mantinham à mão lixeiras com areia para socorrer pessoas que não conseguiam manter o jantar no estômago. Os espectadores ficaram tão convencidos de que eles ou alguém que conheciam estava possuído pelo diabo que passaram a infernizar a Igreja Católica com pedidos de exorcismos [...] Os críticos se dividiram. Kael detestou o filme, debochou de Blatty por tentar fazer contato com sua falecida mãe, desdenhou suas pretensões sérias para o filme, citou Friedkin em seu aspecto mais Goebbels: “Se é um filme feito por alguém em vez de para alguém, sinto cheiro de arte”. (BISKIND, 2009, p.233. Grifo do autor).

O impacto cultural causado pelo filme se deve ao *horizonte de expectativas* do público diante da história da garota possuída por um demônio, tema poucas vezes explorado no cinema até então. Algo novo que surpreendeu a plateia, provocando a onda de histeria em sua estreia. O filme colocou em xeque a religiosidade das pessoas, a dúvida sobre a existência de forças demoníacas e o embate entre o bem contra o mal. Questões sempre presentes no imaginário coletivo.

Pode-se notar no discurso da crítica de cinema norte-americana Pauline Kael o distanciamento estético da obra. A ironia com que Kael menciona William Petter Blatty, produtor do filme e autor do livro no qual o roteiro foi baseado e William Friedkin, diretor do longa-metragem, denuncia um *horizonte de expectativas* que, ao contrário do público na época da estreia, não se surpreendeu com o filme.

Diante da perspectiva de Jauss e da crítica cinematográfica, o filme virou um clássico devido a sua permeabilidade social. O interesse produzido na obra cinematográfica instiga a cada nova geração, propondo um novo diálogo com este, através da sucessão de questionamentos propostos ao receptor. Para Jauss, esta é o fundamento principal para uma obra de arte.

CAPÍTULO II: A TRAJETÓRIA CRÍTICA DE ELY AZEREDO

Quando entrevistou o crítico de cinema Ely Azeredo para a revista *Teorema* em 2010, a pesquisadora Ivonete Pinto apontou uma questão que nos reporta à importância do profissional para este ramo da atividade jornalística no Brasil. Naquele momento, Ivonete Pinto questionava Ely Azeredo com a seguinte indagação: "Relendo as críticas daquele período (Cinema Novo), qual contribuição você julga ter dado ao debate cinematográfico?". O crítico responde da seguinte maneira: "Desde os anos 50 utilizei meus espaços na *Tribuna da Imprensa* (quando pertencente a Carlos Lacerda, jornal de certa circulação nacional) para trabalhar pela renovação de valores. Em todo o caso, passo as palavras de fundador do Cinema Novo, Cacá Diegues (em "O Globo"): "Ely foi o mais moço de uma geração de críticos, fundamental para a formação de uma cultura cinematográfica no Brasil. Embora, nem sempre concordasse com nossas ideais e filmes, ele foi muito importante na formação de aspectos do pensamento do Cinema Novo, com provocações construtivas. Foi um dos críticos brasileiros que melhor definiram a Nouvelle Vague francesa". (PINTO, 2010).

As palavras do diretor cinemanovista Carlos Diegues caracterizam de forma proeminente a figura do crítico Ely Azeredo e sua importância no panorama do cinema brasileiro durante a década de 1960 e os anos 1970. Apesar do diálogo por muitas vezes discordante, com posicionamentos antagônicos entre Ely Azeredo e a maioria dos diretores do Cinema Novo em sua fase áurea, o próprio diretor Carlos Diegues, realizando uma retrospectiva, afirma categoricamente que Ely Azeredo foi de extrema importância para o desenvolvimento do pensamento do próprio Cinema Novo. Muitas vezes, sendo uma voz isolada nos anos 1960, quando a maioria das opiniões cinematográficas definiam o Cinema Novo como algo inquestionável.

Ely Azeredo integrou a geração de críticos cinematográficos brasileiros que acompanhou o arvorecer da modernização do cinema brasileiro a partir da segunda metade da década de 1950. Seu primeiro texto foi publicado em 1949, na coluna do crítico Oswaldo de Oliveira, no vespertino carioca *A Noite*. Também publicou artigos na *Gazeta de Notícias* e no *Jornal O Fluminense*. No período de novembro a dezembro de 1952 fez a cobertura informativa e crítica da primeira retrospectiva do cinema brasileiro, promovida em São Paulo, pelo Museu de Arte Moderna, para o *Jornal Tribuna da Imprensa*.

De acordo com o histórico de Ely Azeredo presente na obra *Olhar Crítico: 50 Anos de Cinema Brasileiro*, o crítico publicou diversos capítulos dedicados a grandes figuras do cinema

nacional como em sua participação no festival dedicado à figura de Humberto Mauro, produzindo um texto em sua memória em 1978. Anteriormente, participou da obra *II Cinema Brasileiro*, produzindo o capítulo “Walter Hugo Khouri”, com a organização de Paulo Emílio Salles Gomes. Ely Azeredo também idealizou a criação de “cinemas de arte” no Brasil, fundando os cinemas Mesbla em 1959 e Alvorada em 1960. Em 1965 tornou-se o primeiro crítico brasileiro a integrar o Festival Internacional de Cinema de Berlim. Articulou, nesse mesmo ano, a campanha que resultou na fundação da Associação dos Cinemas de Arte, com sede na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As atividades cinematográficas de Ely Azeredo continuam bastante pronunciadas nessa fase. Foi um dos organizadores do Festival Humberto Mauro em 1961. Idealizou e integrou a Comissão Permanente de Defesa do Cinema Brasileiro. Já na década de 1970, Ely Azeredo elaborou o projeto da Mostra Internacional de Filmes para a Juventude, em 1973. Organizou o projeto e foi membro do júri do I Concurso Internacional de Roteiro, lançado em 1975, pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). Em 1978 foi curador da Mostra “Oito Filmes que Reinventaram o Cinema”. Ely Azeredo representou não somente a figura da crítica brasileira, mas um profissional que se dedicou à construção do cinema na perspectiva de seu fomento e viabilização como atividade artística e profissional no Brasil.

A atuação profissional de Ely Azeredo durante a década de 1960 é marcada pelo seu trabalho como crítico de cinema no Caderno B, do *Jornal do Brasil*. A editoria de cultura do periódico carioca exerceu função importante para fomentar a atividade cultural do país, pois naquela época, a capital do Brasil tinha acabado de ser transferida do Rio de Janeiro para Brasília. Belisa Ribeiro, em sua obra *Jornal do Brasil: História e Memória*, destaca a importância do Caderno B para a cultura brasileira do período:

Desde sua primeira edição, que circulou no dia 15 de setembro de 1960, começou a criar um novo padrão de jornalismo cultural que iria influenciar toda a imprensa brasileira. Era o primeiro caderno de cultura a circular durante toda a semana e não apenas aos sábados e domingos, e logo mostraria que seria bem diferente dos suplemente feminino que estava substituindo [...]. O Rio de Janeiro acabara de deixar de ser a capital federal. E o surgimento do Caderno B contribuiu para que a cidade continuasse a ser a capital cultural do país. Ele, desde o seu nascimento, não apenas refletia o que estava acontecendo, mas era capaz de provocar acontecimentos, embora acontecimentos na área da cultura não faltassem naquele início de década. Era o início do Cinema Novo, com Glauber Rocha como líder e porta-voz; era a época da inauguração de espaços tão importantes quanto a Escola de Artes Visuais do Parque Laje, a Sala Cecília Meireles e o Museu da Imagem e do Som, era o começo de um gênero musical inédito, revolucionário e genuinamente brasileiro, que encantaria o mundo – a bossa nova [...]. (RIBEIRO, 2015, p.114-115).

Anteriormente a sua estreia no *Jornal do Brasil*, Ely Azeredo foi o responsável pela denominação do movimento Cinema Novo em 1961. A origem do nome do movimento foi o título da revista *Cinema Novo*, projeto pessoal do próprio crítico, que não chegou a ser publicado, mas que recebeu a adesão dos diretores do movimento e dos demais setores da imprensa, tornando, assim, o título do movimento Cinema Novo, popularmente conhecido. (AZEREDO, 2009). Na mesma entrevista que concedeu a Ivonete Pinto (2010) Azeredo analisa seu relacionamento com o Cinema Novo, esclarecendo as divergências que possuía com o movimento: “No primeiro momento eu me engajei no movimento. Meu veículo, na época, a *Tribuna da Imprensa*, abriu páginas inteiras aos jovens do Cinema Novo, assim como já dedicava amplo espaço a outras vertentes da nossa produção. Como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) levou anos para chegar ao Rio, eu abri espaço para Carlos Diegues, que já havia visto o filme, escrever sobre ele na *Tribuna da Imprensa*. Em uma segunda etapa, passei a discordar do discurso monocórdio dos cinemanovistas, que consideravam críticas discordantes uma espécie de crime contra a cultura brasileira – uma espécie de lesa-pátria. A crítica pode participar do parto de um movimento de renovação, mas não pode permanecer a reboque. Só para mencionar alguns filmes da primeira fase do Cinema Novo, eu apreciei francamente *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962). A ideia de que os críticos deveriam manietar suas opiniões a ponto de carregar a cruz de um determinado movimento, deixando de analisar filme por filme, livremente, sempre foi um absurdo. Lúcidos foram os críticos que passaram adiante suas colunas e se atiraram de peito na realização de filmes como Maurício Gomes Leite, Maurice Capovilla, Rogério Sganzerla e Flávio Tambellini”. (PINTO, 2010).

Em 1966, em pleno auge do Cinema Novo e com o regime militar recém implantado no Brasil, o crítico foi nomeado coordenador editorial, participando também como redator e autor de ensaios e críticas da Revista *Filme & Cultura*, projeto que elaborou em colaboração de Flávio Tambellini, também crítico de cinema e cineasta. O editorial presente no primeiro número da revista esclarecia as principais finalidades da publicação:

FILME & CULTURA se propõe a contribuir para o debate e a informação sobre os diversos problemas do Cinema – compreendidos em sua acepção mais ampla – inclusive como comunicação com outros setores da cultura. A revista, editada através do convênio entre o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICICE), do Ministério da Indústria e do Comércio, e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), do Ministério da Educação e Cultura, pretende inscrever-se no contexto de maior participação federal no

desenvolvimento do nosso cinema: seu primeiro número vem a público no exato momento em que o INCE diversifica e amplia sua linha de produção de filmes, e o GEICINE se ordena para ceder lugar ao Instituto Nacional de Cinema. Fiel ao conceito da universalidade do cinema e integrando os problemas da produção brasileira na perspectiva dessa visão maior, FILME & CULTURA espera somar esforços no sentido de contribuir substancialmente para o pensamento e a ação dos brasileiros no setor. (TAMBELLINI, 1966, p.1).

Na revista, Ely Azeredo escreveu sobre várias personalidades do cinema brasileiro como Anselmo Duarte, Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, Jorge Ileli, Roberto Farias e Flávio Tambellini. A Revista *Filme & Cultura* foi a publicação voltada para cinema de mais longa duração no Brasil, sendo extinta em 1988, após vinte e dois anos de atividade.

Diante dessa contextualização da carreira de Ely Azeredo, destacamos novamente que esta pesquisa analisará dezoito críticas do autor, publicadas entre os anos de 1956 a 1973, que abrangem grandes momentos do cinema brasileiro moderno.

CAPÍTULO III: O CINEMA NOVO: 1956-1970

O Cinema Novo surgiu no Brasil durante a década de 1950. O movimento possuía caráter de forte crítica social e política, acentuado pela situação pela qual o país enfrentava a partir do início da década de 1960, como crise econômica e instituições fragilizadas. Figuerôa (2004) lembra que o Cinema Novo foi uma resposta a este momento político, em que artistas e intelectuais de esquerda engajaram-se no projeto de transformação social, lançando-se no objetivo de dotar o cinema brasileiro de uma linguagem estética ancorada na realidade do país.

Tais transformações cinematográficas também tinham como finalidade superar o gênero predominante produzido no Brasil, até o final da década de 1950. Tratava-se das “chanchadas”, tipo de produção popularesca, que se caracterizava primordialmente por suas comédias carnavalescas, estreladas principalmente pelos atores Oscarito e Grande Otelo. As chanchadas eram alvo de severas críticas dos setores intelectualizados da sociedade. De acordo com Leite (2005), os principais problemas apontados nessas produções eram a carência de qualidade técnica, roteiros banais e superficiais, associado à ausência de formação de atores para a atuação no cinema.

O Cinema Novo marcou a cinematografia brasileira da década de 1960, retratando e criticando a vida social e política pela qual o país viveu nesse período, principalmente colocando em destaque as consequências do golpe militar de 31 de março de 1964. O retrato que o Cinema Novo produziu sobre o país esteve alicerçado na situação política, social e econômica do Brasil que se acentuou a partir da renúncia do então Presidente da República Jânio Quadros em 25 de agosto de 1961. A partir de setembro de 1961, o trabalhista João Goulart, passou a governar o país sob a expectativa de estabelecer reformas estruturais na sociedade. Grandes transformações seriam inseridas como a reforma urbana, com ênfase na lei do inquilinato, reforma agrária, com a distribuição dos grandes latifúndios e a taxaço na remessa de lucros das grandes multinacionais instaladas no Brasil. Apoiando estas propostas governamentais colocavam-se vários segmentos sociais como o Partido Comunista, as ligas camponesas do Nordeste, a classe média baixa e o operariado urbano. Em contrapartida, naquele momento histórico, as classes mais abastadas como os industriais, os grandes produtores rurais, em conjunto com a União Democrática Nacional (UDN) e uma expressiva parcela dos militares, trabalharam intensamente contra as propostas de Goulart. Para Gaspari (2002), o governo de João Goulart, no final de 1964, apresentava as seguintes características:

Era um governo em crise, com a bandeira das reformas hasteada no mastro de intimidação. À atenção política somava-se um declínio econômico. O presidente dizia que ‘o vertiginoso processo inflacionário a que estamos submetidos irá fatalmente arrastar o país à bancarrota com todo o sinistro cortejo de um desastre social de proporções catastróficas’. Os investimentos estrangeiros haviam caído à metade. A inflação fora de 50% em 1962 para 75% no ano seguinte. Os primeiros meses de 1964 projetavam uma taxa anual de 140%, a maior do século. Pela primeira vez desde o fim da Segunda Guerra a economia registrara uma contração na renda per capita dos brasileiros. As greves duplicaram, de 154 em 1962, para 302 em 1963. (GASPARI, 2002, p.48).

O Cinema Novo estava inserido neste panorama sócio-político e suas produções estavam relacionadas aos problemas do povo brasileiro, já verificados no governo de João Goulart, e desdobrando-se nos governos militares. A questão da desigualdade social, da pobreza endêmica, da concentração de renda, ou seja, de todos os problemas estruturais da sociedade brasileira, já eram latentes antes do golpe militar de 1964. O Cinema Novo expressou esse panorama que se agravou com a chegada dos militares ao poder. Gaspari, em sua citação anterior, demonstra alguns dos motivos que levaram a interrupção do processo democrático. Consequentemente, o movimento cinemanovista passa a retratar esse cenário. Ao colocar em discussão os principais momentos sócio-políticos do Brasil, o Cinema Novo acabou cristalizando discursos ideológicos e obras marcantes com traços estruturais comuns entre si. Tais características sofreriam mudanças no decorrer da década, à medida que a realidade ao qual o movimento estava inserido se modificava. (RAMOS, 1987). Dessa maneira, o percurso do Cinema Novo pela década de 1960, ocorreu por intermédio do diálogo de suas estruturas ideológicas e discursivas, frente à realidade brasileira que se propunha a refletir.

Após esta apresentação do Cinema Novo e sua conjuntura durante os anos 1960, este capítulo analisará dezessete críticas de Ely Azeredo sobre treze obras do movimento, publicadas na *Tribuna da Imprensa* e no *Jornal do Brasil* entre os anos de 1956 e 1970.

3.1 *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*: panfletagem e marxismo

A análise dos textos de Ely Azeredo sobre o Cinema Novo será iniciada com o texto acerca do primeiro filme do movimento, *Rio, 40 Graus*, lançado em 1955 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Ely Azeredo escreveu três críticas sobre *Rio, 40 Graus*, publicadas respectivamente nos dias 13, 14 e 15 de março de 1956 na *Tribuna da Imprensa*.

No primeiro artigo, com o título “A decepção de *Rio, 40 Graus*”, publicado em 13 de março de 1956, o crítico afirmou:

Rio, 40 Graus é um filme confuso. Confuso principalmente pelas excessivas ambições que subiram à cabeça de Nelson Pereira dos Santos, ainda ontem, um assistente de direção. Socialmente recatado, tecnicamente pobre, cinematograficamente tumultuado, o filme comporta, ainda assim, momentos de grande beleza e é uma experiência que pode ensinar muitas lições aos nossos cineastas que deixarem em casa os manuais partidários. (AZEREDO, 13 març. 1956, p.2).

Identifica-se nas linhas discursivas de Ely Azeredo ataques pessoais ao diretor de um filme que o crítico desaprovou. Ao rotular Nelson Pereira dos Santos como um “mero assistente de direção com excessivas ambições”, o crítico posicionou-se ferrenhamente contra produções brasileiras realizadas por cineastas jovens e engajados politicamente, posição confirmada posteriormente quando o crítico declarou que o filme pode “servir como lição para cineastas brasileiros que deixarem em casa os manuais panfletários”. É possível que esta seja uma das primeiras demonstrações de como o crítico recusava-se a aceitar as ideologias políticas explícitas em filmes de cineastas, que mais tarde ficariam conhecidos como cinemanovistas. Essa questão voltará a figurar em sua próxima crítica sobre o filme, tornando-se mais evidente.

Tornar-se necessário, frente a essa crítica de Ely Azeredo, levar em consideração que *Rio, 40 Graus* foi realizado em um momento de profundas transformações no cinema brasileiro. As chanchadas ainda se encontravam em seu auge de popularidade, mas filmes cujas produções apontavam para outros horizontes já estavam sendo produzidos no país, como *Agulha no Palheiro*, de Alex Viany, lançado em 1953. Diante dessa conjuntura histórico-social, podemos concluir que Ely Azeredo, possuidor de um caráter conservador no que tange a um tipo de cinema desvinculado de um modelo de estética e narrativa clássicas, estabeleceu uma relação em que a distância estética prejudicou o processo de fruição entre o crítico e a obra. O perfil tradicional e a sensibilidade estética de Ely Azeredo fizeram com que sua apreciação diante do filme, resultasse em um texto que não o permitia destacá-lo como uma obra que possuía uma exímia importância dentro da conjuntura, em que foi produzido.

No segundo texto do crítico sobre *Rio, 40 Graus*, publicado em 15 de março de 1956, se aprofundou em sua análise sobre o filme. Dessa vez, expondo os problemas de ordem ideológica da obra, Ely Azeredo escreveu:

Apesar do confucionismo malicioso dos homens do “realismo socialista”, a luta do neorealismo não é contra ninguém. É uma chamada à responsabilidade social, pela colocação de indivíduo como beneficiário – e não apenas o parafuso – do mecanismo produtivo. “Rio, 40 Graus”, entretanto, vive de um contraste forçado e desnecessário entre pobres e afortunados, generalizando as altas virtudes morais das camadas populares, transformando em tarados ou caricaturas as personagens burguesas. Além de sanduíches

ridículos de “mensagens progressistas” entre frases espontâneas dos “explorados” (“...um dia deixaremos de ser”). (AZEREDO, 15 març.1956, p.2).

Nesta outra crítica Ely Azeredo esclareceu a razão de seu distanciamento estético com *Rio, 40 Graus*. O autor criticou veementemente as linhas marxistas do longa-metragem, afirmando que o movimento neorrealista, do qual *Rio, 40 Graus* apresentou forte inspiração, com o objetivo de realizar uma unificação do povo italiano, diante de seu desolamento após o final da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, o crítico observou que o filme de Nelson Pereira dos Santos alicerçou-se por intermédio dos preceitos neorrealistas, para dar vazão à luta de classes, construindo um filme maniqueísta sem, contudo, levar em conta a particularidade humana de cada personagem, que a obra tentou retratar através da realidade cotidiana. Retornando à frase da crítica anterior, quando Ely Azeredo afirmou que o filme poderia “servir como lição para cineastas brasileiros que deixaram em casa os manuais panfletários”. É possível identificar com precisão que o crítico estava referindo-se justamente a inclinação política marxista da obra. Esta tendência foi observada não somente nas obras de Nelson Pereira dos Santos, mas também nas produções da geração de diretores brasileiros, que se formavam e realizavam seus primeiros filmes nessa mesma época. O teor marxista de *Rio, 40 Graus* que Ely Azeredo condenou neste texto, constituiu-se em um dos pilares de suas principais críticas ao Cinema Novo durante a década de 1960, uma vez que o movimento era realizado em parte, por cineastas com visão de mundo profundamente amparada por esta ideologia.

Helena Salem (1987), analisando a vida de Nelson Pereira dos Santos, anterior a sua carreira como diretor, relata que seu relacionamento com o Partido Comunista Brasileiro ocorreu nos anos 1940. Segundo a autora, o futuro cineasta ingressa no PCB durante sua reorganização do partido no final da ditadura de Getúlio Vargas. No Colégio do Estado, no Rio de Janeiro, onde o jovem Nelson Pereira dos Santos estudava, os comunistas eram bastante atuantes e o contato com os membros do partido fez com que o diretor de *Rio, 40 Graus* passasse a adquirir consciência política, que influenciou seu desenvolvimento artístico posterior. A escritora descreve essa fase de sua vida de maneira detalhada por intermédio do testemunho de Luiz Izrael Febrot, que o introduziu as fileiras do PCB:

Febrot, que o recrutou para o PCB testemunha: “Quando ele entrou para o colégio, era de direita, reacionário mesmo. Acho que o colégio foi a pedra de toque do Nelson, como foi de muita gente. O Colégio do Estado, naquela época, era um celeiro de politização e de formação cultural das pessoas. Foi onde ele se fez homem, abriu os olhos para a sociedade, entendeu a estrutura social, compreendeu seus mecanismos, e fez uma opção. O que fez depois é consequência e coerência”. (SALEM, 1987, p.37).

Discutindo o panorama político da década de 1950, pode-se observar que o Partido Comunista Brasileiro entrou na clandestinidade a partir do ano de 1947, quando o Presidente Henrique Gaspar Dutra tomou a iniciativa de cassar seu registro. Este período foi demarcado como o início da Guerra Fria entre os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Mandatos de grandes lideranças parlamentares como o do escritor Jorge Amado, Deputado Federal, e Luís Carlos Prestes, Senador da República, foram extintos. Para Reis Filho (2002) mesmo na clandestinidade o PCB apresentou uma participação ativa na política brasileira cujos aspectos são assim designados:

Anos mais tarde, essas orientações ganhavam uma formulação mais sofisticada, através de um novo programa, aprovado pelo IV Congresso do PCB. Finalmente realizado em fins de 1954. O país era aí figurado como uma sociedade semicolonial e semifeudal, e sua história movia-se impulsionada por duas grandes contradições: entre o imperialismo norte-americano e a maioria esmagadora da nação e entre os restos feudais e o conjunto do povo brasileiro. Para resolvê-las, impunha-se uma revolução democrático-popular, anti-imperialista e agrária antifeudal, cuja vitória seria assinalada pela formação de um regime democrático-popular: “[...] uma ditadura das forças revolucionárias, antifeudais e anti-imperialistas [...]. A maioria esmagadora da nação – operários, camponeses, pequena burguesia e burguesia nacional – sobre a direção da classe operária e de seu partido comunista”. (REIS FILHO, 2002, p.77-78).

A citação demonstra a visão que os membros do Partido Comunista Brasileiro detinham da sociedade brasileira em meados da década de 1950. A avaliação que o PCB apresentava sobre a maioria dos países colonizados pela Europa alicerçava-se em alguns fatores específicos. Entre os países que possuíam essas características, exemplificadas no texto, apresentava-se o Brasil. Um país colonizado por uma subpotência europeia, Portugal, com o objetivo básico de exploração, que produziu uma sociedade escravocrata e que posteriormente, se tornaria semifeudal, caracterizado por comunidades rurais compostas de cidadãos associados aos proprietários rurais. Os comunistas viam a solução desse problema social por intermédio da instalação de uma ditadura do proletariado, de uma classe específica: dos trabalhadores. Na década de 1950, grande parte da intelectualidade brasileira compartilhava dessa ideologia. Consequentemente surge no campo artístico, como reflexo histórico desta contenda ideológica, o Cinema Novo, um produto cultural acoplado a materialidade marxista.

Os anos 1940 e 1950 constituíram uma época de crises e de antagonismos, um período histórico que se caracterizou pela polarização entre direita e esquerda, entre comunistas e capitalistas. Nas disputas partidárias nacionais oriundas destas circunstâncias surge no Rio de

Janeiro em 1949, o periódico *Tribuna da Imprensa*, do jornalista Carlos Lacerda, escritor e político carioca. O jornal possuía características próprias, como se pode observar na denominação do artigo de sua primeira página, “Afinal começamos”, presente em sua primeira edição, do dia 27 de dezembro desse mesmo ano:

Num artigo de primeira página, “afinal começamos”, a diretoria do jornal escreveu que gravuras excitantes, grandes manchetes e “falsa respeitabilidade” não apresentavam nada de útil ao leitor. A *Tribuna*, explicava ao leitor, lhe daria a informação honrada, lhe faria companhia, gemeria com ele as suas queixas, e talvez o guiaria, preparando-o para os dias de vitória “a fim de que, ao chegar, seja essa justa e bem aproveitada”. Seguindo o compromisso da diretoria de que a *Tribuna* se dedicaria à “cristianização da sociedade”, o primeiro número dedicava uma página ao cardeal Mindszenty e apresentava as opiniões de Fulton Sheen, Gustavo Corção e Alceu Amoroso Lima. O jornal era contra o divórcio. Uma nota dos redatores prometia que a seção infantil semanal, dirigida por Darci Evangelista, evitaria o uso de histórias em quadrinhos com gangsteres e histórias de assustar. (DULLES, 1992, p.128-129. Grifo do autor).

Como é possível observar, a *Tribuna da Imprensa* possuía um caráter conservador, apresentando uma visão de mundo alicerçada no Catolicismo e na livre iniciativa. A *Tribuna da Imprensa* surge no contexto midiático carioca como contraponto a tendência de outros periódicos, como o *Jornal do Brasil* e posteriormente *Última Hora*, do jornalista Samuel Wainer, financiado pelo governo Getúlio Vargas a partir de 1951. A descrição do surgimento do jornal *Última Hora* é relatada em detalhes pelo historiador John Dulles (1992):

Mais desoladoras para Carlos, esperançoso de fazer da *Tribuna*, que só perdia dinheiro, com o sucesso, eram as atividades de Samuel Wainer. Este, como repórter de Chateaubriand, em 1950, foi praticamente o único a dar a candidatura de Vargas notas favoráveis na imprensa, e logo após a eleição, explicou ao presidente que o novo governo precisaria de uma cobertura favorável porque “aqui no Brasil é a imprensa que decide”. Vargas sugeriu ao “profeta”, como chamava Wainer carinhosamente, que lançasse um jornal. [...] Assim surgiu um poderoso concorrente da *Tribuna* e de todos os demais jornais existentes – poderoso devido ao apoio financeiro fornecido por homens ligados ao novo governo, e um problema particularmente sério para Carlos, porque Wainer optou por um vespertino. (DULLES, 1992, p.141. Grifo do autor).

Ely Azeredo surgiu como reflexo espontâneo, no interior desse contexto, começando a trabalhar na *Tribuna da Imprensa* em 1949, sendo integrante da primeira equipe de trabalho do jornal de Lacerda. Como profissional que analisava produções cinematográficas, as articulava de acordo com a ideologia do jornal em que exercia sua profissão. Pode-se, desta forma, sugerir que as críticas negativas de Ely Azeredo sobre o filme *Rio, 40 Graus* foram construídas devido

a esta particularidade. O reflexo de seus pensamentos, de sua vida, de sua ideologia própria e de sua maneira de encarar a sociedade podem ter influído nessa avaliação negativa. Entretanto, há elementos suficientes para indicar esses caminhos percorridos por ele, quando se observa suas críticas, sessenta anos após sua publicação.

Em sua última análise sobre *Rio, 40 Graus*, intitulada “Ainda, Rio, 40 Graus”, publicada na edição de 15 de março de 1956 da *Tribuna da Imprensa*, Ely Azeredo argumentou que

As qualidades do filme derivam apenas da já citada habilidade “documentária” do diretor, principalmente quando aplicada às figuras do morro. Os pequenos vendedores de amendoim são os melhores atores e também os portadores do protesto mais eloquente do filme, enegrecendo teimosamente, com sua miséria e sua teimosia de viver, os pontos “coquettes” da cidade. Através deles NPS obtém dois de seus principais efeitos de choque: o atropelamento do garoto que corria atrás do bonde em Copacabana, seguido (de um corte súbito) pelo delírio de um “gol” no Maracanã; e o menino que se refugia apavorado no teto do bondinho que começa a descida do Pão de Açúcar, vendo-se, em seguida, o avião que sobrevoa o plácido cenário da baía. O Terceiro e grande impacto emocional é o do final: a longa panorâmica vertical que abandona as evoluções das escolas de samba, emerge nas trevas e, de repente, alcança a janelinha acesa com a cara da negra roída pela doença, terrível em sua mobilidade, esperando em vão a volta do filho atropelado. (AZEREDO, 15 març.1956, p.4).

O crítico traçou alguns elogios ao filme nesta citação. Entretanto, Ely Azeredo atribuiu essas qualidades da obra ao fato da “apenas já citada habilidade ‘documentária’ do diretor”. Atenta-se o fato de que o crítico concebeu um tipo de valoração à *Rio, 40 Graus*, como se tal valoração fosse mera casualidade ou acidente de percurso, quando a obra se destacou em virtude da opção do diretor por um tratamento com o tom documental desde o início de sua concepção, diferenciando-se dos esquemas de estúdios que dominavam a produção brasileira até então. Novamente Ely Azeredo desdenhou das habilidades de Nelson Pereira dos Santos como cineasta quando escreve entre aspas que o diretor possuía uma habilidade documentária. Ao utilizar as aspas na adjetivação referida, Ely Azeredo colocou em xeque a experiência anterior do cineasta, defendendo que tal conhecimento prévio era questionável. O crítico referiu-se à, possivelmente, *Juventude*, de 1950, curta-metragem que marcou a estreia de Nelson Pereira dos Santos como diretor e também continha uma temática semelhante à de *Rio, 40 Graus*. O filme abordava o cotidiano da juventude operária, camponesa, estudantil e militar na cidade de São Paulo com os ideais marxistas e neorrealistas, o que resultou na valoração negativa por parte do crítico perante o trabalho do cineasta.

Rio, 40 Graus foi planejado para ser uma trilogia. Entretanto, apenas o segundo filme, *Rio, Zona Norte* chegou a ser realizado. Sobre *Rio, Zona Norte* o diretor escreve na edição de

23 e 24 de novembro de 1957 da *Tribuna da Imprensa*, apontando problemas na direção de Nelson Pereira dos Santos:

NPS é um narrador frequentemente caótico, sem controle sobre o ritmo e a comunicabilidade visual do material-histórico. Sonega ao espectador dados importantes para qualquer tipo de realização e vitais para quem se diz neorrealista. Comete erros que qualquer principiante evitaria sem dificuldade. (AZEREDO, 1958, p.5).

As críticas que Ely Azeredo realizou para *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* nos traz muitos elementos do perfil de seu perfil e alguns caminhos bastantes conflitantes pelos quais travaria com o Cinema Novo. Desaprovando a maior parte das produções do movimento, de meados da década de 1950 até o início dos anos 1960, devido a certas particularidades que tais filmes apresentavam. A primeira concentrava-se no fato de que tais filmes eram realizados por diretores jovens, que possuíam uma visão de mundo baseada em conceitos marxistas. Outra característica bastante marcante que tais filmes apresentavam eram o rompimento com o cinema tradicionalista que era produzido no Brasil até esse período. Ely Azeredo demonstrou claramente em suas críticas que seu *horizonte de expectativas* confrontou-se radicalmente com o primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos, marcando os aspectos discursivos-argumentativos que acompanhariam o crítico em suas análises para as obras do Cinema Novo.

3.2 *Porto das Caixas*: pessimismo e não domínio do cinema

O artigo de Ely Azeredo publicado no jornal *Tribuna da Imprensa* no dia 1º de outubro de 1963, com o título “Explicações agravam um filme indefensável”, sobre a obra *Porto das Caixas*, já denota em seu próprio título um recurso que ele desaprovava em alguns diretores cinemanovistas. Esses recursos eram as entrevistas concedidas pelos diretores do Cinema Novo para os demais veículos de comunicação para elucidar seus propósitos com a obra e pontos-chaves do roteiro, uma vez que tais filmes muitas vezes eram incompreensíveis ao grande público.

O texto de Ely Azeredo para *Porto das Caixas* é permeado pela utilização de frases de do cineasta Paulo César Saraceni, para contrapor-se à obra. Em uma de suas muitas indagações sobre a história do filme, que gira em torno de uma mulher (interpretada por Irma Alvarez), vivendo em um mundo miserável e sem perspectiva, que trama a morte do marido (Paulo Padilha) com a ajuda do amante (Reginaldo Faria), questionou-se:

Ela tem algo a perder abandonando o marido? Por que essa mulher não deixa o teto conjugal e Porto das Caixas, esses viveiros de miséria? A vida com o marido é esquálida, a desolação está em todos os planos do cenário. O marido a perde de vista diariamente sem adotar providências mais violentas do que um monótono “onde você esteve?”, sem resposta; está preso à estação, não daria um passo além de Porto das Caixas se ela partisse. A certa altura o marido sofre um acidente e fica com o pé inchado: é um arremedo lamentável do Saci. (AZEREDO, 1963, p.8).

Diante dessas indagações, trouxe ao leitor as palavras de Paulo César Saraceni, dispostas no corpo do próprio texto, em entrevista ao crítico Paulo Perdigão, para o *Diário de Notícias*: “Naquele mundo perdido a personagem feminina só pode ver a salvação pelo crime, como um gesto cotidiano que seria a sua redenção. Procura um homem forte e útil, que tenha coragem até de matar para livrar-se daquele mundo sujo, velho e fedorento (...)”. Como resposta a essa afirmação do cineasta, que, em suas palavras justificou o caminho traçado pela protagonista da obra com um discurso impregnado por um teor sociológico e psicanalítico, Ely Azeredo contestou o insatisfatório mote principal de *Porto das Caixas* e opunha-se a visão do diretor com traços desdenhosos em seu texto:

Parece explicação para um filme *noir*, romântico, do último pré-guerra? Não. É a voz de Saraceni, não a de Marcel Carné ou a de Yves Allégret. É de um jovem diretor (30 anos) que pretende “não apenas a miséria, o descaso, a injustiça, mas viver carnalmente os dramas dos personagens – o drama do subdesenvolvimento (sic) distante apenas hora e meia do Estado da Guanabara. (“O drama do subdesenvolvimento” – palavras fortes nesse contexto [...]) (AZEREDO, 1963, p.8. Grifo do autor).

O crítico atribuiu a necessidade de Saraceni de vir a público explicar seu filme o conteúdo de seu filme, à juventude do cineasta e seu eminente engajamento político. Tal qual fez em sua primeira crítica à *Rio, 40 Graus*, em que desdenhou de Nelson Pereira dos Santos pela sua pouca experiência como diretor e ambição de unir política e cinema. Retratar “o drama do subdesenvolvimento” e a miséria humana através da ótica de uma simples história de adultério, com semelhanças contundentes aos filmes *noir* e outros expoentes diretores do pós-guerra, configurou-se, para o crítico, como um ato de extrema pretensão, quando sua imaturidade ficou evidente na tela do cinema:

Poucas vezes vi no cinema, de forma tão triste e irritante, a desproporção entre o nível de habilitação e a ambição de expressar um pensamento no nível dos autores mais difíceis. São coisas cruéis de dizer a propósito de um longa de estreia, mas eu não me sinto no direito de calar para ser considerado “boa-praça” em todas as rodas. Um fracasso como esse deve ser deglutido pelos que

vivem no intercâmbio de elogios e meias verdades na área do Cinema Novo. (AZEREDO, 1963, p.8).

A partir desse trecho é possível extrair duas importantes informações acerca do universo da crítica cinematográfica da década de 1960 e de Ely Azeredo. A primeira delas é a afirmação de que, ao afirmar que *Porto das Caixas* é um pretensioso filme político, Ely Azeredo posicionou-se de forma contundente, livre de subserviências, a qualquer tipo de grupo ou movimento cinematográfico, quando considerou que “não se sente no direito de se calar para ser considerado “boa-praça” em todas as rodas”. Essa tomada de posição configura uma característica bastante rígida de Ely Azeredo em relação aos filmes do Cinema Novo, posição essa que, novamente afirma-se, será acompanhada no desenvolvimento das análises de suas críticas para o movimento no decorrer deste capítulo. A segunda informação relaciona-se com o nível de erudição que o filme em questão pretende alcançar. Mais uma vez atribui essa deficiência da obra com a carência de maturidade da direção de Paulo César Saraceni. Essa ausência de experiência acentuou-se por intermédio das pressões externas exercidas pelo movimento Cinema Novo, na figura de seus demais diretores e entusiastas, cujo objetivo era criar uma linguagem moderna e distante dos padrões tradicionais desenvolvida pelo cinema brasileiro até então.

A crítica que Ely Azeredo realizou para *Porto das Caixas* confirma os traços ideológicos presentes nas críticas de *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*. Desaprovou totalmente um dos principais exemplares do Cinema Novo da primeira metade dos anos 1960. Dessa forma, não houve nenhum tipo de identificação que correspondesse a algum sinal de simpatia com o filme. Tal distanciamento estético diante de um filme com uma narrativa moderna e tomado por uma visão de mundo extremamente pessimista, despertou o horizonte de expectativas do autor, cujas convicções acerca de termos cinematográficos ainda eram bastante ancoradas em filmes estruturados, a partir de valores narrativos-dramáticos hollywoodianos.

3.3 *Vidas Secas*: a esperança e o primor na adaptação de Graciliano Ramos

Publicado em 29 de agosto de 1963, na *Tribuna da Imprensa*, o artigo de Ely Azeredo analisa o filme de Nelson Pereira dos Santos, com o título “Um possível herdeiro de Graciliano: *Vidas Secas*”. Da mesma maneira que o título do texto de *Porto das Caixas* já oferecia indícios da opinião do autor, o título da crítica de Ely Azeredo para *Vidas Secas* também expressava as tendências que estarão presentes em suas linhas discursivas para a obra em questão. Entretanto,

ao contrário do texto sobre o filme anterior, os adjetivos que Azeredo utilizou em seu título representam uma designação positiva do crítico pela obra.

O título nos demonstra claramente que Ely Azeredo já possuía conhecimento e familiaridade com o autor Graciliano Ramos, expoente do modernismo literário brasileiro da década de 1930. Sua obra *Vidas Secas*, lançada em 1938, conta a história de Fabiano e sua família, que fogem da seca no sertão nordestino em busca de melhores condições de subsistência. A frase que nomeia o texto também demonstra a inclinação favorável de Ely Azeredo a esse autor e sua produção literária. Ao afirmar que o diretor responsável pela adaptação de *Vidas Secas* para as telas, Nelson Pereira dos Santos é um possível herdeiro do escritor modernista, ele construía um discurso do qual, além do filme se mostrar tão excepcional quanto a obra literária, Nelson Pereira dos Santos definia-se com o cineasta brasileiro ideal para retratar os problemas sócio-políticos do Brasil no cinema, tal qual Graciliano Ramos realizava em sua literatura. Ely Azeredo partiu da comparação entre o escritor e o cineasta, desde a semelhança das condições de produção de suas obras até a ideologia nelas contidas:

Há, na tempera desses dois artistas, em suas atitudes ante a vida, muitos pontos em contato: o rigor, o espírito de autocrítica, a reserva, o desprezo pelos formalismos e até o “engajamento” político. Curiosamente, as primeiras publicações de Graciliano são os documentos políticos – os “Relatórios” do então prefeito de Palmeira dos Índios, Alagoas; e o primeiro longa-metragem de Nelson, *Rio, 40 Graus*, era animado, em primeiro lugar, por empenho ético-político. (AZEREDO, 1963, p.2. Grifo do autor).

Do mesmo modo que argumenta em sua crítica para *Porto das Caixas*, Ely Azeredo também construiu seu texto sobre *Vidas Secas* através de questionamentos. Entretanto, nessa ocasião ele próprio responde aos seus questionamentos, sendo que as principais indagações realizadas pelo crítico, dizem respeito às cenas do livro de difícil transposição para o plano audiovisual:

Por que introduzir variações na história quando o livro é uma suma admirável da tragédia do sertanejo nordestino? Por que criar uma dialogação nova quando, em quase todas as instâncias, há falas suficientes, perfeitas, ou que podem ser compostas com palavras do relato? Nas raras ocasiões em que se afasta do conteúdo do texto, Nelson o faz a partir de sugestões que podem ser encontradas nele. Por exemplo, os cangaceiros constituem criação de roteiro, mas o vaqueiro de Graciliano, quando preso, gostaria de entrar “num bando de cangaceiros e faria um estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo”. Na mesma situação: “o soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele”. Aí a revolta de Graciliano extravasa em um assomo de consciência inverossímil em seus

personagens quase bichos, ignorantes a ponto de crer que uma das causas da seca é o consumo de água pelas aves da arribação. (AZEREDO, 1963, p.2).

Neste trecho destacado, Ely Azeredo colocou em evidência o aspecto autoral de *Vidas Secas*. Respondendo às suas duas indagações, defendeu a ideia de que Nelson Pereira dos Santos não se distanciou do universo literário de Graciliano Ramos ao inserir passagens não presentes no livro, adaptando, também, partes da obra literária permeadas somente por diálogos e com escassez de ação dramática. Também atentou-se ao fato de que, ao inserir cenas que não estavam presentes no texto original, Nelson Pereira dos Santos mostrou-se um artista tão inquieto, revoltado e angustiado com a deplorável situação social dos personagens de *Vidas Secas*, quanto o próprio Graciliano Ramos. Dessa forma, Ely Azeredo afirma, retomando a ideia do título da crítica, que “à sua maneira, Nelson é mais fiel ao artista Graciliano do que o próprio escritor”.

Devido ao fato de o filme ser extremamente fiel ao livro de Graciliano Ramos, o tom da crítica de Ely Azeredo caracterizou-se pela comparação entre obra original e adaptação, defendendo veementemente *Vidas Secas*, o crítico continua seus elogios, desta vez pontuando passagens que julgou ser de excelência dentro da obra:

O filme possui valores próprios, como se verifica em sequências como a noite de Fabiano na cadeia (o paralelismo com a congada verberando a degradação do folclore), a morte da cachorrinha Baleia (na qual toda a família morre um pouco), ou a própria caminhada final (quando uma situação comum, por força da *mise-en-scène*, supera de maneira simples e mais pungente a extroversão de amargura do homem Graciliano). (AZEREDO, 1963, p.2. Grifo do autor).

Apesar de apresentar um caráter resistente ao Cinema Novo, o crítico demonstrou, em sua análise para *Vidas Secas* uma profunda admiração em relação ao filme de Nelson Pereira dos Santos. Entretanto, deve-se constatar que esse posicionamento favorável de Ely Azeredo para o filme em questão tratou-se de uma exceção, pois ele já tinha apresentando análises severas sobre os dois primeiros longas-metragens de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957) em sua coluna de cinema na *Tribuna da Imprensa*.

Pode-se concluir que a apreciação de Ely Azeredo por *Vidas Secas* originou-se devido ao fato de que o filme distanciou-se das primeiras duas obras de Nelson Pereira dos Santos no que tange à sua abordagem marxista e a sua técnica amparada no neorealismo. *Vidas Secas*, mesmo possuindo o mesmo objetivo de denúncia social de *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, possui uma ambientação rural, ao contrário dos dois filmes, que concentravam suas histórias nas áreas urbanas do Rio de Janeiro, e um núcleo de personagens menor, o que faz com que o teor

marxista da obra se dilua nesse contexto. Além disso, o crítico possuía um apreço anterior pela obra literária e mostrou-se livre de quaisquer amarras ideológicas ao assistir ao filme. Ao apreciar a obra com uma pré-disposição a fazer com que uma fruição estética acontecesse, o crítico passou até mesmo a valorizar aspectos do neorrealismo empregados no filme, como o trabalho de concepção fotográfica de Luiz Carlos Barreto (responsável pela fotografia, juntamente com José da Rosa), feito à base de luz natural que, segundo Ely Azeredo, “se impõe como uma das mais felizes de nosso cinema”:

A luz que caracteriza com insistência as imagens do livro banha o filme sem “intermediários” como filtros e rebatedores, constituindo-se um elemento vitalizador da plástica e em precioso fator de atmosfera. De seus momentos magníficos, destaco o choque que Fabiano com o soldado amarelo à sombra da árvore no centro do povoado, quando a luz do sol estabelece uma espécie de redoma ofuscante, acentuando o desamparo permanente do protagonista, temeroso ante todas as manifestações da hierarquia social. A importância da contribuição dos fotógrafos pode ser avaliada em confronto com os filmes anteriores de Nelson Pereira dos Santos, todos despidos de altas virtudes fotográficas, embora possuidores de momentos visualmente notáveis. Em *Vidas Secas*, a imagem, raramente acompanhada de diálogo (apóia-se mais nos ruídos e na fala interjeicional ou onomatopáica), exprime o mundo nordestino, as inquietações e o *élan* vital dos personagens, por meio da fotogenia dos atos corriqueiros, dos pequenos gestos, olhares e objetos. (AZEREDO, 1963, p.2. Grifo do autor).

A análise de Ely Azeredo sobre a adaptação cinematográfica de *Vidas Secas* demonstrou que, ao assistir um filme adaptado de uma obra literária que aprecia, um crítico se mostra muito mais aberto a apreciar sua transposição para as telas. No caso da crítica analisada, tal fato ocorreu de uma forma imensamente positiva, chegando até mesmo a mudar a concepção do crítico em relação à certos preceitos do Cinema Novo. Porém, as características intrínsecas da personalidade de Ely Azeredo ainda serão afluídas em suas articulações sobre os filmes do Cinema Novo após o golpe militar de 1964, em que o movimento passa a ocupar lugar de destaque na cena cultural brasileira, mudando drasticamente o seu discurso e adotando uma postura mais radical em termos de linguagem e ideologia.

3.4 *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: o espetáculo sertanejo de Glauber Rocha

Analisaremos dois textos de Ely Azeredo sobre o filme de Glauber Rocha, publicados na *Tribuna da Imprensa* em 1964. O primeiro deles, “Deus e o Diabo pode bisar Palma de Ouro”, publicado no dia 24 de março de 1964, discutiu a escolha do filme para representar o Brasil no Festival de Cannes daquele ano. O texto em questão iniciou-se com “a surpresa geral

que sucedeu na escolha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pela comissão especial do Ministério das Relações Exteriores para representar o Brasil no Festival de Cinema Francês. *Vidas Secas* era, para muitos, considerado um grande filme e já figurava, extraoficialmente, como o representante do Brasil na mostra. Entretanto, a comissão escolheu por unanimidade o filme de Glauber Rocha. Participaram dos trabalhos os críticos José Sanz, Tati de Moraes, Otavio Bonfim, o cineasta Humberto Mauro, e dois representantes do Departamento Cultural do Itamaraty. Humberto Mauro, patriarca do cinema nacional, retirou-se antes do término da projeção, por estar excessivamente emocionado⁷. Sobre a decisão do Ministério das Relações Exteriores, Azeredo comentou:

Deus e o Diabo na Terra do Sol é realmente um grande filme, cruel, muitas vezes desconcertante (vai irritar boa parte do público), mas irresistivelmente belo e envolvente. É muito provável que, sem ser o maior filme produzido até hoje neste planeta, como querem alguns exagerados, deixe muito para trás a quase obra-prima de Nelson Pereira dos Santos, que, não temos dúvida, poderá representar-nos melhor em outros festivais com menos tropismo pelo “exótico”. (AZEREDO, 24 març.1964, p.4. Grifo do autor).

Nota-se que Ely Azeredo desfrutou do filme de Glauber Rocha. A construção de seu discurso em torno da produção, presente na citação destacada, demonstrou que, após a experiência de *Vidas Secas*, mostrava-se mais aberto a acolher positivamente as obras do Cinema Novo. Entretanto, o estilo inovador de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ainda causou uma sensação de estranhamento em Ely Azeredo, o que não o impediu de realizar uma avaliação positiva da obra. Esse estranhamento pode ser identificado quando o crítico, afirmou, entre parênteses, que a obra “vai irritar boa parte do público”. A frase é ambígua, podendo representar dois elementos de sentido. A primeira está no fato de que Azeredo estava ressaltando o caráter transgressor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e uma possível experiência estética negativa do público diante de “um grande filme, cruel, muitas vezes desconcertante”. A segunda nos reporta novamente ao seu caráter conservador e sua preocupação com o interesse do público pelo cinema brasileiro. Sendo um crítico que prezava um cinema que dialogava com as massas, Ely Azeredo se mostrava preocupado que tais características– “filme, cruel, muitas vezes desconcertante [...], mas irresistivelmente belo e envolvente” – poderia fazer com que o público não apreciasse a obra, em vista de que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* caracterizava-se como

⁷Após a escolha do Ministério das Relações exteriores, a própria direção do Festival de Cannes convidou o filme de Nelson Pereira dos Santos para participar da competição oficial. O vencedor da Palma de Ouro naquele ano, entretanto, foi o musical francês *Os Guarda-Chuvas do Amor*, de Jacques Demy. *Vidas Secas* saiu agraciado com o prêmio OCIC (Organização Católica para o Cinema e o Audiovisual).

um filme de difícil compreensão. Temos aqui a primeira manifestação de Ely Azeredo relação ao diálogo do cinema brasileiro com seu público. Para ele, tal relação era de suma importância para a sobrevivência desse mesmo cinema. Manifestação que estará presente nas análises de filmes posteriores à *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e se caracterizará por ser um dos traços mais fortes no discurso de Ely Azeredo em suas críticas sobre o Cinema Novo.

Também pode-se observar que o caráter inovador do filme em sua época de lançamento provocou intensa repercussão, sendo considerado por muitos “o maior filme produzido até hoje neste planeta”. Ely Azeredo, mesmo empolgando-se com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, manteve uma postura ponderada e considerou acalorada a afirmação. Podemos perceber a alteração dos elementos da teoria da recepção de Jauss nos efeitos de sentido das críticas de Ely Azeredo. Enquanto que em seus artigos para *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte* o crítico argumentou com base em seu horizonte de expectativas completamente em desacordo com as obras de Nelson Pereira dos Santos, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ele manifestou uma recepção positiva, ainda que contida. Ao contrário dos outros críticos de cinema que foram tomados por um grande efeito catártico, que realizaram uma afirmação extremamente subjetiva e que só poderia ser confirmada após décadas que o filme foi lançado.

Ainda nesta citação, comenta a escolha do Ministério das Relações Exteriores de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para representar o Brasil na mostra competitiva do Festival de Cannes do ano de 1964, em detrimento de *Vidas Secas*. Ely Azeredo defendeu sua preferência pelo filme de Nelson Pereira dos Santos, ao afirmar que “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, deixe muito para trás a quase obra-prima de Nelson Pereira dos Santos, que, não temos dúvida, poderá representar-nos melhor em outros festivais com menos tropismo pelo “exótico”. Na comparação entre os dois filmes, tece uma sutil análise negativa sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Para Ely Azeredo, o filme de Glauber, na pretensão em inaugurar um novo cinema brasileiro, comete o grave erro de não distanciar-se de antigos vícios do cinema nacional, como a retratação das características do nordeste brasileiro de forma exótica, o universo do cangaço e do misticismo religioso presente na cultura do país. Dessa forma, defendeu que *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ainda que fosse uma obra de vanguarda, foi concebida com algumas concessões mercadológicas e populares por parte de seu diretor. Tal dicotomia se configurava como a “fórmula” perfeita para a exibição do filme para o público dos festivais de cinema internacionais, pois, ao mesmo tempo em que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* possuía um alto valor artístico, não se distanciava de um “cinema espetáculo”, fácil de conquistar as plateias europeias dos mais prestigiados festivais de cinema do mundo, ávidas pelo exotismo oriundo do cinema dos países subdesenvolvidos. Também pode-se identificar a primeira manifestação

contrária do crítico sobre a procura dos diretores do Cinema Novo pela legitimação de seus filmes em festivais de cinema estrangeiros em detrimento de priorizarem a proximidade com o público brasileiro. Essa crítica será um dos pilares que nortearão a postura de Ely Azeredo frente aos diretores do Cinema Novo após a segunda metade da década de 1960.

Em outro momento do texto, traçou algumas características da obra no tocante à forma de concepção com que Glauber Rocha planejou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

Uma obra complexa, repleta de influências (de Eisenstein a Guimarães Rosa), procurando cristalizar algumas das principais conquistas do cinema moderno, simultaneamente alcançando uma simbiose do espetáculo e do cinema realista “antiespetáculo”, com o objetivo de transformar o público, de englobá-lo no processo libertário da arte cinematográfica – tudo isso evidenciando uma cultura cinematográfica e um processo intelectualmente laborioso que estão nas antípodas da simplicidade. (AZEREDO, 24 març. 1964, p.4).

Novamente Ely Azeredo ressaltou o caráter complexo do filme, demonstrando o impacto que a obra causou em sua personalidade. Neste trecho, pode-se perceber que ele apresentou uma melhor compreensão da proposta do Cinema Novo em relação a criação de uma nova concepção de filmes que retratassem a realidade brasileira com uma estética inovadora. Ely Azeredo também mostrou um entendimento melhor dos objetivos cinemanovistas em relação à estimular uma reflexão em seus espectadores, a fim de incentivá-los em um processo revolucionário, de acordo como já foi exposto por Jean-Claude Bernardet (1978) ao comentar sobre os novos rumos do cinema brasileiro na década de 1960. O texto foi publicado no dia 24 de março de 1964, sete dias antes do golpe militar que depôs o presidente João Goulart. Dessa forma, Ely Azeredo, tomado pelo curso dos acontecimentos da História, apresenta uma melhor compreensão do Cinema Novo em sua totalidade e, em especial, do filme de Glauber Rocha.

Juntamente a essa melhor compreensão promovida pelo contexto histórico-social em que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi lançado, é possível observar que sua inclinação favorável ao filme ocorreu devido ao fato de que o cineasta, segundo às suas próprias palavras, realizou o filme procurando “cristalizar algumas das principais conquistas do cinema moderno, simultaneamente alcançando uma simbiose do espetáculo e do cinema realista “antiespetáculo”. Em sua concepção, já demonstrada nesse mesmo texto, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é um grande filme por, paradoxalmente, apresentar inovações no campo da linguagem cinematográfica e ainda manter-se fiel ao cinema “espetáculo”, ou em outras palavras, ao cinema tradicional. Nota-se que Ely Azeredo apenas elevou o filme a um *status* superior quando o analisou isoladamente. Neste trecho, especificamente, ele traçou elogios ao fato de que

Glauber Rocha soube dosar o cinema realista, produzido pelos cinemanovistas e o cinema espetáculo, voltado para as massas. No trecho anterior analisado, quando o compara com *Vidas Secas* e o analisa dentro do contexto da escolha do Ministério das Relações Exteriores para representar o Brasil no Festival de Cannes, a adesão ao cinema tradicional já é vista com certo escárnio por Ely Azeredo, pelo fato de que, naquele momento de sua análise, o crítico julgou que Glauber Rocha, utilizou de uma abordagem oriundo do “cinema espetáculo” apenas para a conquista de festivais internacionais.

Em outro trecho de sua análise, comentou as características do filme e o impulso de Glauber Rocha de conquistar seus espectadores através do universo criado na obra:

Glauber realizou essa tragédia sertaneja de objetivo ateísta, revolucionário, apaixonadamente humanista, com um fervor “místico”. Não podemos encontrar no momento outro qualitativo para essa obsessão de conquistar o espectador para um outro universo, para uma ótica que o emocionalismo, longe de turvar, ilumina em direção à confluência de sentidos de liberdade e responsabilidade. (AZEREDO, 24 març. 1964, p.4).

Esses aspectos presentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* mais uma vez alteram o sentido na valoração que Ely Azeredo realiza sobre a obra e, novamente, observa-se a construção de uma análise que compreende os propósitos do filme. Ao descrever os traços característicos que configuram a unidade *sui generis* de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, - “tragédia sertaneja de objetivo ateísta, revolucionário, apaixonadamente humanista, com um fervor “místico” – Ely Azeredo demonstrava que Glauber Rocha construiu uma obra que, ainda que concentrasse traços do cinema escapista e ilusório realizado por Hollywood, o espectador seria tomado por uma profunda liberdade julgadora ao adentrar na história – “obsessão de conquistar o espectador para um outro universo, para uma ótica que o emocionalismo, longe de turvar, ilumina em direção à confluência de sentidos de liberdade e responsabilidade” - . Essa liberdade julgadora seria responsável pelo espectador do filme em questão tomar uma posição crítica frente a sociedade brasileira e seus problemas e, assim, passar a ser possuidor de atitudes politizadas que transformassem tal realidade.

É importante atentar-se ao fato de que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* era apenas o segundo filme em longa-metragem dirigido por Glauber Rocha. Anteriormente, o cineasta já havia realizado *Barravento* de 1962 e o curta-metragem *Pátio*, em 1959. Glauber Rocha possuía apenas 25 anos de idade quando dirigiu *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ely Azeredo, por sua vez, não desprezou a jovialidade do diretor, nem seu patente engajamento político na crítica “Deus e o Diabo pode bisar Palma de Ouro”, como realizou em suas análises dos filmes de Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni. Ely Azeredo não teceu tal crítica por duas

razões. A primeira consiste no fato de que, com o passar do tempo, se conscientizou que o caráter político do Cinema Novo era intrínseco à estrutura do movimento, chegando à conclusão de que protestar contra esse teor político seria um exercício de inutilidade. Desta forma, há um deslocamento positivo em suas avaliações desde *Rio, 40 Graus*, nos anos 1950 e *Vidas Secas e Deus e o Diabo na Terra do Sol*, nos anos 1960. O mesmo ocorria com a sua antipatia ao fato de que o movimento era formado por diretores bastante jovens, também chegando a tomar consciência de que o movimento que estava sendo germinado – e ganhando traços mais expressivos conforme a década e a situação política do país se alterava – era formado por uma nova geração de diretores, do qual muitos deles estavam realizando seus primeiros filmes precocemente. A segunda razão pelo qual Ely Azeredo não criticou esse conjunto de fatores que desagradou nas obras de Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni está diretamente interligada com a primeira razão, aqui exposta. Ao despir-se dos preconceitos de idade e de conjuntura política, ele quebrou a barreira que o impedia o processo de identificação de tais obras.

Dessa maneira, após *Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol* configura-se como o segundo filme do Cinema Novo que o crítico apresentou uma profunda identificação estética, de acordo com o conjunto de críticas de Ely Azeredo presente no *corpus* desta pesquisa.

A segunda crítica sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a ser analisada foi publicada no dia 7 de julho de 1964, intitulada “Semana é de Deus e o Diabo”. Neste texto, o crítico refletiu a baixa receptividade do público em relação a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que não adere à produção. Segundo ele próprio, os motivos que levaram a baixa bilheteria ao filme se inserem no contexto da “Estética da Fome”⁸, afastando o público das produções

⁸Tese-manifesto de Glauber Rocha, “Uma Estética da Fome”, apresentado em janeiro de 1965, na retrospectiva organizada na Resenha do Cinema latino-americano, em Gênova. Xavier (1983) define os aspectos gerais abordados por Glauber nesta tese: “Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o Cinema Novo do início dos anos 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (‘somos subdesenvolvidos’) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’). A *estética da fome* faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática”. (XAVIER, 1983, p.9. Grifo do autor). A “Estética da fome” configura-se como a forma do diretor interpretar o subdesenvolvimento do Brasil por meio do cinema. Segundo a tese, os males sociais que afligem o país são produtos da exploração de nossos colonizadores. Para denunciar essa herança, os filmes do Cinema Novo se pautariam em explorar a miséria e a fome por intermédio da violência. Segundo Glauber, a miséria, exposta em nossa civilização, não pode ser revelada como espetáculo e sim através do horror de uma cultura que sofre e demonstra sua amargura visualmente. Glauber Rocha expõe esta miséria, produzida pelos estrangeiros colonizadores, como um fenômeno social que dialoga com seus espectadores, diferentemente dos demais filmes, que a retratam como espetáculo e exotismo

cinemanovistas, “esgotado das produções nacionais sob rótulos de arte popular e crítica social”. Entretanto, apesar de traçar essa consideração generalista, o crítico desenvolveu argumentos mais sólidos para compreender o fenômeno que explicaria a falta de interesse por *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ely Azeredo partiu da ideia de que os problemas na conquista de público do filme se encontravam no fato de que o tema do cangaço presente na obra, caminha entre a visão folclórica do tema, difundida no imaginário popular e a visão realista do fenômeno, discussão que sobrepôs a um possível êxito de bilheteria. Para Ely Azeredo, esta dualidade, circunscrita em toda a produção, afastou o público:

A ótica que o cinema comercial impôs ao público, condicionando-o a um tipo de produção passiva e simplista, sob medida para mantê-lo escravo, preso aos falsos dilemas do maniqueísmo, é responsável pelo embaraço que inibe tantos espectadores diante de um filme que, no essencial, se transmite com clareza. As dificuldades de participação ativa da platéia podem ser atribuídas, provavelmente à oscilação do filme para um lado e para o outro da fronteira entre o romantismo, colhido da visão folclórica do cangaço e do beatismo, e a visão realista desses fenômenos, dotada de recursos de choque e de distanciamento cujo objetivo é exorcizá-los. (AZEREDO, 7 jul.1964, p.2).

Ao defender o filme de Glauber Rocha e toda a sua envergadura cinematográfica inovadora, ele distanciou-se do que até aqui mostrou ser um ferrenho defensor: um cinema alicerçado na narrativa-dramática hollywoodiana. Esse distanciamento é evidenciado quando o defendeu que o cinema comercial deixou o público mal-acostumado e pouco receptivo a obras que saíssem de um “lugar-comum”. Curiosamente, o crítico estava se referindo ao público de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas esse comentário também poderia estender-se à sua própria visão de crítico de cinema, uma vez que Ely Azeredo demorou alguns anos para compreender e aceitar as propostas da maioria dos principais filmes do Cinema Novo, pois estava condicionado a defender um ponto de vista sobre o cinema extremamente tradicional.

Na crítica anteriormente analisada, Ely Azeredo afirmou que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma obra complexa. Para ele, “o filme, no essencial, se transmite com clareza”. Tem-se mais uma evidência da inclinação positiva do crítico para com o filme e uma situação da relação crítico-público, invertida. Assim como já foi demonstrado, Ely Azeredo, mantinha-se distante das obras do Cinema Novo. Esse comportamento ocorreu devido a sua difícil maleabilidade em interpretar novas formas de fazer cinematográfico e que são contrárias

saboreando-a como diversão e entretenimento. Glauber produz em seus filmes um sabor amargo da miséria demonstrada pela violência.

aquelas que já se configuram como paradigmas desse arte. Ao passar pelo processo de aprendizagem necessária para a apreciação desses novos filmes, Ely Azeredo, neste novo momento, atribuiu ao público o mesmo problema em relação a falta de interesse desse mesmo público para com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Porém, agora, encontrou mais problemas que impediam o filme de dialogar com seus espectadores: “à oscilação do filme para um lado e para o outro da fronteira entre o romantismo, colhido da visão folclórica do cangaço e do beatismo, e a visão realista desses fenômenos, dotada de recursos de choque e de distanciamento cujo objetivo é exorcizá-los”. Novamente ressaltou a dualidade do caráter da obra:

Depois das sequencias iniciais com o vaqueiro Manuel, que poderiam figurar sem quebra de organicidade no contexto de *Vidas secas* ou, mais precisamente, a partir da apresentação das escadarias de Monte Santo, o filme perde todo o contato com o realismo de textura “documentária” – muito naturalmente, porque o protagonista acaba de romper com seu *habitat* de trabalho e racionalidade. E se lança, por meio de imagens que exprimem com extrema liberdade o delírio místico do protagonista, em uma área de expressão como bifocal, dividida entre a realidade e o mito. (AZEREDO, 7 jul.1964, p.2. Grifo do autor).

Nesta citação pode-se entender melhor a linha argumentativa do crítico no que tange ao fato da obra caminhar entre duas correntes cinematográficas. Ele defendeu que o início do filme se apresenta de maneira documental e realista para evidenciar a vida miserável do protagonista Manuel e sua esposa Rosa no sertão nordestino. Após fugirem quando Manuel assassina seu patrão, os dois personagens entram em um universo marcado pela diferença de *habitat* do qual estavam acostumados a viver. A partir desse momento o filme passa a possuir um caráter fantástico, com os dois personagens passando a conviver com jagunços, beatos, cangaceiros. Essa atitude iconoclasta de Glauber Rocha na construção da trama de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, representou uma divisão entre “realidade e mito” nas próprias palavras de Azeredo. Devido a essa divisão no tom da narrativa da obra, afirmou que o filme causava imenso estranhamento na plateia, e, conseqüentemente, o interesse sobre ela seria cada vez mais minimizado por tais características.

Porém, também identificou outros fatores que poderiam estar afastando o público do filme de Glauber Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ainda contava com cenas chocantes e a utilização do recurso de distanciamento⁹, como a cena em que o beato Sebastião assassina

⁹ O distanciamento é um recurso anti-ilusionista criado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht através de seu teatro épico. Brecht se opunha ao ponto de vista passivo em que o espectador era condicionado através do teatro burguês do século XIX, com base nas convenções estabelecidas por Aristóteles. Anatol Rosenfeld (1985) apresenta duas razões que impulsionaram o surgimento do teatro épico. A primeira era o desejo de não apresentar apenas o

uma criança em sacrifício religioso e o discurso do cangaceiro Corisco sobre Lampião, recursos caros ao cineasta, mas inéditos no cinema brasileiro até então, algo que, de acordo com Ely Azeredo, afastou a plateia dos cinemas para assistir ao longa.

As duas análises de Ely Azeredo para *Deus e o Diabo na Terra do Sol* demonstram um novo deslocamento de opinião positiva sobre um filme do Cinema Novo. Após sua intensa identificação com *Vidas Secas*, lançado um ano antes, o crítico mostrou-se mais receptivo a apreciar um filme cinemanovista.

Ely Azeredo demonstrou maior maturidade em relação ao movimento ao apresentar uma aceitação ao projeto ideológico do Cinema Novo, motivado pelo contexto político e social da época em que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi lançado. Também apresentou essa maturidade quando defendeu o filme, caracterizado por ser uma obra oposta ao cinema tradicional. Outra característica que representou a maturidade de Ely Azeredo como crítico de cinema é a ausência de protestos em relação ao teor político da obra juntamente com a pouca idade de seu diretor, Glauber Rocha. Entretanto, pode-se identificar, também, nas duas críticas analisadas, alguns deslocamentos de opinião de Ely Azeredo no que tange a questão da aderência da obra ao “cinema espetáculo” pela obra. Primeiramente, apresentou uma opinião desdenhosa sobre o fato de Glauber Rocha utilizar-se de elementos do “cinema espetáculo”, argumentando que o diretor mostrou-se oportunista, pois, ao fazer uso desse recurso, estava querendo promover-se politicamente em festivais de cinema internacionais. Em outro momento, demonstrou uma opinião favorável à incursão do “cinema espetáculo” em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, afirmando que o recurso incentivaria o público a uma tomada política efetiva frente aos problemas do Brasil no contexto político-social de 1964. Em um terceiro momento, deu vazão à sua preocupação com a mistura desse “cinema espetáculo” e o tom realista presente no filme. Devido ao fato de ser uma criação cinematográfica inovadora, tal junção afastaria as pessoas

as relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita” -, mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, em que o ser-humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais. Diante disso, a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processo que constituem para o dramaturgo uma ampla concepção de mundo. A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer ao público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. O efeito de distanciamento, ainda segundo Rosenfeld, estabelece-se quando o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e, por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade de intervenção transformadora. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando o espectador identificado com elas pela rotina, não a vê com o olhar épico da distância. Estando mergulhado nesta situação petrificada e permanece petrificado com ela. É preciso, então, um novo momento alienador – através do distanciamento – para que o espectador e a situação se tornem objetos de seu juízo crítico e para que, desta forma, reencontrem-se nas posses de suas virtualidades criativas e transformadoras.

das salas de cinema para assistirem ao filme. Novos traços da personalidade de Ely Azeredo também puderam ser identificados nessas duas críticas analisadas. Pela primeira vez, o crítico manifestou uma grande preocupação com o diálogo entre o cinema brasileiro e o seu público e negação da busca de Glauber Rocha pela chancela positiva de festivais internacionais de cinema, em detrimento de uma melhor fruição de seus filmes com o público brasileiro. Estas duas características iriam se potencializar no discurso do crítico a partir de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e Ely Azeredo entraria em conflito com uma parcela dos diretores do Cinema Novo a partir do ano de 1964.

3.5 O cinema paulista de Walter Hugo Khouri: o combate a hegemonia cinemanovista

Dentro da análise dos artigos de Ely Azeredo para esta fase do cinema brasileiro, é preciso trazer à luz a figura do diretor paulista Walter Hugo Khouri, que foi fundamental para o processo de modernização do cinema brasileiro na década de 1960, tanto quanto os próprios diretores cinemanovistas. Walter Hugo Khouri era um cineasta que resguardava características específicas, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Suas preocupações enquanto cineasta distanciavam-se do universo de caráter sócio-político do Cinema Novo. Seus filmes concentravam-se em retratar as angústias existenciais de uma certa burguesia brasileira atrelada a uma abordagem psicológica e intimista de seus personagens.

A carreira do diretor iniciou-se durante a década de 1950, na efervescência desenvolvimentista da cidade de São Paulo. Em vista disso, Khouri herdou traços estilísticos semelhante às da linha clássica adotada pelo estúdio Vera Cruz. Entretanto, após cinco filmes realizados entre os anos de 1953 e 1963¹⁰, o diretor lançou *Noite Vazia*, que marcaria a sua carreira como um divisor de águas. Ramos (1987) identifica que neste filme, Khouri conseguiu abandonar o classicismo grandiloquente de suas primeiras obras para caminhar em direção a outro cinema de autor, então em voga nos países europeus.

A análise de Ely Azeredo sobre *Noite Vazia* é o primeiro texto do autor publicado pelo *Jornal do Brasil* presente no *corpus* desta pesquisa e foi publicada no dia 1º de abril de 1965.

O crítico inicia sua análise sobre a referente obra salientando o salto de qualidade técnica da obra em relação aos filmes do diretor, que se mantém fiel à sua temática:

Formalmente, *Noite Vazia*, 1964, deixou em posição quase pré-histórica os filmes de Walter Hugo Khouri que assinalaram os pontos máximos do cinema

¹⁰ Os filmes dirigidos por Walter Hugo Khouri neste período são: *O Gigante de Pedra* (1953), *Estranho Encontro* (1958), *Fronteiras do Inferno* (1959), *Na Garganta do Diabo* (1960) e *A Ilha* (1963).

brasileiro em temporadas anteriores, *Estranho encontro*, de 1958, e *Na Garganta do Diabo*, de 1960. Mas há grande coerência interior, um núcleo de inegável continuidade entre os três. Convém dizer logo que a posição de Khouri em face ao drama humano não sofreu mudanças em profundidade. Se *Noite Vazia* surpreende a maioria pela unidade, pelo impacto sem tergiversações, pelo acabamento inteiramente maduro, é porque se beneficiou da decolagem do cinema brasileiro em meios técnicos, em tarimba de equipe, em elenco, para dar evidência a olho nu à sua lucidez e à sua perícia de artesão e apaixonado. (AZEREDO, 1965, p.2. Grifo do autor).

O tratamento diferenciado com que Ely Azeredo analisa *Noite Vazia* das demais obras do Cinema Novo ocorreu devido ao fato de que Walter Hugo Khouri já possuía uma carreira sólida como diretor na altura do lançamento do filme em questão. É importante lembrar que esse percurso traçado por Khouri alicerçava-se em um tipo de cinema muito prezado por Ely Azeredo, o que fez com voltar-se para o cineasta com um olhar mais aprazível às obras do diretor paulista. No trecho destacado acima, comparou *Noite Vazia* com obras posteriores da filmografia do cineasta: “Formalmente, *Noite Vazia*, 1964, deixou em posição quase pré-histórica os filmes de Walter Hugo Khouri que assinalaram os pontos máximos do cinema brasileiro em temporadas anteriores, *Estranho encontro*, de 1958, e *Na Garganta do Diabo*, de 1960”. Para compreender com mais precisão alguns argumentos do qual Ely Azeredo lançará mão para realizar sua análise sobre *Noite Vazia* é conveniente recuar no tempo, a fim de observar o contexto em que o cinema de Khouri estava inserido, quando o Cinema Novo dava seus primeiros passos.

Em um artigo denominado “Rascunhos e Exercícios”, publicado no Suplemento Cultural do *Estado de S. Paulo*¹¹ em 21 de junho de 1958, o crítico de cinema e ensaísta Paulo Emílio Salles Gomes analisou dois filmes que, em seu ponto de vista, representavam as duas principais tendências do cinema brasileiro a partir daquele momento. Tratava-se de *Rio, Zona Norte* de Nelson Pereira dos Santos e *Estranho Encontro*, de Walter Hugo Khouri:

Walter Hugo Khouri situa-se, artisticamente, nas antípodas de Nelson Pereira dos Santos. O ponto de apoio para este é um objetivo a ser expresso, e para aquele é o próprio meio de expressão. Para fazer sua fita, Nelson partiu do Rio de Janeiro e de suas favelas. Para colocar alguns personagens em situações dramáticas nos arredores de São Paulo, Khouri partiu do próprio cinema. A ideologia que informa o autor de *Rio, Zona Norte* tem raízes no humanismo difuso para o qual o cinema é uma entre muitas outras válvulas de escape. A formação do diretor de *Estranho Encontro* é essencialmente cinematográfica. Nisso reside ao mesmo tempo a sua força e a sua fraqueza. O rascunho populista de Nelson Pereira dos Santos empalidece ao lado do exercício brilhante de Walter Hugo Khouri, mas se em *Rio, Zona Norte* e

¹¹ O texto foi republicado em 1981, na coletânea *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, pela Editora Paz e Terra.

mesmo em Rio, 40 Graus temos um autor que se revela inábil na manipulação do tipo de expressão estética que escolheu, *Estranho Encontro* nos dá às vezes a impressão curiosa de um estilo à procura de um autor e de uma história. (GOMES, 1981, p.352-353. Grifo do autor).

Para Paulo Emílio, as duas tendências, ainda que promissoras, possuíam defeitos a serem sanados¹². Nelson Pereira dos Santos, com *Rio, Zona Norte* apresentava-se como o principal nome do que no futuro se condicionou a chamar de Cinema Novo. Por outro lado, Walter Hugo Khouri representava o principal herdeiro do modelo de produção industrial paulista, após a fracassada tentativa de implantação de estúdios durante a década de 1950.

Dessa maneira dois horizontes de produção cinematográfica se formaram no Brasil, no final da década de 1950. O primeiro residia no Cinema Novo, que desenvolvia-se com intensidade no eixo Rio-Nordeste. O segundo concentrava-se nos filmes realizados por Walter Hugo Khouri em São Paulo. Entretanto, o cineasta manteve um percurso identitário fiel a sua escola de formação cinematográfica. Percurso esse que foi evidenciado no trecho em destaque, quando afirmou que, “se *Noite Vazia* surpreende a maioria pela unidade, pelo impacto sem tergiversações, pelo acabamento inteiramente maduro, é porque se beneficiou da decolagem do cinema brasileiro em meios técnicos, em tarimba de equipe, em elenco, para dar evidência a olho nu à sua lucidez e à sua perícia de artesão e apaixonado”. Nota-se que as palavras do crítico apontam para uma identificação com a coerência temática de Khouri, que se consolidou com *Noite Vazia*. Entretanto, defendeu que, se a obra em questão apresentava a consistência temática tão cara ao cineasta, *Noite Vazia* destacou-se dos demais filmes de Walter Hugo Khouri pelo seu apuro técnico. Conquista que o cinema brasileiro atingiu nos anos precedentes à produção da obra. Também é possível perceber nas linhas discursivas de Ely Azeredo o seu profundo apreço pelo cineasta, pois adjetiva o seu trabalho de direção em *Noite Vazia* com “lucidez, perícia de artesão e apaixonado”.

Ao continuar sua análise sobre o filme, delimitou as influências que fizeram-se presentes no filme:

Diante de seu último filme, outro nome-chave é Michelangelo Antonioni, cuja influência permeia todo o cinema de maior ousadia intelectual dos últimos anos. Mas, a propósito de Khouri, é preciso falar mais em confluência do que em influência, pois os temas que cruzam em primeiro plano as linhas mestras

¹² Tais defeitos seriam cada vez mais aperfeiçoados a medida que cada diretor realizasse um novo filme. Essa prática de reparar deficiências fílmicas a partir de um novo trabalho de direção, segundo o ensaísta, era uma característica do cinema brasileiro, em que a construção de uma filmografia era edificada através do processo de “rascunhos e exercícios”.

do cinema dos anos 1960 não são calouros em sua filmografia: além da alienação social (distante, em Khouri, da conceituação marxista), a angústia do absurdo, a solidão (em simbiose com a ideia do absurdo, notadamente em Ingmar Bergman, por sua exacerbação do dilema do casal por meio do eclipse ou da degenerescência do erotismo) e o paradoxal retrocesso da espiritualidade e do sentimento religioso (não necessariamente teísta), mas acentuado quando o homem ganha acesso às regiões abissais da mente e do espaço cósmico. (AZEREDO, 1965, p.2).

Outro elemento identificado por Ely Azeredo em *Noite Vazia* no que tange às influências cinematográficas externas presentes na obra é a presença do diretor italiano Michelangelo Antonioni. Porém, encarregou-se de utilizar o tema “influência” com ponderação. Devido ao fato de que a preocupação de abordar temas como a angústia existencial e a busca por um sentido pleno pela vida estavam presentes desde a primeira obra de Walter Hugo Khouri, datada de 1953, O crítico deu preferência à palavra “confluência”, pois as linhas temáticas que aproximavam os dois cineastas faziam parte de uma das ramificações do cinema moderno. Diretores como Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Alain Resnais e Louis Malle dedicaram-se a desvendar a alma humana em seus filmes, por intermédio de obras com imenso teor filosófico. Ao realizar um cinema que prezava uma temática semelhante aos dos diretores europeus mencionados, Walter Hugo Khouri tornou-se uma peça distinta no contexto cinematográfico brasileiro das décadas de 1950 e 1960. O nacionalismo e a intensa cobrança pela valorização de uma cultura genuinamente brasileira na esfera cinematográfica do país, levou Khouri a ser rotulado dos mais variados termos pejorativos. Inclusive o de ser um mero imitador de Antonioni e Bergman. Dessa forma, atenta-se ao fato de que Ely Azeredo teve a prudência de usar o termo “confluência”, ao contrário de “influência”, devido à valorização que o crítico atribuía ao cineasta, ao negar o mesmo ponto de vista que os opositores do cinema realizado por Khouri, na maioria deles oriundos do movimento cinemanovista. Glauber Rocha, em seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, lançado em 1963, teceu profundas críticas ao trabalho do diretor em questão:

Walter Hugo Khouri é saudosista de sua própria juventude; um intelectual pequeno-burguês que não se processa e conseqüentemente não participa. Seu cinema não acusa nem defende: cultua formas morais sepultadas. É aí que sua *mise-en-scène* resulta pesada, amorfa, discursiva, obscura. Em *Estranho Encontro* havia um clima: atmosfera adjetiva, mas uma consciência da *mise-en-scène* posta apenas em exercícios. Mas avançando na vida, o fantástico sentimento de *não ser o idealizado* ganhou as características mais desastrosas de sua obra posterior [...]. Enquanto fizer filmes de evasão, filmes autobiográficos, filmes, portanto, velhos e acadêmicos; enquanto julgar a moral do mundo através do seu moralismo ingênuo; enquanto se puser na perigosa condição de “alienado consciente de sua alienação” estará se

convertendo num intelectual servil a qualquer estado de mentira e de injustiça [...]. A ousadia de Khouri, quando se dispõe a ser um autor se neutraliza, porém, quando deseja ser autor de si mesmo: e até mesmo por uma questão de pudor, seu cinema não pode (nem deve) ser a imagem de um artista moderno num lugar como o Brasil. (ROCHA, 1963, p.119-120. Grifo do autor).

No trecho destacado é evidente o tom acusador com que Glauber Rocha analisou o trabalho de Walter Hugo Khouri. Atentando-se veementemente ao estilo formal do diretor e “a sua moral de ver o mundo” que se traduz no seu nulo interesse às temáticas ligadas ao Cinema Novo, Glauber Rocha foi categórico ao afirmar que Khouri “não poderia (nem deveria) ser a imagem de um artista moderno num lugar como o Brasil”.

Outro intelectual da época que traçou duras críticas à *Noite Vazia* foi Jean-Claude Bernardet, em seu trabalho *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, publicado em 1966:

O sexo não estava ausente dos outros filmes, mas era tímido, velado. Dessa vez, Khouri desinibiu-se. Noite vazia dá a impressão de ser a concretização daqueles sonhos de adolescentes que ainda não descobriram o sexo alheio. Há simultaneamente uma exaltação impaciente e cerebral e uma degradação do sexo. Troca de parceiros, projeção de filmes pornográficos, lesbianismo, tudo isso num verdadeiro delírio de *voyeur*. *Voyeurs* são os personagens em relação a si próprias e aos filmes pornográficos, e também o diretor e os espectadores em relação aos personagens. Objetos de *voyeurs*, o espelho em cima da cama e ao lado da banheira, e os quadros de mulheres nuas. Símbolo de *voyeurisme*, esses olhos do presidente Kennedy que entram numa montagem rápida com o rosto do pervertido e solitário Mario Benvenuti olhando a paz amorosa do casal Norma Benguell-Gabriele Tinti. (BERNARDET, 2007, p.124-125. Grifo do autor).

Nesse contexto de intensas acusações de figuras-chave do Cinema Novo à Walter Hugo Khouri, a crítica de Ely Azeredo sobre *Noite Vazia* demonstra dois fatores a serem analisados. O primeiro consiste no fato de que o crítico, ao manter uma postura resistente ao movimento cinemanovista, encontrava-se isolado em um cenário onde esse mesmo movimento era produzido, incentivado e estimado, ou seja, no Rio de Janeiro. Essa situação impulsionou-o a uma identificação maior com Walter Hugo Khouri. Pois ambos configuravam-se como vozes dissonantes do campo cultural brasileiro da década de 1960. O segundo fator está relacionado ao fato de que essa identificação estende-se ao seu texto sobre *Noite Vazia*, pois sua análise para o filme de Khouri caracterizava-se como uma resistência ao discurso hegemônico do Cinema Novo e na defesa do cinema alicerçado em premissas clássicas. Essa postura de resistência perante o Cinema Novo, também está relacionada a uma espécie de resposta a algumas atitudes de cinemanovistas que intencionavam ditar as regras da produção

cinematográfica no Brasil. O discurso de Ely Azeredo na segunda metade da década de 1960 tornar-se-á mais incisivo em relação a essas atitudes, sendo um dos elementos que configuraram a discordância do crítico ao Cinema Novo neste período.

Azeredo continuou sua análise observando que algumas características da narrativa de *Noite Vazia* estavam em consonância com algumas obras-chave do cinema europeu, também caracterizado por abordar o tema “angústia existencial”:

O emprego dos “tempos mortos”, por exemplo, tão caro a cineastas como Antonioni e Bergman, estava, de certo, embora ainda subdesenvolvido, em *Estranho Encontro*. Esse procedimento cinedramático – que não deve ser confundido com a ilustração do tédio, pois é o correspondente do suspense os filmes de angústia existencial – é uma constante do cinema moderno, atuando como fator de dois efeitos só aparentemente contraditórios: a sintonia com a tensão do espectador, do qual resulta o fenômeno de projeção-identificação que nenhum filme pode dispensar por inteiro; o distanciamento, que deve induzir à reflexão e à oportunidade de autoanálise. (O exemplo-chave do recurso é *Hiroshima, meu amor*, de Alain Resnais). Mas a prova real da confluência de Khouri com o trabalho progresso do cinema moderno – se o cinema fosse uma ciência exata – seria encontrada nas extraordinárias coincidências de *Noite vazia* com o tom funéreo e cruel de *Trinta anos esta noite*, de Louis Malle. (AZEREDO, 1965, p.2. Grifo do autor).

Neste trecho, concentrou-se em um trabalho de argumentação para desvincular a imagem de Walter Hugo Khouri de um diretor colonizado. Dando continuidade à tônica de sua análise, construiu uma reflexão a fim de convencer o leitor de que os traços estilísticos presentes em *Noite Vazia* configuram um processo de “confluência”. Reafirmando que algumas dessas características já estavam presentes em alguns filmes de Khouri anteriores à *Noite Vazia*, como o uso dos “tempos mortos”¹³ em *Estranho Encontro*, de 1958. Esse recurso, que permite, segundo suas próprias palavras, uma maior identificação do espectador, levando-o, primeiramente ao distanciamento, e, posteriormente, induzindo-o à reflexão e a autoanálise. Esse processo descrito sobre a utilização dos “tempos mortos” é semelhante ao objetivo do Cinema Novo no que tange a estimular a reflexão no espectador para incentivá-lo a práticas sócio-políticas.

Entretanto, diferentemente, da proposta estética do Cinema Novo, a reflexão oriunda dos “tempos mortos” presente em *Noite Vazia*, conduz a um processo de consciência do espectador como indivíduo único, em que o horizonte das prováveis mudanças das reflexões que o filme provocou é o próprio sujeito e seu interior psicológico, conforme o artigo defendeu. É interessante atentar ao fato de que Ely Azeredo não mencionou que tais características do

¹³Intervalo da narrativa cinematográfica onde, aparentemente, nada acontece.

cinema moderno presentes em *Noite Vazia* poderiam afastar o público da obra, parecendo ignorar o fato de que os espectadores brasileiros, que já haviam entrado em um processo de distanciamento estético com os filmes do Cinema Novo, não estavam habituados com a linguagem do cinema moderno. Ao contrário de mostrar a preocupação do diálogo do cinema brasileiro com o público, como fez nas análises anteriores, legitimou os recursos modernos utilizados por Walter Hugo Khouri na obra em questão. Sua análise ainda mantém alguma coerência argumentativa no que tange à linguagem do cinema moderno e sua relação com o público brasileiro, quando afirmou que “esse procedimento cinemadramático que atua como fator de dois efeitos aparentemente contraditórios: a sintonia com a tensão do espectador, do qual resulta o fenômeno de projeção-identificação que nenhum filme pode dispensar por inteiro; o distanciamento”. Porém, se contradiz ao esquecer-se de que, para que tal fruição acontecesse, seria preciso uma identificação com a obra, algo que o Cinema Novo já havia tentado com pouco sucesso.

Em outro momento, também realizou algumas considerações no que tange à relação de *Noite Vazia* com seus espectadores, afirmando que “até os setores de público que não apreciam a expressão dura e a amargura sem fantasia desse filme sabem que estão diante de algo autêntico, relacionado com sua vida manifesta, ou secreta, e o respeitam, ainda que chocados ou distantes”. Desta vez altera sua argumentação em relação à modernidade de *Noite Vazia*. Ainda que a obra resguardasse características que poderiam colocar em xeque a fruição do público frente ao filme, ele assegurava que um possível efeito de distanciamento dos espectadores significaria a autenticidade do filme e seu caráter de instigador de uma reflexão acerca do interior psicológico do espectador. A mudança de perspectiva de Ely Azeredo sobre o caráter transgressor de *Noite Vazia*, ocorreu devido à sua identificação com a obra e, novamente, a tentativa de elevar o filme de Khouri a um status sociavelmente permeável.

Seu texto, procurou, também, aproximar *Noite Vazia* do Cinema Novo, no que tange ao quadro da alienação dos personagens:

Khouri procura exprimir, em *Noite vazia*, a frustração sentimental, sexual e sentimental – e o desencontro de dois homens e duas mulheres que, durante toda uma noite, tentam inutilmente encontrar algo de novo em suas vidas. E criou um quadro de alienação pungente, na qual a crítica social, implícita, pode ser situada (ao lado de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos) no plano mais válido e maduro atingido pelo cinema brasileiro. O homem não é flagelado somente na cumplicidade dos poderes omissos com os elementos da natureza do Nordeste. E, na metrópole, é flagelado de maneira mais espantosa: está livre do monopólio do instinto de sobrevivência e se entrega a flagelos que ele mesmo criou e dos quais é (muitas vezes conscientemente) o agente cotidiano. *Noite Vazia* é a tragédia desse homem informado, alimentado,

vestido, que tem um futuro transitável à sua frente, mas já desanimou de percorrê-lo. (AZEREDO, 1965, p.2. Grifo do autor).

Na primeira parte do texto em que analisou *Noite Vazia*, o crítico construiu um discurso no qual empenhava-se a desmistificar a imagem de Walter Hugo Khouri atrelada ao cinema europeu. Dessa forma, estava validando a unidade estilística do cineasta em detrimento do Cinema Novo. No trecho acima, realizou o processo inverso, inserindo Khouri no contexto ideológico do cinema brasileiro da década de 1960. Nesse novo momento, procurando justificar a abordagem da alienação em Khouri em contornos distintos dos que o movimento cinemanovista empregava em suas obras. O crítico observa que, em *Noite Vazia*, a modernidade existente nas grandes metrópoles coloca o homem que nelas habitam em constante mal-estar. Mesmo com todo o aparente conforto e tranquilidade que um espaço urbano poderiam proporcionar, seus habitantes precisam lidar cotidianamente com problemas típicos que apresentam uma grande cidade como São Paulo. Esse contexto impulsiona seus agentes populacionais a buscarem refúgio e, um possível alívio, à sensações efêmeras como algumas horas de companhia e sexo em troca de dinheiro. Procura que mesmo assim não o satisfaz ou raramente se concretiza.

Tal proximidade com o Cinema Novo a partir da abordagem da alienação, novamente, apresentou-se como uma tentativa de situar Walter Hugo Khouri em uma esfera válida do cinema nacional daquela época. Entretanto, ao mesmo tempo em que Ely Azeredo trabalhou o conceito de alienação para relacioná-lo com os ideais cinemanovistas, apresentou a ideia de que o universo urbano presente nas obras do diretor paulista também era um fiel retrato da realidade e merecia ser objeto de atenção por parte do cinema brasileiro. Uma realidade desprezada pelo Cinema Novo e abraçada por Khouri. Mesmo autodenominando-se um crítico insubmisso a grupos e movimentos de cinema, Ely Azeredo construía um discurso argumentativo onde, ao mesmo tempo em apontava para o destaque de Khouri como um cineasta único, também procurava a aprovação externa ao trabalho do cineasta por meio de possíveis linhas análogas ao Cinema Novo e Walter Hugo Khouri.

Dessa forma, a análise dos personagens de *Noite Vazia* ocorreu através da dinâmica do contexto da alienação. Examinando os dois personagens masculinos, Ely Azeredo observa que “o boêmio Nelson (Gabriele Tinti) sofre de afogamento no mar de náusea que criou com a erosão de sua personalidade no *doping* cotidiano do prazer”. Da mesma maneira, “o industrial *playboy* Luís Augusto (Mário Benvenuti) é um caso mais grave porque simplesmente não concretiza a ideia de futuro, torturando-se na afirmação de uma virilidade que não se realiza

como força erótica, e no exercício de uma liberdade que o degrada e aumenta seu emparedamento emocional, sua solidão permanente”. A análise dos dois personagens masculinos de *Noite Vazia* confirmou sua tese anterior, alicerçada na ideia de que Khouri abordou a problemática da alienação do homem em plena metrópole de São Paulo. Para ele, a individualidade de Nelson e Luís Augusto extingue-se cada vez mais, a medida em que ambos procuram suprimir suas angústias existenciais através do sexo. Nas palavras de Azeredo: “o sexo mercenário e até perverso, aqui usado como antídoto de angústia”. Em relação as duas personagens femininas o crítico afirma:

As personagens de Odete Lara e Norma Bengell (interpretações impecáveis), em graus diferentes, humilham-se na faina de garotas de programa com a vaga esperança de uma compensação material definitiva, talvez até de um arranjo que lhes dê acesso ao mundo da alta burguesia. Jogam com sua liberdade, arriscando as coisas essenciais à vida, como o amor, a paz, a relação produtiva com o mundo. (AZEREDO, 1965, p.2).

Igualmente aos personagens masculinos de *Noite Vazia*, as personagens femininas do filme articulam-se de modo a procurar uma saída para seus impasses psicológicos e financeiros, segundo o texto do crítico. Tendo como o encargo de se prostituírem para atingirem “uma compensação material definitiva ou um arranjo que lhes dê acesso ao mundo da alta burguesia” ambas as personagens acabam cedendo até mesmo aos degradantes jogos sexuais propostos por Nelson e Luís Augusto durante as cenas do filme passadas na *garçonnière*.

O artigo de Ely Azeredo sobre *Noite Vazia* demonstrou sua preocupação em evidenciar a relevância de Walter Hugo Khouri em relação ao Cinema Novo. Essa diferença é marcada pelo mundo visto de forma psicológica e urbana pelo diretor paulista e o universo político e ideológico das obras do movimento cinemanovista. Ely Azeredo, também, possuía uma identificação anterior às obras do diretor através de seu trabalho iniciado na década de 1950 e ancorado na linguagem clássica, herdada pelos estúdios paulistas, como a Vera Cruz. Em seu texto, evidencia-se a coerência temática e estética do diretor, que atingiu seu ápice com *Noite Vazia*.

Outro elemento que o texto apresentou foram dois processos argumentativos para situar Walter Hugo Khouri no cenário cinematográfico brasileiro da década de 1960. Sua análise distancia o diretor desse mesmo contexto, de forma a construir uma legitimação para os temas caros a ele, mas pouco frequentes ao cinema nacional, como a angústia existencial. Realizou esse processo afirmando sua preferência em utilizar o termo “confluência”, ao invés de “influência” para reportar-se ao trabalho de Walter Hugo Khouri. Tal ponderação ocorreu pelo

fato de que esses temas já estavam no centro das preocupações do diretor desde o início de sua carreira. Além disso, esses mesmos temas encontravam-se em consonância, com uma das principais tendências do cinema moderno da época, representadas pelas figuras de cineastas como Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman.

Após esse processo de distanciamento, Ely Azeredo alterou seu discurso e passou a tangenciar o cinema produzido por Walter Hugo Khouri ao Cinema Novo. O processo de aproximação realizado por sua análise, entre Khouri e o movimento cinemanovista, ocorreu para evidenciar que a abordagem de alienação social esteve presente nas duas cinematografias em questão, mas com propostas estéticas distintas. Esse processo enfatiza a questão da alienação social presente na obra de Khouri para uma possível anuência dos opositores do cinema produzido pelo diretor paulista. Nesse processo de comparação de Walter Hugo Khouri com o Cinema Novo, é possível notar, também, que os recursos do cinema moderno presentes em *Noite Vazia* não são objeto de repreensões por parte de Ely Azeredo. A utilização desses recursos, como uso dos “tempos mortos”, não poderiam representar um afastamento do público para com o filme. Pelo contrário, tais efeitos, garantiriam o interesse da obra justamente por inovar ao empregar tais recursos. Essa postura de preocupação com recursos do cinema moderno diferencia-se daquela que demonstrou em sua análise sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em que apresentou-se extremamente preocupado com o interesse do público pela obra frente a modernidade do filme.

Ao escrever sobre *Noite Vazia*, o crítico dava vazão a sua estima pelo cinema de Walter Hugo Khouri. Cinema este, por sua vez, que resguardava muitas características da segmentação dos filmes de estúdio paulistas, dos anos 1950. Ao mesmo tempo, o teor de seu discurso argumentativo apresentava um crítico que mostrava-se defensor do filme de Khouri por representar uma resistência ao Cinema Novo. Por fim, conclui-se que Ely Azeredo ambicionou valorizar Walter Hugo Khouri e seu estilo cinematográfico singular, paralelamente em que apresentava traços ideológicos comuns, entre o diretor e o Cinema Novo. Uma postura contraditória para um crítico que dizia-se não se curvar para “agradar a gregos e troianos”.

3.6 O Instituto Nacional de Cinema: embate ideológico entre Ely Azeredo e o Cinema Novo

A partir de 1964, o cenário político e social do Brasil se altera. O regime militar foi instaurado no país e Humberto de Alencar Castelo Branco se torna o primeiro presidente militar do período de vinte e um anos em que o regime vigorou. O Cinema Novo, por sua vez, a partir de *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* alcança um elevado *status* cultural,

configurando-se como um dos principais agentes produtores de filmes defensores de uma legítima cultura brasileira durante a década de 1960. Esses dois agentes sociais, o regime militar e o Cinema Novo, logo entraram em conflito devido à implantação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966. A implantação desse órgão governamental teve o papel de substituir outro órgão estatal, o Instituto Nacional de Cinema Educacional (INCE), idealizado em 1936 pelo Ministério da Educação e Cultura do governo de Getúlio Vargas. Segundo José Mário Ortiz Ramos (1983), o INC tinha como objetivo atender as expectativas do novo regime em relação à produção cinematográfica do país com:

Uma proposta de cinema brasileiro definida: um cinema de dimensões industriais, associação em co-produções com empresas estrangeiras e medidas modestamente disciplinadoras de penetração do filme estrangeiro (instituiu-se uma contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, calculada sobre a metragem dos filmes impressos que entrassem no país). Uma leitura do projeto e exposição dos motivos do INC revela a docilidade e extremo cuidado com que era tratada a questão de um possível cerceamento do cinema estrangeiro, sendo que “mercado aberto” e “política liberal” eram as tônicas repisadas. (RAMOS, 1983, p.53).

Nesse cenário, o projeto cinematográfico do Cinema Novo acabava por ser abalado. Após anos de esforços para desvincularem o cinema brasileiro de uma imagem colonizada, o INC, com seu projeto que se propunha ao desenvolvimento do cinema nacional em compasso com “um cinema de dimensões industriais e associação em co-produções com empresas estrangeiras” se colocava como um obstáculo para o desenvolvimento do Cinema Novo. No entender dos diretores do cinemanovistas, o movimento possuía grandes possibilidades de retrocesso com a instalação do INC, pois este estava vinculado ao regime militar.

Entretanto, haviam grupos, incluindo cineastas, que mostravam-se simpáticos ao projeto INC. Dessa maneira, surgem duas esferas ideológicas no horizonte da cinematografia brasileira, uma contra a inserção do instituto e outra a favor. Ramos (1983, p.42-46) defende que a primeira corrente é formada pelos diretores do Cinema Novo, “marginalizados e sem grandes influências no jogo de poder após o golpe militar de 1964”. O autor ainda lembra que, “para os cinemanovistas, o projeto era classificado como “autarquia fascistóide, renunciando que o cinema brasileiro, após a criação do Instituto deixará de ser livre, leve, fluente e realista, para se transformar em oneroso, pedinte, subvencionado por burocratas”. Em outras palavras, a ala cinemanovista temia a interferência estatal na produção criativa e intelectual do movimento e uma possível alteração de subserviência do cinema brasileiro ao poderio militar.

Por outro lado, a defesa da criação do Instituto era representada por entusiastas de um cinema com estrutura industrial ao molde norte-americano, geralmente contrário aos ideais do movimento Cinema Novo e com expressivo relacionamento com o cosmopolitismo das produções brasileiras da década de 1950, caracterizada pelos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹⁴. Ramos (1983, p.52) denomina este grupo como a ala universalista. Este pólo era constituído pelos críticos de cinema Moniz Viana e Rubem Biáfora, o cineasta Walter Hugo Khouri, o também crítico e cineasta Flávio Tambellini – que liderou o projeto pela implementação do INC – e por Ely Azeredo. O crítico de cinema foi um ferrenho defensor da criação do INC, o que fez com que o conflito entre Ely Azeredo e os diretores cinemanovistas se acentuasse cada vez mais. Como já foi comentado anteriormente, é importante que se apresente alguns exemplos explícitos dos conflitos entre Ely Azeredo e alguns diretores do Cinema Novo no que tange à implantação do INC, pois essa discordância acirrou as tensões entre o crítico e tais diretores. Fato que refletir-se-á nas críticas posteriores de Ely Azeredo sobre as obras do Cinema Novo a partir desse episódio.

O conflito sobre a criação do INC é exposto publicamente nas páginas do *Jornal do Brasil*, com Ely Azeredo saindo na defensiva da instituição. “Pregoeiros do caos contra o INC” publicado em 6 de setembro de 1966, é o artigo em que ele responde às cartas enviadas aos Ministros da Indústria e do Comércio, da Educação e da Cultura e ao Congresso Nacional por diretores cinemanovistas – incluindo Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha – criticando “as tendências totalitárias do projeto e o arbítrio que precedeu sua elaboração”. No artigo, novamente afirmou sua individualidade como crítico de cinema:

Como nunca aceitei submeter meu trabalho jornalístico a qualquer facção ou interesse pessoal – criticam-me por ousar discordar da política do chamado Cinema Novo que ajudei a impor-se quando me parecia um movimento libertário e respeitador das posições individuais – estou habituado a ataques mesquinhos e previso o leitor contra os que virão a seguir, em decorrência dessas linhas de protesto. (AZEREDO, 1966, p.2).

¹⁴ Estúdio fundado em 1949 com sede em São Bernardo do Campo, em São Paulo. Idealizado pelos italianos Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, com interesse e apoio da intelectualidade e da elite financeira paulista. O estúdio foi construído com o objetivo de fazer com que o cinema brasileiro não fosse mais considerado uma atividade marginal. “Produção brasileira de padrão internacional”: eis o lema da Vera Cruz. Com filmes de “alto nível” garantido por diretores e técnicos europeus, a Vera Cruz almejava voos maiores: “Agora o Brasil irá correr o mundo”. Além da qualidade dos técnicos e do eficientíssimo Departamento de Publicidade, a empresa contava com outros trunfos: a construção de estúdios gigantescos e caros (tomando como modelo os de Hollywood) e a importação dos melhores equipamentos disponíveis no mercado internacional (CATANI, 1987). Em 1954, a Vera Cruz encerra suas atividades devido a sua volumosa quantidade de dívidas e seu contrato pouco profícuo com a distribuidora norte-americana Columbia Pictures.

Neste contexto de impasse acerca do destino do controle do cinema brasileiro, tem-se a evidente disputa simbólica entre Ely Azeredo e o Cinema Novo, que extrapolava a mera opinião sobre um filme, e concentrava-se em torno em torno da influência ideológica que cada agente social envolvido nesse conflito, poderia exercer nesta questão. Por um lado, Ely Azeredo configurava-se como um dos poucos críticos que mantinham uma postura condenatória a atitude dos diretores cinemanovistas que, em vista do prestígio do qual gozavam, não se dispunham a ouvir críticas sobre seus trabalhos ou serem contrariados, tomando atitudes muitas vezes, autoritárias. Uma amostra desse comportamento autoritário pode ser encontrada nesse mesmo texto, em que o crítico, em uma atitude de defesa pessoal, alerta aos leitores que um grupo de artistas ligados ao Cinema Novo – não identificado pelo autor – ameaçou conseguir sua demissão do *Jornal do Brasil* devido às suas divergências com o movimento:

Quando há produtores de filmes que ameaçam calar um crítico dizendo-se com prestígio suficiente para obterem sua destituição de um jornal, as coisas deixam o terreno natural da piada (terreno natural de atitude tão pretenciosa) para entrar na área da intimidação ilícita. (AZEREDO, 1966, p.2).

É pertinente lembrar que as restrições de Ely Azeredo ao Cinema Novo, de acordo com seus textos sobre *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, não se concentravam mais na linguagem cinematográfica ou na ideologia política desses filmes, mas sim na atitude de arrogância que tomou conta de muitos cineastas do movimento. Por outro lado, estavam os diretores do Cinema Novo, construtores de uma rica herança para a cinematografia do Brasil, muitas vezes com recursos financeiros e captação de recursos quase nulos. A concessão para a abertura de um esquema em que capitais estrangeiros pudessem tomar conta da situação era uma ameaça constante que precisava ser eliminada. Outro fator que implicava na resistência do Cinema Novo ao INC, se encontrava no fato de que na segunda metade da década de 1960, objetivava a realização de filmes, que se opusessem ao regime militar. Algo que se tornaria inviável caso o projeto se concretizasse. Dois pontos de vistas antagônicos que se convergiam.

Ely Azeredo continuou seu argumento em favor do INC, afirmando que, em um país como o Brasil, em que investimentos privados para o estímulo à produção cinematográfica eram quase inexistentes, a criação de um órgão público que fomentasse as atividades culturais do Brasil seria importante. Respondendo as afirmações de Glauber Rocha sobre as relações entre cinema e Estado, incluindo países de governo comunista, afirma:

Se não tivesse esta certeza, o Sr. Glauber Rocha não teria coragem de afirmar em entrevista que “mesmo os países totalitários já chegaram à conclusão de

que é impossível enquadrar as manifestações artísticas”. Então a Rússia do Ministério do Cinema, que liquidou a arte no cinema soviético, Portugal, que encarcerava diretores liberais, Espanha, que esteriliza seu cinema por censuras a priori e a *posteriori*, a Hungria, a China do sinal vermelho para atravessar – então esses países desistiram de “enquadrar” o cinema? Insinua, também, o Sr. Glauber Rocha, que os países que possuem órgãos e institutos de cúpula tornaram medfocres as realizações de seus cinemas, ignorando, para iludir os desinformados, a existência de financiamento estatal à raiz da sobrevivência dos expressivos cinemas da França e da Itália. (AZEREDO, 1966, p.2. Grifo do autor).

O polêmico embate entre o crítico de cinema e o movimento continua nas páginas da Revista *Filme & Cultura*. Em seu artigo na primeira edição da revista, em 1966, denominado “O Novo Cinema Brasileiro”, Ely Azeredo analisa o processo do Cinema Novo na tentativa de identificar as principais características do movimento como fenômeno cultural. A frase “O filme é uma arte, cinema é indústria”, do italiano Luigi Chiari, que foi utilizada pelo Cinema Novo para defender sua concepção ideológica de cinema, é norteadora do texto.

Ely Azeredo elenca três motivos que limitavam o desenvolvimento do Cinema Novo. O primeiro deles se tratava da “insistência na tecla da incompatibilidade do chamado “cinema de autor”, independente e socialmente responsável, com os requisitos da estrutura industrial. Contrapondo esse argumento, o crítico apresenta o trabalho de cineastas como Charles Chaplin, Fritz Lang, Federico Fellini, Elia Kazan, Luchino Visconti e Akira Kurosawa. Diretores que conseguiram o feito de unir a arte cinematográfica com as demandas comerciais, que teoricamente, o cinema autoral não conseguiria atravessar. Outra restrição que se colocava no caminho do Cinema Novo era “a fobia frente à colaboração estrangeira, atualmente atuando por razões de interesse imediato, um equívoco de eclipse parcial”. Diferentemente do pensamento cinemanovista, ele defende que o cinema é uma atividade que requer investimento. Algo que, no Brasil era um recurso limitado na época. Consequentemente, o apoio de capital estrangeiro nas produções brasileiras era bem-vindo.

O seguinte problema seria “o medo do cinema-entretenimento, quando a experiência de todos os centros de produção – inclusive da URSS e outros países da área da sua influência – indica que nenhuma indústria cinematográfica sobreviveria exclusivamente numa dieta de filmes amargos “sociais” ou confessionais”. Este tópico está diretamente ligado ao último argumento que o autor apresenta, quando “o tropismo pelo pensamento monolítico, de coloração ideológica invariável, que pode ser responsabilizado, por exemplo, pela insistência e pela coloração monocórdia do tema do “misticismo”, responsável por alguns dos mais lamentáveis insucessos de bilheteria”. O autor defendeu que o cinema é uma indústria e precisa oferecer para o público um leque maior de opções de filmes para o espectador apreciar. Dessa

maneira, o cinema como entretenimento consistiria em algo fundamental para o estabelecimento de uma linha de produção regular, uma vez que este tipo de filme é o que mais chama a atenção dos espectadores. O cinema brasileiro da década de 1960 alicerçava-se na contramão dessa ideia, e insistia em abordar unicamente um tema: as mazelas causadas pelo subdesenvolvimento do Brasil. Temas difíceis de serem “digeríveis” e narrados através de uma linguagem complexa que não conseguiu conquistar o público. Ao contrário das chanchadas, que, na década anterior, atraíam multidões para os cinemas, em histórias alegres e divertidas, apesar de suas deficiências técnicas.

Corroborando o último argumento apresentado pelo seu texto na Revista *Filme & Cultura*, em que Ely Azeredo demonstra a necessidade do cinema brasileiro de abordar temas que possuíssem um poder maior de conquistarem o público, ele tece uma forte abjeção aos filmes do Cinema Novo no artigo “Pelo Cinema Sem Mágicas”, publicado em 17 de maio de 1967 no *Jornal do Brasil*:

Se excetuarmos **Todas as Mulheres do Mundo** que conversou com o público e fez amizade à primeira vista, todo o cinema brasileiro mais empenhado que se estreou este ano, aqui, foi para as elites. E um país ainda semivirgem de letras, sem o dom da exportação regular, se compraz com as exposições individuais de virtuosos: os delírios da câmera, as mágicas de iluminação, os mistérios da alma que o público deve procurar decifrar antes lendo as entrevistas dos realizadores. (AZEREDO, 1967, p.2. Grifo do autor).

Segundo o crítico, o movimento ficava cada vez mais fechado em si próprio a cada dia que passava, e seus diretores, realizando filmes que se afastavam cada vez mais do público que diziam querer retratar. Dessa maneira, certas características que o Cinema Novo insistia em utilizar, como as “exposições individuais de virtuosos, os delírios da câmera, as mágicas de iluminação e os mistérios da alma que o público deve procurar decifrar antes, lendo as entrevistas dos realizadores”, estavam em discordância com o nível cultural desse mesmo público. Em outras palavras, alertava que o Cinema Novo possuía uma visão do povo brasileiro que esse mesmo povo não conseguia assimilar, e, provavelmente, não gostava de se ver retratado nas telas de cinema. Daí o seu latente distanciamento das obras cinemanovistas.

Verificou-se que o discurso de Ely Azeredo sobre o Cinema Novo sofreu uma radical mudança de tom após o início do projeto que deu origem ao Instituto Nacional de Cinema, em 1966. Sua posição defensora da instituição estatal regida pelo regime militar, remete a sua personalidade primeva que foi identificada no início deste trabalho de análise de seus textos sobre o Cinema Novo. Personalidade esta caracterizada por prezar uma noção de cinema

alicerçada nas produções de Hollywood, industrializada e que conferiam à plateia uma grande forma de entretenimento. Pelo fato de Ely Azeredo ser um dos principais incentivadores do projeto, sua relação com o Cinema Novo, a partir deste episódio, entrou em profunda divergência, uma vez que os integrantes do movimento opunham-se categoricamente à implementação do Instituto. Outro fator que contribuiu para que a intensificação tumultuosa da sua relação com os cinemanovistas, foi o distanciamento do público brasileiro dos filmes do movimento. Fenômeno que foi identificado por Ely Azeredo como um ato de diletantismo dos diretores do Cinema Novo.

O resultado dessa disputa simbólica e a maneira como ela está inserida nas articulações de Ely Azeredo sobre os filmes do Cinema Novo poderá ser observado com profundidade a partir das análises do crítico a partir das obras cinemanovistas que foram lançadas a partir desse evento.

3.7 *O Desafio e Terra em Transe*: o narcisismo cinemanovista pós 1964

No quadro de intensa radicalização política, social e econômica pelo qual o Brasil atravessou após o golpe militar de 1964, o Cinema Novo continuou a apresentar sua visão sobre o país e passou por uma profunda reavaliação. É nesse contexto de transformações políticas que Ramos (1987) identifica um grupo de filmes em que os próprios cineastas questionam o papel do intelectual de esquerda frente a um Brasil cada dia mais fechado democraticamente. Filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl são representantes desse sintoma de dúvidas e incertezas. Tais filmes são marcados pela “crise ética de seus diretores: um diálogo franco e sincero iria estabelecer-se com os cineastas e o universo que os cercava, suas dúvidas e suas culpas. Agora este universo aparece colocado diretamente. O personagem central não é mais o caminhoneiro ou o matador de cangaceiros que se exaspera diante da passividade popular, mas o próprio jovem de classe média. A cultura do outro (o povo) é vista de um prisma diverso, e o conceito de alienação, conforme expresso na primeira produção cinemanovista, passa a ser criticado”.

No texto “Admitir *O Desafio*”, publicado em 1º de fevereiro de 1966, Ely Azeredo posicionou-se contra a censura imposta ao filme de Paulo César Saraceni, *O Desafio*, através da carta que o diretor publicou no *Jornal do Brasil* protestando contra a interdição de seu filme:

Uma carta do diretor Paulo César Saraceni ao *Jornal do Brasil* nos abre os olhos para o fato de que o filme *O Desafio*, produzida por uma firma

legalmente estabelecida, Produções Cinematográficas Ltda., há quatro meses aguarda o Certificado de Censura Federal. Circulou a notícia de que o filme apenas aguardava a data propícia ao lançamento comercial, mas, estranhamente, não foi liberado nem proibido. De outra fonte, soubemos que tanto o chefe da censura, Sr. Chediak, como o General Riograndino Krueel, titular do Departamento Federal de Segurança Pública (órgão que abriga aquele), lavam as mãos no caso de *O Desafio*. Ninguém baniu o filme, ninguém assumiu a responsabilidade por sua normal entrega às salas de projeção. (AZEREDO, 1966, p.2).

Analisando a situação de censura ao filme e a conjuntura política do país que levou a esse fato, escreveu:

Na presente atitude, as autoridades correm o risco de ficar sob uma acusação de difícil defesa, ainda que certamente injusta: a de forçarem por métodos estranhos à lei, o fechamento de uma empresa e, em conseqüência [...], o amordaçamento de um órgão de opinião tão lícito quanto os de imprensa. O fato seria o primeiro do gênero no Governo do Marechal Castelo Branco e os interessados na subversão poderiam explorá-los com resultados substanciais, principalmente junto à juventude. (AZEREDO, 1966, p.2).

O crítico deixou clara sua posição contrária ao impedimento do filme, saindo em defesa à liberdade de expressão e solidarizando-se com os produtores da obra, que teriam prejuízos financeiros caso *O Desafio* não fosse liberado. Mais uma vez, vem à tona a questão mercadológica do cinema, tão cara a ele. No presente artigo, atenta-se ao fato de que, se a censura imposta à obra continuasse, esse seria o primeiro caso de interdição de um filme pelo regime militar, fato que poderia suscitar ações agressivas e fortes represálias do setor artístico e da juventude brasileira, colocando o regime militar em situação de instabilidade. Pode-se notar que Ely Azeredo apresenta uma sutil simpatia ao regime militar ao demonstrar que *O Desafio* poderia exercer protestos contra esse mesmo regime, pois pressentia que a situação política poderia se agravar com a censura. A sociedade civil, representada pelos movimentos juvenis poderiam rebelar-se contra a ordem estabelecida. Após ser um dos mentores da criação do Instituto Nacional de Cinema pelo regime militar, o crítico nessa outra ocasião, ainda que timidamente, construiu um discurso que apontava para uma preocupação com preservação do governo de Castelo Branco.

Nesse mesmo artigo, continuou sua análise, desta vez relacionando o conteúdo da obra e suas ressonâncias no próprio Cinema Novo e na realidade brasileira do período:

Somos contra o filme por motivos diversos. Talvez seja obra dispensável e nociva no quadro dos objetivos cinemanovistas, apesar das virtudes inegáveis que, aqui e ali, revela no jovem autor. Pois essa obra dispensável (embora

válida como reflexo da desorientação e do desgosto de uma juventude em confusa revolta contra as injustiças sociais), pode transformar-se graças ao miscast dos censores do elenco do DFSP, em arma utilíssima para os que não querem o status atual, nem o que motivou, e sim o fascismo sui generis das democracias populares, e contam com os gritos de revolta da juventude para melhor amordaçá-la. (AZEREDO, 1966, p.2).

Pelo fato de Ely Azeredo apresentar-se com uma postura cuja inclinação tendia a uma inclinação levemente favorável ao regime militar, sua desaprovação ao filme relaciona-se ao fato de *O Desafio* centrar sua história por intermédio de crises morais de um jornalista de esquerda, frente ao golpe militar de 1964. Somado a isso, acreditava que “talvez seja obra dispensável e nociva no quadro dos objetivos cinemanovistas, apesar das virtudes inegáveis que, aqui e ali, revela no jovem autor”. Essa noção de nocividade do crítico se situa na própria ideologia inserida na obra, que a partir deste filme contestava explicitamente o governo militar. Ao contrário de seus filmes anteriores a 1964, em que a tônica de suas denúncias alicerçava-se apenas no plano social do Brasil *O Desafio* poderia levar a novas situações de censura, como às impostas ao filme de Saraceni. Também é importante atentar-se de que outra característica marcante de Ely Azeredo que vem à tona novamente é o seu menosprezo pela idade de Paulo César Saraceni, assim como fez em sua análise para *Porto das Caixas*. Mesmo um intervalo de três anos, entre um filme e outro tendo se passado, ele ainda resguardava resquícios da ironia de suas análises dos primeiros filmes do Cinema Novo aqui analisados, deixando transparecer não apenas sua desaprovação para com o filme, mas também seus problemas pessoais com cineasta, que o concebeu. Ely Azeredo analisou a situação do impedimento de *O Desafio* como um grave erro do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), pois o órgão elegeu uma comissão de censura que não tinha a consciência das reações que a proibição do filme iria estimular. Consequentemente, a ação que objetivava inviabilizar as atenções do filme, foi a que mais poderia promover a obra de Paulo César Saraceni. Dessa maneira, a juventude brasileira, insatisfeita com o governo militar e afeita às “democracias populares” partiriam do episódio da censura de *O Desafio*, para impor-se contra o regime militar.

Com o intervalo de um ano da censura de *O Desafio*, Glauber Rocha lançou *Terra em Transe*. Filme com uma contundente crítica ao contexto político da época, em que o protagonista – também um jornalista – é o centro de toda a trama. A obra, mesmo tendo uma narrativa com base em alegorias, também foi censurada.

A partir desse momento será analisado duas críticas de Ely Azeredo para *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado em 1967. A primeira possui o título “As decepções do

Transe” e foi publicada no dia 5 de maio desse mesmo ano. A segunda denomina-se “Falso Dilema do Transe”, tendo sido divulgada em 10 de maio.

Da mesma maneira que seu artigo sobre *O Desafio*, Ely Azeredo inicia sua análise sobre *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, com o título “As decepções do Transe”, publicado em 5 de maio de 1967, tecendo ponderações sobre a censura imposta ao filme. Porém, ao contrário da obra de Paulo César Saraceni, ele não advoga em favor da produção de Glauber Rocha no que tange à questão da censura imposta à obra, defendendo que, “somente a comoção extrínseca – o sequestro pela Censura às vésperas de seu desfile pela passarela de um festival internacional – pode justificar um clima de prestígio em torno de *Terra em Transe*, terceiro longa-metragem de Glauber Rocha”. Discordando da desenfreada procura pelos diretores do Cinema Novo, em obter projeção internacional e participar de festivais de cinema, Ely Azeredo, escreveu, em outro artigo, publicado no dia 10 de maio de 1967, sob o título “Falso dilema do Transe”:

Um festival capaz de preterir obras de significação em favor de fitas dengosas como *Um Homem... Uma Mulher* e *Os Guarda-Chuvas do Amor* ou de um exercício de exotismo como *Orfeu Negro*, não deveria ser visto como infalível oráculo. Aliás, a onisciência divina não figura no Regulamento das mostras internacionais. Limitamo-nos ao caos de Cannes, [...] mas o filme pode ser estendido. O cineasta de *Terra em Transe* também sofreu muito – como se verá – com a consagração de seu trabalho anterior, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em vários festivais. Enquanto essas manifestações internacionais não forem encaradas como oportunidades de confronto, de intercâmbio de ideias, de promoção e vendas de filmes, continuaremos correndo o risco de fabricar em série de personalidades carismáticas. Exercício para os candidatos a Cannes: escrever no quadro negro, duzentas vezes: “Bergman e Antonioni e René Clément e John Ford e Hitchcock e Chaplin e outros grandes jamais conquistaram um Grande Premio em Cannes”. (AZEREDO, 5 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Desse modo, aproveitou a ocasião para expor sua opinião sobre a conexão entre os filmes do Cinema Novo e sua presença em festivais internacionais. Sua análise não mantinha restrições apenas aos diretores que procuram a promoção de seus trabalhos no Festival de Cannes, mas sim a toda a concepção do festival francês, que estimulava apenas a “fabricação em série de figuras carismáticas” e a concessão de prêmios a filmes que não faziam jus de carregar o título de vencedor de uma Palma de Ouro, dando como exemplo *Um Homem... Uma Mulher*, de Claude Lelouch (1966) e *Os Guarda-Chuvas do Amor*, de Jacques Demy (1964). Dessa forma, adotava um tom extremamente negativo sobre o papel dos festivais de cinema europeus durante a década de 1960. Em sua concepção, mais importante que os prêmios e o prestígio que tais festivais poderiam proporcionar, seria apresentar uma espécie de balanço

sobre a produção cinematográfica mundial. Novas perspectivas comerciais para o cinema, principalmente para os de países que possuíam uma cinematografia com escassez de recursos, casos de países periféricos como o Brasil, seriam possibilidades não focadas por estes festivais. Desse modo, o “falso dilema do transe” ao qual o título do artigo se refere, diz respeito a pouca contribuição que tais festivais ofereciam para o cinema mundial e a ilusão de que a participação nos mesmos, significariam algo além do glamour presente em tais festividades.

Salientando esse pensamento, o autor lembra os prêmios para *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte, em 1962, e *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, em 1953, e seus respectivos diretores, que não conseguiram dar continuidade em suas carreiras como cineastas:

Os dois cineastas brasileiros premiados na mostra francesa realizaram depois apenas mais um filme cada um – decepcionantes, tanto *A Primeira Missa* quanto *Vereda da Salvação* – e silenciaram. A Palma de Ouro de Anselmo Duarte e o Prêmio Especial de Lima Barreto trouxeram benefícios promocionais imediatos para o cinema brasileiro e causaram terríveis danos aos laureados. Antes e depois do infeliz *A Primeira Missa*, Lima Barreto tentou febrilmente levantar capitais altos demais para as potencialidades de nosso cinema, sonhando com projetos grandiosos que nunca se materializariam. E Anselmo tentou, de certo modo, repetir o filme premiado, com novo título. (AZEREDO, 5 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

O texto proporciona outras motivações pelas quais “Falso dilema do Transe” foi escrito. Ely Azeredo descreve, neste texto, o episódio no qual integrou a comissão do Itamaraty que escolheu o filme para representar o Brasil no Festival de Cannes de 1967. Expondo como o filme selecionado pela comissão – *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira – foi recusado para participar do festival francês. Por pressões internas, vindas dos produtores de *Terra em Transe* e pela própria curadoria do Festival de Cannes, que não aceitou a obra de Domingos de Oliveira, ignorando-a em detrimento do filme de Glauber Rocha. Ely Azeredo explica que *Terra em Transe* não passou pela avaliação da comissão do Itamaraty, pois não havia sido finalizado no prazo estipulado pelo Instituto. Dessa maneira, os produtores de *Terra em Transe* pediram para que estendessem o prazo, a fim de que pudessem submeter o filme para avaliação. Atentemo-nos às suas palavras:

O Itamaraty foi muito criticado, em anos anteriores, pelos atrasos que barraram vários filmes à porta das mostras internacionais. (Cito de memória: *Gimba, O Corpo Ardente*). Motivo: a complacência ante pedidos de adiamento de prazos de apresentação dos filmes à Comissão competente. A tolerância mostrou-se daninha para nosso cinema. Vítima de desprestígio em tais casos. Como na história *O Velho, o Burro e o Menino*, a Divisão Cultural passou a admitir no máximo uma ligeira elasticidade nos prazos. Mas uma só semana

de prazo não veria pronto *Terra em Transe*. Seus produtores queriam uma tolerância de semanas — óbvia discriminação contra as responsáveis pelos outros candidatos a Cannes, pontuais. O escolhido, *Todas as Mulheres do Mundo*, obra de estreia de um jovem diretor, beneficiária de recepção entusiástica da crítica, não foi, estranhamente, aceito pelo grupo selecionador de Cannes. O festival estava no seu direito, sob o escudo do regulamento aprovado segundo as normas da FIAPF. Certamente com base no excelente nível de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os responsáveis pela programação da Riviera acharam que a produção retardatária deveria ser muito superior à modesta e inteligente comédia de Domingos de Oliveira. Abriram exceção em suas exigências regulamentares, solicitando ao Itamaraty, em primeira instância, liberalidade para admissão do filme fora de prazo e, depois, a *oficialização* como representante do Brasil. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Ely Azeredo, que se mostraria um imenso admirador de *Todas as Mulheres do Mundo*, filme de estreia do cineasta Domingos de Oliveira – cuja crítica será analisada posteriormente – deixou claro sua insatisfação com o ocorrido. Ele, que mantinha uma evidente disputa simbólica com o Cinema Novo, demonstra-se extremamente incomodado com a recusa do filme escolhido pela comissão do Itamaraty e pelos organizadores do Festival de Cannes. Utilizando-se da ironia para demonstrar sua insatisfação, afirmava que o fato de *Todas as Mulheres do Mundo* ter sido preterido por *Terra em Transe* tinha fundamento, pois “com base no excelente nível de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os responsáveis pela programação da Riviera acharam que a produção retardatária deveria ser muito superior à modesta e inteligente comédia de Domingos de Oliveira”.

O episódio estimulou ainda mais a hostilidade entre Ely Azeredo e o Cinema Novo. Neste outro trecho de seu artigo, afirma:

Como um dos produtores de *Terra em Transe* teve o inqualificável gesto (verbal e em circunstância menor de esquina) de colocar-me como um dos defensores da proibição do filme — o que se encaixa bem na campanha de certos grupos contra os críticos que não se curvam incondicionalmente a *todos* os seus filmes — sou obrigado a justificar em aberto o meu voto na Comissão de Seleção do Itamaraty: considero *Terra em Transe* um filme frustrado, que não representa o atual estágio de evolução do cinema brasileiro. Foi ótimo que a Censura não continuasse a trabalhar pela auréola de martírio procurada pelo realizador do filme. Liberado, *Terra em Transe* está reduzido às suas dimensões mortais. Vai ser julgado, não canonizado a priori, pelos que gostariam de reduzir a mera campanha de publicidade a plataforma do cinemanovismo. (AZEREDO, 5 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Devido ao fato de não edificar muitas obras cinemanovistas em seu trabalho, Ely Azeredo foi acusado de ser partidário da censura de *Terra em Transe*. Com essa acusação, valeu-se da oportunidade para reafirmar que seu trabalho não se submetia a pressões de

qualquer natureza. Comemorando a liberação do filme, uma vez que a exibição de *Terra em Transe* nas salas de cinema faria com que este fosse realmente visto e avaliado. Ao contrário, de ser tomado como mártir e já “canonizado” pela publicidade em torno da obra.

Contudo, o crítico desdenhou dos festivais de cinema por considerar que esses festivais não proporcionam nada mais além de um certo glamour, deixando o cinema em segundo plano. Devido a essa visão negativa do crítico sobre tais festivais, pode-se inferir que Ely Azeredo mantinha interesse em internacionalizar o filme de Domingos de Oliveira em Cannes, pois julgava a obra distinta daquelas cujo cinema brasileiro divulgou para o mundo durante a década de 1960. Essa diferença se caracterizava na diversidade de temas que o cinema brasileiro já possuía naquele período, além de obras de cunho político e social. Por outro lado, ao desejar que *Todas as Mulheres do Mundo* tenha tido uma exibição internacional, sua postura indicava uma atitude contraditória, pois acusava os cinemanovistas de quererem se promover em solo estrangeiro por meio destes festivais, ao mesmo tempo em que defendia a exibição internacional de um filme que o cativou.

Dentro desse cenário de tensão entre o crítico e o movimento, Ely Azeredo mostrou-se mais severo em suas análises sobre filmes do Cinema Novo, como a crítica que escreveu sobre *Terra em Transe*. Voltemos ao primeiro texto, “As decepções do Transe”, em que Ely Azeredo faz sua análise isolada sobre o filme de Glauber Rocha. Para ele, a obra traía os primeiros tratados do movimento, realizando um filme tecnicamente caro e luxuoso, com “elenco quase cem por cento profissional, uma direção fotográfica (Luís Carlos Barreto) que chega a ser brilhante, quando não pretende ofuscar literalmente o espectador e uma faixa musical inventiva, embora atrapalhada pelo excesso que o diretor impôs a todos os setores”. Sua afirmação, de certa forma, estava certa, pois *Terra em Transe* deixava para trás os ideais iniciais do movimento, alicerçados no neorealismo italiano. Característica que fez o Cinema Novo ficar conhecido pela máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. É necessário lembrar que no seu início, um dos argumentos propulsores do movimento foi superar as chanchadas realizadas pela Atlântida e o cinema industrial produzido pela Vera Cruz em São Paulo. Ambos as cinematografias oriundas desses dois pólos produtores contavam com grande aparato técnico, profissionais de primeira linha e capital disponível para ser investido em produções mais ousadas. Embora, é pertinente recordar, também, que a crítica da época não concordava com a afirmação no referente à qualidade técnica das chanchadas da Atlântida. Mas é inquestionável o talento de seus artistas – Grande Otelo, estrela máxima do estúdio, foi um dos astros do Cinema Novo em filmes como *Rio*, *Zona Norte* e *Macunaíma* - e a grande quantidade de capital que o estúdio dispunha para realizar suas produções. Ely Azeredo apontou para uma

atitude hipócrita de Glauber Rocha ao realizar *Terra em Transe* com todos os recursos que somente o cinema industrial poderia proporcionar. Dessa forma, o cineasta estava realizando um filme da mesma maneira que já havia duramente um dia criticado.

Todos os elementos de primeira linha presentes em *Terra em Transe* transformaram a obra em um “filme de excessos”, segundo suas próprias palavras, em que o próprio diretor é prejudicado pela “procura do brilho pessoal, empenhado em bater o recorde do barroco”:

Fellini, Bergman, Ophuls, Welles, ficam para trás, sob um aspecto: nenhum deles conseguiu, em décadas de trabalho, levar uma plateia ao estado de estafa que provoca em *Terra em Transe*. A pintura da política nunca foi tão tediosa e vã, por mais que seus modelos reais nos provoquem uma repugnância tão forte quanto a que sentem e transpiram e gritam e urram e repetem e repisam os personagens engajados (e tontos) em tela. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Já se sabe que duas linhas discursivas-argumentativas estavam presentes nos artigos de Ely Azeredo para os filmes do Cinema Novo após 1964. A primeira delas residia na defesa do crítico à implantação do Instituto Nacional de Cinema. A segunda encontrava-se no fato de que tais filmes percorriam um caminho que expunham as insatisfações de seus diretores com o regime militar. Nesse contexto histórico, Ely Azeredo configurava-se como um crítico de cinema favorável ao poder dos militares na presidência do Brasil. Consequentemente, suas avaliações dos filmes do Cinema Novo que tinham como princípio traçar uma crítica ao regime militar tendiam a apresentar-se negativas. Entretanto, suas restrições à *Terra em Transe* ultrapassam essas duas linhas discursivas e concentravam-se sobremaneira à direção de Glauber Rocha e alguns elementos do roteiro.

No trecho destacado, ressaltou novamente o fenômeno narcísico que tomava conta de alguns diretores do Cinema Novo na segunda metade da década de 1960. Entretanto, essas características narcísicas atingem o seu ápice com Glauber Rocha na concepção de *Terra em Transe*. Para ele, a narrativa não linear e a linguagem de difícil compreensão resultaram em um filme tedioso, que “leva a plateia ao estado de estafa”. Esse estado de estafa era agravado pelos personagens engajados politicamente que estão presentes na história e são marcados pelas características de ações frenéticas e repetidos histrionismos. Novamente percebe-se o tom desprezível, juntamente com o condenatório, com que o crítico, refere-se aos personagens de cunho político de uma obra do Cinema Novo.

Em outro momento, comentou o fato da repercussão que *Terra em Transe* estava fazendo em seu momento de lançamento e sua possível resistência ao tempo:

Certamente os exegetas [...] poderão desenvolver extensas pesquisas sobre a parafernália simbolista e os arripios da estética agora empregados pelo cineasta. Muitas páginas serão necessárias para inventariar as intenções desse “espetáculo sobre a política” situado “entre o real e o fantástico”. Ouso, contudo, descrever da legitimidade desse “real” e da eficiência desse “fantástico”. O transe em tela tem vagos e discutíveis parentescos com a convulsões políticas da América Latina. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2).

Nota-se que, igualmente a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o filme de Glauber Rocha provocou um intenso sentimento catártico quando foi lançado – como já foi possível observar no outro texto de Ely Azeredo, em que ele discorre sobre a escolha do filme para representar o Brasil no Festival de Cannes. A obra caracterizava-se por ser muito mais radical em termos de linguagem cinematográfica que o filme anterior do diretor e por fazer uma profunda crítica ao processo ditatorial brasileiro. Essa crítica, por sua vez, foi construída pelo cineasta de maneira alegórica, em que o ambiente da história e os personagens do jogo político foram substituídos por arquétipos da realidade do país que dispunham de expressiva força nos eventos que sucederam o contexto o golpe de 1964.

Ely Azeredo, entretanto, observou que o filme poderia servir de matéria-prima para estudos aprofundados sobre a experiência cinematográfica que Glauber Rocha proporcionou com a obra em questão. Mas tal observação é feita somente para retificar sua opinião negativa sobre *Terra em Transe*. A ironia, mais uma vez, é a tônica do comentário do crítico: “certamente os exegetas [...] poderão desenvolver extensas pesquisas sobre a parafernália simbolista e os arripios da estética agora empregados pelo cineasta” Ele referia-se à estudiosos do campo audiovisual que nessa mesma época apresentavam-se em profundo desenvolvimento no Brasil, com suas ideias em consonância com as do Cinema Novo, ao mesmo tempo em que mostrava desdém pelo filme e pelo universo que o circundava. O tempo provou que a irônica afirmação de Ely Azeredo estava correta. Atualmente, uma grande concentração de trabalhos acadêmicos dedica-se ao Cinema Novo. Um marco desses estudos é o trabalho do pesquisador Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. Tese oriunda da livre-docência do pesquisador em 1983, que analisa filmes do Cinema Novo, entre eles *Terra em Transe*. A referida pesquisa analisa a linguagem de cada obra e o diálogo que tais filmes travaram com o contexto da época em que foram produzidos.

Outro elemento que é alvo de críticas no trecho destacado é o fato de que o filme tem poucas semelhanças com o verdadeiro cenário sócio-político da América Latina na década de 1960, que culminou na interrupção do processo democrático por meio de inúmeros golpes

militares. Novamente, traçou os parâmetros da veracidade entre o mundo real e a mimesis desse mundo real, presentes em uma obra cinemanovista. Ao afirmar que *Terra em Transe* possuía poucos elementos em comum com o cenário político que Glauber Rocha intencionava simbolizar, o crítico colocava-se a um patamar intelectual acima do diretor e dos demais cinemanovistas no que tange aos conhecimentos sobre cinema, história e política:

Embora o autor procure com obsessão plantar suas próprias “flores do estilo”; contraria o antiesteticismo e a procura da comunicabilidade popular que estavam à raiz do Cinema Novo; é um mero ensaio sobre as dúvidas pessoais do autor em relação à política. A meu ver, tais dúvidas não justificam o esforço da realização de um filme, nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo. (AZEREDO, 10 mai.1967, p.2).

O trecho destacado revela os três principais pontos de convergência que Ely Azeredo possuía em relação às obras do Cinema Novo após o golpe de 1964. Primeiramente, tem-se o narcisismo de seus diretores, que buscavam construir filmes alicerçados em estéticas cada vez mais sofisticadas e complexas. Tais estéticas configuram-se como o segundo problema que ele encontrava nos filmes do Cinema Novo dessa fase, caracterizadas pela dinâmica entediante dos filmes associado a uma linguagem meândrica. Devido ao caráter hermético de seus filmes, o público afastava-se cada vez mais das obras cinemanovistas, caracterizando, assim, o terceiro conflito do crítico com o movimento. Essas três objeções estão presentes com mais destaque em *Terra em Transe*.

Um forte posicionamento contra a obsessão de Glauber Rocha em plantar suas próprias “flores do estilo” está presente no artigo. O termo refere-se à concepção de um estilo próprio do diretor, amparado em uma estética por vezes incompreensível, que se distanciava dos primeiros filmes do Cinema Novo, cuja procura pela “comunicabilidade popular” era a tônica do primeiro período do movimento. Dessa forma, o crítico defendeu que o diretor criou *Terra em Transe* contrariando o “antiesteticismo” que estava nas origens do Cinema Novo – o formalismo presente no cinema brasileiro até a década de 1950, representado pelas obras da Companhia Cinematográfica Vera Cruz – paralelo a uma visão política que pouco dialogava com a realidade, que procurava retratar. Juntamente a essas objeções que, na visão de Ely Azeredo, configuravam Glauber Rocha como um cineasta em profunda contradição, ele afirmou que *Terra em Transe* caracterizava-se “como um mero ensaio sobre as dúvidas pessoais do autor em relação à política”. Novamente, observa-se seu desdenho para com as relações entre política e cinema presentes no universo do Cinema Novo. Segundo ele, Glauber Rocha

realizou *Terra em Transe* para procurar exorcizar suas dúvidas em relação ao contexto político pelo qual o Brasil estava vivendo.

O crítico, afirma que “as dúvidas do diretor não justificam o esforço da realização do filme, nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo.” Nota-se que a posição de Ely Azeredo em afirmar que o filme não se justifica por ser fruto de uma inquietação pessoal de seu diretor é completamente equivocada. Entretanto, o próprio comportou-se de maneira idêntica aos diretores cinemanovistas, quando analisou e passou a ditar regras e orientações para o cinema nacional. Esses posicionamentos estão presentes em seus textos. Apesar de posições contrárias, o desejo autoritário é imanente tanto em Azeredo, quanto aos diretores do Cinema Novo. Ao afirmar que “o filme não se justifica”, o crítico igualava-se a essa conduta autoritária, pois estava defendendo que o filme não deveria existir. A utilização dos espectadores como álibi para a sustentação de seu argumento autoritário, afirmando que “nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo”, justifica a existência de *Terra em Transe*, confirma tal posicionamento.

Diante dessas colocações, ele também ignorava a função do artista como conscientizador social de seu público. *Terra em Transe* é o exemplo máximo do produto de um cineasta preocupado com as questões da época em que viveu. Muito embora, deve-se concordar com Ely Azeredo, o filme não consiga atingir sua função social, característico dos filmes do Cinema Novo. Devido ao fato de que o público manteve-se distante esteticamente da obra por estar habituado com os padrões do cinema clássico.

A visão de cinema tradicionalista de Ely Azeredo que se confrontou com o Cinema Novo desde a sua primeira análise para *Rio, 40 Graus* estimulou, gradativamente, as tensões entre o crítico e o movimento. O crítico não se adaptou ao paradigma de crítica cinematográfica da década de 1960, que, paralelamente com o cinema em si, preconizava uma tendência radical, de posturas antirrealistas e de ataque ao ilusionismo da mensagem cinematográfica. (XAVIER, 2014). No oposto dessa dialética, o Cinema Novo se interpunha como paradigma inquestionável do legítimo cinema brasileiro, inovador em sua essência, através de sua estética moderna, engajamento político e porta-voz da autêntica cultura brasileira.

As análises dos textos de Ely Azeredo sobre *O Desafio* e *Terra em Transe* demonstraram como a radicalização estética do Cinema Novo conflitou-se com a sua visão conservadora de cinema. Observa-se, também, que a disputa simbólica entre os discursos do movimento e do crítico tornou-se mais intensa nesse período. A tensão entre Azeredo e os cinemanovistas iniciou-se com a implantação do Instituto Nacional de Cinema, em 1966, quando o crítico foi

um dos incentivadores do projeto intervencionista do regime militar, enquanto o Cinema Novo mantinha uma posição contundentemente contrária ao órgão. Nesse mesmo ano, quando o filme de Paulo César Saraceni, *O Desafio* foi censurado, ele posicionou-se contra a retaliação à obra. Dois motivos o levaram a tomar esta atitude e estão presentes no texto “Admitir *O Desafio*”. O primeiro deriva do fato de que Ely Azeredo alertava que um filme com uma explícita crítica ao regime militar, poderia prejudicar o percurso do Cinema Novo, pois, devido a seu conteúdo, censuras poderiam começar a ser executadas. O segundo fato demonstra que ele possuía uma suave tendência favorável ao regime militar, pois temia que a interdição do filme colocaria o governo Castelo Branco em situação de instabilidade. Somado ao fato de que já tinha sido um dos mentores da implantação do INC e que suas relações com o Cinema Novo tencionavam-se a cada dia que passava, o crítico mantinha um discurso do qual preservava, ainda que sutilmente, o poder do regime militar.

Em relação à obra de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, Ely Azeredo demonstrou-se mais incisivo em seus artigos. Primeiramente, com o texto “O Falso dilema do Transe”, demonstrou sua reprovação diante da comoção pública à censura de *Terra em Transe* nas vésperas de sua exibição no festival de Cannes. Entretanto, dirigia suas críticas não a censura ao filme, mas ao frenesi generalizado que a exibição da obra no Festival de Cannes provocava. Duas linhas argumentativas são utilizadas para reprovar a situação. A primeira se dirige ao festival de cinema francês, que, segundo ele próprio, limitava-se a fabricar “personalidades carismáticas”, deixando o cinema em segundo plano. A segunda concentra-se no anseio dos diretores brasileiros exibirem seus filmes nesses festivais, que não proporcionavam nada mais além de um prestígio passageiro.

Ely Azeredo construía essas duas linhas de argumentação para atingir seu verdadeiro objetivo: a crítica baseada na rejeição da escolha da comissão do Itamaraty do filme que representaria o Brasil no Festival de Cannes de 1967, *Todas as Mulheres do Mundo*. O filme escolhido não foi aceito pela organização do festival, que preferiu *Terra em Transe*. A censura, entretanto, impediu o filme de participar do festival. O fato provocou pressões externas e internas pela liberação do filme. Ely Azeredo demonstrou-se incomodado com a situação, agravada pelo fato de que foi acusado pelos produtores de *Terra em Transe* de ter sido um dos que apoiaram a censura do filme, impedindo a carreira internacional da obra. Esse fato culminou em outro texto “As Decepções do Transe” em que analisou a obra de maneira isolada e não poupou críticas e restrições ao filme. Argumentado que *Terra em Transe* foi realizado contradizendo todos os princípios “antiesteticistas” que estavam nos primórdios do Cinema

Novo, de modo que ao procurar criar uma estética própria, Glauber Rocha produziu o filme demasiadamente hermético.

Também defendeu que o retrato Brasil, presente de modo alegórico em *Terra em Transe*, pouco dialogava com a situação política do país no contexto do golpe de 1964. Esses dois problemas identificados por sua análise são resultantes de um perfil pretensioso do cineasta. Fenômeno que Ely Azeredo também observava em outros cineastas do movimento do mesmo período. Por fim, o crítico colocou em evidência a falta de compreensão do público que a *mise-en-scène* de *Terra em Transe* provocava. Configurando-se, novamente, que a preocupação do diálogo do cinema brasileiro com o público era uma das preocupações primordiais de Ely Azeredo como crítico de cinema.

3.8 *Todas as Mulheres do Mundo e Garota de Ipanema*: sucesso e fracasso do Cinema Novo

O ano de 1967 também foi marcado pelo lançamento de *Todas as Mulheres do Mundo*, longa-metragem de estreia de Domingos de Oliveira. O filme conta a história de amor entre o jornalista Paulo (interpretado por Paulo José) e a professora primária Maria Alice (vivida por Leila Diniz, em seu primeiro papel no cinema). *Todas as Mulheres do Mundo* é uma obra que distancia-se do horizonte ideológico do Cinema Novo, concentrando-se em dois eixos temáticos, a comédia de costumes urbana e o romance entre os dois protagonistas.

Como já foi demonstrado no artigo “Falso dilema do Transe”, Ely Azeredo apresentou-se admirador do filme. Essa admiração o fez, juntamente com a comissão responsável do Itamaraty, eleger a obra como a melhor alternativa para exibi-lo em nome do Brasil no Festival de Cannes daquele ano. Naquela ocasião, referiu-se a *Todas as Mulheres do Mundo* como uma “modesta e inteligente comédia”. Entretanto, neste momento, será analisado seu texto sobre a obra, publicado no dia 22 de março de 1967. A análise permitirá identificar quais as articulações discursivas, fatores sociais e ideológicos que poderiam estar presentes na visão de Ely Azeredo e que, justificariam o deslumbramento pelo filme de Domingos de Oliveira.

Sua análise inicia-se ressaltando a boa receptividade do público, e conseqüentemente a boa bilheteria de *Todas as Mulheres do Mundo*:

Ultrapassando a casa dos Cr\$ 150 milhões de renda no Rio, entrando em quarta semana, ainda com extenso e expressivo circuito, **Todas as Mulheres do Mundo** é um filme que reduz a proporções razoáveis o **cavalo-de-batalha** do cinema brasileiro sério: o diálogo com o público. Absolutamente sincero, sem necessidade de requintes pseudo geniais para atingir um público mais sofisticado, o filme de Domingos de Oliveira conquista unanimidade de aprovação – ou algo muito próximo. Pessoalmente minhas pesquisas de

mercado ainda não conseguiram discordar de um voz dissonante. (AZEREDO, 22 de març. 1967, p.2. Grifo do autor).

O discurso no trecho destacado apontava para duas direções. A primeira configura-se na já citada conquista de público, que o filme obteve. A segunda se observa pela comparação dos elementos cinematográficos presentes em *Todas as Mulheres do Mundo* com os filmes do Cinema Novo, radicais no ponto de vista da ideologia e da estética, segundo a concepção do próprio crítico.

Ely Azeredo justificou o sucesso da obra atribuindo uma valoração ao trabalho de direção do cineasta Domingos de Oliveira, “absolutamente sincero e sem necessidade de requintes pseudo geniais para atingir um público mais sofisticado”. Essas qualidades que o crítico atribuiu ao cineasta eram constantes reivindicações que Ely Azeredo solicitava dos filmes do Cinema Novo, em especial *Terra em Transe*. Para ele, a necessidade de realizar filmes amparados em uma estética que se desprendia totalmente do habitual, aliada a um discurso político marxista era a grande falha do movimento. Na contra mão dessa tendência, Domingos de Oliveira, realizou *Todas as Mulheres do Mundo* de maneira sincera, sem a constante preocupação em transgredir regras cinematográficas e discutir o universo sócio-político do Brasil. Esse fato proporcionou ao público brasileiro voltar-se novamente aos filmes nacionais. Além disso, defendeu que o filme também conquistou plateias sofisticadas. Reafirmando seu posicionamento, que sempre esteve presente nesta pesquisa, ao afirmar que há possibilidade de se realizar um bom filme, sem o pretenciosismo do Cinema Novo, ao mesmo tempo em que este, atinja também, o gosto popular e as classes mais sofisticadas.

Ely Azeredo apontou que o filme, além de possuir uma estética acessível a todos, comentou sobre a identificação dos personagens principais e a relação de proximidade que estabelecem com o espectador. Fator determinante para o êxito da obra:

Domingos de Oliveira conquista logo em sua estreia cinematográfica, *Todas as Mulheres do Mundo*, a difícil colocação entre aqueles cineastas brasileiros que conseguem movimentar personagens legítimos, com os quais nos comunicamos com facilidade, e cujas reações podemos identificar com as nossas, com frequências ou em determinados momentos, pelo menos. Mas o grande êxito do cineasta, sem dúvida, é o retrato de Maria Alice, a protagonista. A professora pré-primária que sobe o morro com satisfação, que vê o ensino como um exercício de liberdade, tem um emprego extra, mora sozinha, não acredita em juramentos eternos, mas vai ceder ao “até que a morte nos separe”, é – com o talento na direção e na autenticidade de cada movimento de Leila Diniz – uma das melhores personagens do nosso cinema. (AZEREDO, 22 març. 1967, p.2).

Ao destacar os personagens de *Todas as Mulheres do Mundo*, novamente teceu uma comparação aos personagens do Cinema Novo e do filme em questão, afirmando que a obra de Domingos de Oliveira conseguia “movimentar personagens legítimos, com os quais nos comunicamos com facilidade, e cujas reações podemos identificar com as nossas, com frequências ou em determinados momentos, pelo menos”. De acordo com tal frase, essa aproximação dos personagens com o espectador acontece sem que Domingos de Oliveira tenha tido a pretensão de retratá-los inseridos em um recorte de uma possível realidade. De modo que a identificação que ocorria com o espectador de *Todas as Mulheres do Mundo* e seu público acontecesse de maneira natural, fluindo naturalmente.

Partindo para uma demonstração mais completa, toma-se como exemplo os dois protagonistas de *O Desafio* e *Terra em Transe*, filmes lançado no mesmo período que *Todas as Mulheres do Mundo*. Marcelo, protagonista de *O Desafio* e Paulo Martins, protagonista de *Terra em Transe* são dois jornalistas envolvidos com a situação política do ambiente em que vivem em seus determinados filmes, que configuram-se como uma alegoria do Brasil na conjuntura pós 1964. Ambos de tendências “marxistas” vivem o dilema moral de não terem impedido que a ditadura se instalasse. Discussões políticas, históricas e sociológicas permeiam todo o universo desses personagens. O grande público, sem possuir as mesmas preocupações, ambições, medos e angústias desses dois personagens, não se viam representados na tela do cinema e, conseqüentemente, não se identificavam com o retrato do brasileiro que tais diretores construíram em *O Desafio* e *Terra em Transe*.

Entretanto, ao analisar a personagem feminina principal de *Todas as Mulheres do Mundo*, o crítico identificou que o universo da protagonista interpretada por Leila Diniz em *Todas as Mulheres do Mundo* aproximava-se muito mais do espectador brasileiro médio. A personagem é professora, ocupação muito mais comum que a de jornalista, que enfrenta as adversidades da profissão por acreditar que o ensino é um “exercício de liberdade”, tem um emprego extra para administrar o orçamento mensal e preocupa-se com o futuro no que tange à construção de uma família com o homem que ama. Essas questões que norteiam a personagem se fazem mais presentes no cotidiano do espectador que os jornalistas engajados de *O Desafio* e *Terra em Transe*, o quê fez com que, o público se identificasse muito mais com o filme de Domingos de Oliveira.

A análise da obra, atentou-se, ainda, sobre o sucesso de *Todas as Mulheres do Mundo* sob o público feminino, pois o filme foi realizado em uma época de profundas mudanças sociológicas em que o papel da mulher na sociedade passava por reconfigurações e, Maria Alice, protagonista da obra, representava a mulher moderna, em franca modificação. Devido a

isso, Ely Azeredo concentrou muita atenção à personagem de Leila Diniz em seu artigo. Produzindo um panorama de como o cinema brasileiro da década de 1960 retratava a mulher até o lançamento de *Todas as Mulheres do Mundo*, o crítico expôs um cenário desanimador:

No cinema brasileiro se excetuarmos *O Corpo Ardente*, de Khouri, certas ressonâncias do teatro filmado de Nelson Rodrigues e, um filme frustrado – embora nobre e vivido – *Amor e Desamor*, de Gerson Tavares, a mulher ainda está no estágio da TV-novela (virgindade dogmática, harém, baú de enoval); os outros extremos são a prostituição mediante as mitologias da publicidade e veículos de comunicação de massa (terceiro episódio de *As Cariocas*, realizado por Roberto Santos) e a prostituição carnal (*Noite Vazia*). Em *O Corpo Ardente*, a liberdade é um sonho muito distante – quase um universo paralelo, intangível pelo ser-humano – e a protagonista se limita a vivê-la em transe poético, mero intervalo em sua existência de aquário, presa a marido, filho, amante, roda social. Já a protagonista de *Todas as Mulheres do Mundo* vive intensamente sua liberdade, embora termine em casamento de “véu e grinalda”. Mas a novidade do filme está na maneira intensa com que Domingos de Oliveira o movimentava e não em descobertas temáticas ou achados formais. (AZEREDO, 22 març. 1967, p.2. Grifo do autor).

Essa breve amostragem realizada sobre a figura da mulher no cinema nacional estava alicerçada em convenções sociais e clichês melodramáticos. Entretanto, *Todas as Mulheres do Mundo* apresentou uma personagem que se desprende dessa personificação recorrente e concebe uma protagonista “a frente de seu tempo”, muito embora, como o crítico afirma, “termine em casamento de véu e grinalda”. Também pode-se concluir que a identificação de Ely Azeredo pelo filme e sua admiração pela protagonista também retoma seu embate com o Cinema Novo. Os filmes do movimento, em sua grande maioria, eram universos dominado pelos homens, em que as mulheres eram relegadas a segundo plano. A obra de Domingos de Oliveira reverteu esse cenário e colocou a mulher em uma posição de prestígio no cinema brasileiro. Comentando o tratamento do diretor com a personagem, o que a fez ser elevada a um patamar superior, ele afirma:

Domingos de Oliveira vitaliza a personagem com momentos de irresistível encanto: a fôssia pela morte do ex-noivo, a dança no topo do edifício, a expressão de desejo de um filho à luz de uma estrela cadente, a maneira com que reage ao ciúme possessivo do amante na noite de boate, para logo em seguida, render-se ao sofrimento que ele deixa transparecer – e um número imponderável de pequenos gestos e olhares que apontam na atriz virtudes incomuns a se desenvolver. (AZEREDO, 22 març.1967, p.2).

Ainda discutindo a direção de Domingos de Oliveira, o crítico analisou as influências presentes no filme:

Godard, Bergman, Richard Lester – todas as referências do mundo, até as mais legítimas, são insuficientes para explicar a inteligência, o encanto, a poesia do primeiro filme de Domingos de Oliveira. O mestre Bergman disse a propósito das similitudes entre *Umberto D* (de Vittorio de Sica, 1952) e *Morangos Silvestres* (1958) – uma aproximação no mínimo impensável fora dos fichários dos enredos – que simplesmente “há ideias no ar” e “o ar pertence a todo mundo”. Embora as reminiscências formais de *The knack and how to get it* (*A Bossa da Conquista*), de Richard Lester, *Uma Mulher é uma mulher*, de Godard, *Jules e Jim*, de Truffaut, possam facilitar a reflexão crítica, não perturbam um milímetro os méritos de *Todas as Mulheres do Mundo*, porque o jovem cineasta brasileiro simplesmente se deixou envolver pelo ar do tempo – ainda livre, com a Lua dos namorados, do direito de propriedade. Esposamos quase como religião o conceito de Bergman, que nega a novidade absoluta em arte. A independência da mulher, sua paridade sexual como homem, já foi assunto de filmes modernos (a criação de Bergman em comédia, de Antonioni, de Louis Malle, de Truffaut), pseudomodernos (*E Deus Criou a Mulher*, de Roger Vadim) ou simples espetáculos despreocupados (como a comédia erótica italiana, a comédia sofisticada hollywoodiana). (AZEREDO, 22 març. 1967, p.2. Grifo do autor).

Assim como fez em sua análise sobre *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khouri, Ely Azeredo ressaltou que a obra obteve fortes influências do cinema europeu - tanto temáticas quanto estéticas- mas logo depois encarrega-se de destacar a autonomia de Domingos de Oliveira perante tais influencias. Citando uma frase de Ingmar Bergman a respeito da semelhança temática de seu filme *Morangos Silvestres*, com *Umberto D*, de Vittorio de Sica, “há ideias no ar, e o ar pertence a todo mundo”, o crítico retornou ao mesmo argumento que utilizou para legitimar Walter Hugo Khouri frente as suas influências, afirmando que as tendências estilísticas e temáticas presentes em *Todas as Mulheres do Mundo* era uma constante nas cinematografias modernas de grande prestígio ao redor do mundo. Dessa forma, defendia que Domingos de Oliveira absorveu as mais variadas referências para criar a seu modo uma história de amor, em meio a outras tantas outras que o cinema já concebeu. Para corroborar seu argumento, utilizou-se novamente de um pensamento de Ingmar Bergman, em que o cineasta sueco nega a possibilidade da novidade absoluta na arte. É preciso relembrar novamente as ocasiões em que Ely Azeredo declarou-se como um crítico cujas opiniões não estavam vinculadas a nenhum projeto de cinema ideológico, do qual não deixava-se intimidar por ninguém que o recriminaria a *posteriori* de uma avaliação negativa. Diante disso, pode-se questionar as razões da preocupação de Azeredo em justificar a temática e as referências de Domingos de Oliveira utilizadas em *Todas as Mulheres do Mundo*. Devido ao fato de que, o filme distanciava-se dos temas caros ao Cinema Novo, alicerçava-se em diversas referências do cinema europeu e americano e se tornava um sucesso popular, o crítico, de antemão, já tinha

preparado sua argumentação caso a obra e seu diretor começasse a sofrer represálias de alguns membros do movimento cinemanovista.

Outro exemplar do segmento da comédia urbana, também lançado em 1967 é *Garota de Ipanema*, dirigido por Leon Hirszman. O filme foi inspirado no clássico da bossa-nova composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Com o roteiro de autoria do próprio diretor, em colaboração com Vinícius, Glauber Rocha e Eduardo Coutinho, o filme se propunha a realizar uma crônica da vida na Zona Sul do Rio de Janeiro, através do estilo documentário “cinema-verdade”. *Garota de Ipanema* caracterizou-se por representar uma tentativa do Cinema Novo em produzir um filme que obtivesse apelo popular semelhante ao de *Todas as Mulheres do Mundo*.

A análise de Ely Azeredo sobre o filme foi publicada na edição de 31 de dezembro de 1967 e 1º de janeiro de 1968. O filme não agradou ao crítico, ainda que sendo uma obra que, apesar de pertencer ao movimento cinemanovista, realizava uma concessão para o cinema comercial:

[...] Tecnicamente, a abertura mais avançada do cinema brasileiro, embora as mais criativas ainda pertençam a Khouri (*Noite Vazia*, *O Corpo Ardente*) e Domingos de Oliveira (*Todas as Mulheres do Mundo*). Em seguida, entramos no universo-Ipanema via Castelinho: surf, as primeiras evidências do capricho cinematográfico de Ricardo Aronovich e exibição do namorado nº 1 da garota, Arduíno Colasanti. (Show longo demais de virtuosismo deste surfista). Pela ordem segue-se a primeira desolação com o roteiro de múltiplas assinaturas. Os TV-men americanos que pretendem cinegrafar a garota estão inapelavelmente no limiar da chanchada. O namoradinho veta a filmagem, zeloso da sacralidade da “moça do corpo dourado”. [...] Enquanto aumenta a distância entre Pedro Paulo (A.C.) e Márcia (Márcia Rodrigues), progride o desencontro que vai pela tela e as justas expectativas armadas em longos meses de promoção. As imagens espelham, provavelmente, uma riqueza de ideias, uma prolixidade de rumos (nada menos de quatro trabalhadores do script) que nos escapam, se não se perderam, antes, na mesa de montagem. “Os caminhos eram muitos” — disse Vinícius de Moraes — “mas queríamos uma história que não parecesse uma história, que realmente refletisse a vida de uma menina da classe média abastada...”. (AZEREDO, 31 dez.1967; 1 jan.1968, p.2).

Percebe-se os caminhos pelo quais Ely Azeredo construiu sua análise. O primeiro consistia em comparar *Garota de Ipanema* com obras de cineastas estimados pelo crítico: Walter Hugo Khouri e Domingos de Oliveira. O segundo se observa pela análise do roteiro e suas ramificações. Nesse primeiro momento Ely Azeredo identificou que o filme sofria de uma prolixidade de imagens e de ideias e atribuiu esses problemas a maneira como o roteiro da produção foi elaborado. Pelo fato de *Garota de Ipanema* conter uma história cujo conteúdo é

bastante simples, o conjunto de quatro roteiristas escrevendo seu *script* acabou prejudicando o filme. Valendo-se das palavras de Vinicius de Moraes sobre a construção do roteiro: “Os caminhos eram muitos, mas queríamos uma história que não parecesse uma história, que realmente refletisse a vida de uma menina da classe média abastada”, ressaltou como a visão de quatro pessoas escrevendo os rumos de uma só história acabou por tornar *Garota de Ipanema* uma obra que, na teoria se desvendasse uma ideia bastante interessante, mas não que não se concretizou em seu resultado final.

Dessa maneira, continuou sua análise:

Infelizmente pouco nos é dado a ver, no filme em questão, dos caminhos de Vinicius e do diretor Leon Hirszman. Num ponto VM acertou: a história não parece história. Cinema-verdade? Desse susto ninguém morre: a faixa sonora registra apenas papos entre amáveis chopinhos, amenidades ao banho de sol, um jogo-da-verdade entre a garota e seu cortejador mais adulto (Adriano Reis); quando não veicula uma poesia superenfática, como na sequência (por outros motivos a melhor e mais hollywoodiana) em que este bem casado conquistador promete à moça o mote perpétuo, a quadratura do círculo, o Santo Graal, a pedra filosofal, os frutos dourados do sol, etc, etc, sem, com essa cantada em transe, lograr a virgindade de ferro da “garota que passa”. (AZEREDO, 31 dez.1967; 1 jan.1968, p.2).

O texto foi construído de modo que seu autor deixava transparecer explicitamente a apatia que sentiu ao ver o filme. Ao revelar que a obra continha pouco o recurso “cinema-verdade” como prometido por Vinicius de Moraes, ele afirmava que o filme não possuía nada de substancial além de apresentar clichês sobre o cotidiano da juventude carioca de classe média. Ely Azeredo denominou *Garota de Ipanema* uma “crônica sem assunto”. Em outras palavras, o filme, que foi produzido com o intuito de “desmistificar Ipanema e sua garota símbolo”, apresentava-se obsoleto, pois a tendência cinematográfica que o filme utilizava, o “cinema-verdade”, havia nascido no pós-guerra e já se encontrava anacrônica na época da realização de *Garota de Ipanema*. Diante dessa afirmação, é importante destacar, a total falta de atenção que o crítico não conferiu à protagonista da obra, Márcia Rodrigues. Em vista de que a atriz personificava a personagem-título da obra e da canção no qual o filme foi inspirado. Também evidencia-se tal estranhamento a nível de comparação como destaque que foi conferido à Leila Diniz em *Todas as Mulheres do Mundo*, enquanto que Márcia Rodrigues sequer é alvo de interesse do crítico. Sendo lançado em condições similares, e com, direcionamentos às suas respectivas figuras femininas de destaque, torna-se curioso o fato de que a análise menospreza ao leitor palavras mais aprofundadas em relação à protagonista da presente obra.

Tais problemas apontados possuíam uma justificativa que, mais uma vez, estão ordenadas no pensamento dominante do Cinema Novo. Como já apontou em seu texto “O Novo Cinema Brasileiro”, na Revista *Filme & Cultura*, tal pensamento estava alicerçado na ideia da impossibilidade de realizar um filme autoral, ao mesmo tempo em que abria concessões para o mercado e para o gosto do público. Em suas palavras:

Fazer um filme de comportamento (garota & família burguesa, garota & PUC, garota & corriola convencional de bem-nascidos) era ambição demais para uma produção tão desconfiada do ator profissional e da estruturação de roteiro. Em consequência, as atitudes, fragmentadas, nada ou pouca significam; os personagens não chegam à definição. Quando se arma uma crítica social, como na sequência natalina (totalmente falso o escândalo em torno do biquíni) que pretende expor a hipocrisia e a alienação burguesa na personagem da avó embriagada, o exagero da direção sacrifica a veterana atriz Iracema de Alencar — momento em que não se percebe mais a fronteira entre o patético-grotesco e o risível. (AZEREDO, 31 dez.1967- 1º jan.1968, p.2).

Neste trecho, esclareceu o principal motivo pelo qual um filme do Cinema Novo com tendências populares e comerciais não conseguiu agradá-lo, mencionando o fato de que a “produção era desconfiada demais do ator profissional e da estruturação do roteiro”. Tais características configuravam-se como uma herança baziniana, que caracterizou o movimento e seu modo de produzir cinema. Dessa forma, os diretores do Cinema Novo não conseguiam realizar um cinema com características tradicionais, uma vez que, amparados nas ideias de André Bazin¹⁵, possuíam uma posição de desconfiança a procedimentos cinematográficos, como a argumentação e a montagem. Ao realizarem *Garota de Ipanema*, Leon Hiszman, juntamente com seus roteiristas Glauber Rocha, Eduardo Coutinho e Vinicius de Moraes sentiam-se desconfortáveis em realizar um filme que divergia dos procedimentos estéticos do Cinema Novo. Dessa maneira, após inúmeras reivindicações por parte do crítico, ao movimento para realizar uma obra mais acessível, *Garota de Ipanema* não o agradou, devido a tendência estética do movimento estar profundamente em acordo com a teoria de André Bazin sobre o realismo cinematográfico.

Verificou-se nesse subcapítulo as análises para duas comédias brasileiras produzidas no ano de 1967. Na primeira delas, *Todas as Mulheres do Mundo*, Ely Azeredo demonstrou uma profunda identificação, atribuindo a qualidade do filme pelo fato de distanciar-se do discurso sócio-político do Cinema Novo e apresentar personagens com características mais próximas do espectador. Também foi observado que ele reservou lugar de destaque à obra pelo tratamento à

¹⁵ As concepções de André Bazin sobre cinema foram apresentadas no primeiro capítulo, p. 19.

protagonista feminina, adaptando-a aos novos tempos. Outro elemento a ser destacado foi a legitimação do trabalho de Domingos de Oliveira frente às suas influências do cinema europeu e a temática já trabalhada por diversas cinematografias ao redor do mundo. Identificou-se que o crítico realizou o mesmo procedimento que fez em sua análise sobre *Noite Vazia* do diretor Walter Hugo Khouri, pois garantiria um discurso defensor à obra de Domingos de Oliveira, caso o filme e seu diretor sofressem algum tipo de problemas de ordem ideológica com o Cinema Novo.

Garota de Ipanema foi avaliado como uma obra problemática, pois seu roteiro foi escrito por muitos profissionais, com o objetivo de realizar um filme “crônica”. Neste período esse tipo de produção já estava fora de moda. Por fim, o principal problema que o artigo apontou em *Garota de Ipanema* definiu-se pela posição incomoda em que seus produtores foram colocados, ao terem que realizar um filme popular, tradicional e com concessões comerciais, uma vez que a referência de cinema da qual eram adeptos, consistia no realismo cinematográfico do teórico francês André Bazin.

3.9 *Macunaíma*: a superação do impasse estético e ideológico

No biênio 1968-1969, o Cinema Novo produziu um novo conjunto de filmes com características reformuladas. De acordo com Ramos (1987), esses filmes caracterizavam-se por recontar a História do Brasil com “traços alegóricos espetaculares, a fim de atingir o grande público, apresentando em geral uma narrativa fragmentada ao nível da intriga, desenvolvimento de personagens desvinculados de motivações psicológicas e, principalmente, uma forte atração pelo dilaceramento das emoções extremas, os longos planos e movimentos convulsivos”. Exemplos dessas novas obras são *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, *Os Herdeiros* (1969), de Carlos Diegues e *Os Deuses e os Mortos* (1970), de Ruy Guerra. Adjacente a esse conjunto pode-se acrescentar *Brasil Ano 2000* (1968), de Walter Lima Júnior, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade e *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor.

Nesse subcapítulo será analisado o artigo de Ely Azeredo sobre *Macunaíma*, denominado “Mário de Andrade e o cinemanovismo” e publicado em 11 de novembro de 1969. Adaptado do romance modernista de Mário de Andrade, lançado em 1928, o filme foi dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1969. O crítico apresentou uma análise extremamente positiva do filme, afirmando que:

Com *Macunaíma*, versão rapsódia (antiromance?) como de extensão romanesca de Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade concretizou o primeiro êxito totalizante do cinemanovismo: experimentalismo contido para o desafio de adaptar uma obra importante e complexa da literatura brasileira e encontro com o gosto do grande público. É mais importante que tal empreendimento interesse a um público amplamente representativo, sem atingir o nível de obra-prima, do que sê-lo apenas nos tabernáculos tropicalistas onde são adorados os bezerras de ouro dos festivais. (AZEREDO, 1969, p.2).

De acordo com o percurso analítico de suas críticas realizadas até este momento da pesquisa, pode-se identificar com facilidade os elementos discursivos do qual lançou mão para justificar a identificação que obteve com a obra. Na citação acima, elencou algumas características presentes em *Macunaíma* que, de acordo com sua personalidade, julgava imprescindíveis para a qualidade de um filme cinematográfico: facilidade de comunicação com o público, comicidade e qualidade técnica aliada à grandes interpretações. Essas características também foram uma cobrança constante de Ely Azeredo em relação ao Cinema Novo e sua forma de realizar suas produções. Algo que *Garota de Ipanema*, segundo ele próprio, tentou alcançar dois anos antes, de maneira infrutífera.

No início de sua análise sobre *Macunaíma*, o texto remetia o leitor à sua avaliação sobre *Vidas Secas*. Isso ocorre pois, em sua crítica para o filme de Nelson Pereira dos Santos, Ely Azeredo já demonstrava ser conhecedor e admirador da obra literária que originou o filme. Esse fato o levou a realizar uma avaliação positiva e, em certo sentido, alterar sua posição negativa em relação ao Cinema Novo, uma vez que ele apreciou profundamente a adaptação de *Vidas Secas*. Nesse novo momento, ao analisar a adaptação para as telas de *Macunaíma*, o texto ofereceu elementos para considerar que, assim como ocorreu com *Vidas Secas*, sua admiração pela obra literária já existia anteriormente ao filme. Tal admiração fez com que ele tomasse um posicionamento distinto em relação às obras cinemanovistas do mesmo período, uma vez que o filme configurava-se como a adaptação de uma obra literária de grande valor íntimo para Ely Azeredo. Dessa forma, participou da sessão de *Macunaíma* com uma tendência a apreciar positivamente a obra e despido de qualquer espírito convergente que detinha com o percurso traçado pelo movimento, até aquele momento. Observa-se que a interrupção de um deslocamento positivo às obras do Cinema Novo é realizado por intermédio do golpe militar de 1964. Anteriormente a ele, filmes como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foram analisados positivamente, apesar de seu conteúdo político. Os filmes posteriores à tomada do poder pelos militares tornaram-se, segundo o próprio, panfletagens ideológicas. *Macunaíma*, de 1969, consegue reviver a qualidade inovadora do Cinema Novo, preservando, também, o quê o crítico considerava essencial em uma obra cinematográfica.

Outro elemento que resultou em uma valoração positiva de Ely Azeredo sobre *Macunaíma* foi o “experimentalismo contido para o desafio de adaptar uma obra importante e complexa da literatura brasileira e o encontro com o gosto do grande público”. Já foi observado que a radicalização narrativa de *Terra em Transe* foi o ponto nevrálgico de seu discurso em relação à negação estética constituída pelo filme de Glauber Rocha. Entretanto, *Macunaíma* constituiu-se como um filme afeito ao seu gosto, por apresentar uma linguagem narrativa que distanciava-se da radicalidade transgressora dos demais filmes cinemanovistas. Paralelamente, o filme transformava uma obra literária complexa em um filme de linguagem acessível, ainda que experimentalismos, tão caros ao Cinema Novo, estivessem presentes no filme.

Como consequência, *Macunaíma* conseguiu o feito de atrair as atenções do grande público para o cinema brasileiro. Dessa forma, elevava o filme a um *status* de superação estética do restante do Cinema Novo. Essa superação estética diz respeito à diferença com que o filme de Joaquim Pedro de Andrade fora constituído, distanciando-se do percurso traçado pelo Cinema Novo durante aquele período.

Já foi observado que suas profundas restrições movimento residiam no fato de que seus filmes centravam-se em histórias herméticas, confusas e pretensiosas, conquistando fama e prestígio em festivais de cinema internacionais, porém, menosprezando o público do próprio país. *Macunaíma* era uma obra que realizava um processo contrário, configurando-se como filme de aspirações modestas, cuja preocupação primária era conquistar um público significativo. O crítico afirma que “é mais importante que tal empreendimento interesse a um público amplamente representativo, sem atingir o nível de obra-prima, do que sê-lo apenas nos tabernáculos tropicalistas onde são adorados os bezerros de ouro dos festivais”. Percebe-se novamente a utilização da ironia em seu texto para se referir aos filmes provenientes do movimento, que procuravam destacar-se em festivais internacionais, enquanto não davam a devida importância para o público brasileiro.

Ao realizar esse panorama contextual da adaptação de *Macunaíma*, os dois pilares discursivos-argumentativos de Ely Azeredo novamente vem à tona. Nota-se que análise destaca o filme das demais obras do Cinema Novo por apresentar uma linguagem mais próxima do cinema clássico. Entretanto, esse distanciamento não fez com que o filme passasse por uma total descaracterização estética do cinemanovismo. Diante dessa conjuntura, o texto de Ely Azeredo realçou o diálogo com o grande público que o filme conseguiu travar, diferentemente, das demais obras do Cinema Novo.

Devido a essas características, a análise ocorreu norteadas pela tônica de comparação entre *Macunaíma* e o Cinema Novo:

Macunaíma chegou sob medida para o momento vivido pelo cinema brasileiro na virada dos anos 1960 para a década de 1970. Por seu senso de oportunidade – não sei até que ponto consciente -, Joaquim Pedro de Andrade realizou uma tarefa magnífica. Seu terceiro longa-metragem é obra de exceção justamente por ter repercutido a cautela de Mário de Andrade contra a premeditação da “obra de arte perfeitíssima e eterna” [...] Filtrando uma das experiências mais radicais do Modernismo literário brasileiro, correndo os riscos de reduzir à rapsódia de Mário de Andrade a dimensões reconhecíveis por um povo que jamais teve acesso aos movimentos artísticos de vanguarda e, sobretudo, cumprindo a tarefa sem trair o autor e o cinema, o filme promoveu, paralelamente, uma autocrítica do Cinema Novo. (AZEREDO, 1969, p.2).

Como já foi demonstrado, ele destacou *Macunaíma* como uma obra de exceção dentro do panorama do cinema brasileiro do final da década de 1960. Frente a esse contexto, o autor afirmou que Joaquim Pedro de Andrade realizou o filme seguindo as lições do escritor modernista, que se posiciona “contra a premeditação de uma obra de arte perfeitíssima e eterna”. Esse resgate do pensamento de Mário de Andrade ocorreu para contrapor *Macunaíma* e as demais obras cinemanovistas. Partindo da ideia do escritor, Ely Azeredo defendia que Joaquim Pedro de Andrade abandonava certos vícios dos diretores do Cinema Novo, que de antemão, eram tomados por um intenso senso de magnitude cinematográfica e realizavam obras que julgavam de valor e qualidade incontestáveis dentro da cinematografia brasileira. Dessa maneira, observou que Joaquim Pedro de Andrade concebeu *Macunaíma* de maneira autoral e vanguardista, sem, contudo, deixar de se preocupar com o diálogo de seu filme com o público. Diante da conjuntura da produção de *Macunaíma* – com suas preocupações autorais, estéticas e mercadológicas – sua posição defendeu a ideia de que o filme promoveu uma autocrítica ao Cinema Novo.

Evocando novamente Mário de Andrade para partir para sua análise em relação à autocrítica que *Macunaíma* promoveu em relação ao movimento em que estava inserido, Ely Azeredo, utilizou o pensamento do escritor duas frases que dialogavam com suas restrições ao Cinema Novo. Na primeira delas Mário de Andrade afirmava que “Nós só poderemos fazer arte funcional, eficaz e representativa se deixarmos de fazer arte no sentido hedonístico do termo”. A segunda frase do escritor proclama que “Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio de utilidade será vã, será vaidosa, será individualista, será diletante, será anti-histórica”. Percebe-se nessas duas frases de Mário de Andrade que o escritor condenava qualquer tipo de atitude jactante por parte do artista que a produz. Uma vez que tal atitude impossibilitava a construção de uma arte genuinamente brasileira, direcionada para o povo brasileiro.

Ao aproximar os dois pensamentos de Mário de Andrade com o de Ely Azeredo, detecta-se que a assimilação das duas sentenças do escritor pelo crítico, para legitimar suas discordâncias em relação ao modo de produção do Cinema Novo, trazem uma coerência ao argumento do crítico em questão. Em sua ponto de vista, a função social do cinema produzido pelo movimento cinemanovista não efetivava-se, pois tais filmes, eram produzidos tendo em visto apenas o horizonte intelectual reduzido ao qual, os diretores cinemanovistas faziam parte. Joaquim Pedro de Andrade rompeu com esse paradigma, tomando como lição as duas frases de Mário de Andrade e, assim, gerando um novo debate dentro do Cinema Novo em relação a maneira como o movimento encarava o público brasileiro e a concepção de narrativas amparadas em uma estética complexa e incompreensível. Voltando ao texto, onde ele afirma que *Macunaíma* estimulou uma “autocrítica ao em vários níveis”:

O mais óbvio: o cinemanovismo, como movimento, começou por manifestos de ruptura com o cinema anterior (especialmente brandindo o atestado de óbito – discutível já na época – da comédia burlesca, meio pastelão, meio radioteatral, que se convencionou reunir sob o título generalizador de chanchada), E Joaquim Pedro serviu-se tanto de recursos expressivos do gênero como Grande Otelo, um intérprete tão carismático daquele cinema. O cineasta incidiu, nesse particular, em alguns exageros. A preocupação – tão comum no Brasil – de incorporar o popularesco levou-o a repetir o surradíssimo clichê da chanchada que é o travesti (Paulo José-Macunaíma procurando recuperar o amuleto muiiraquitã em poder do gigante milionário-Jardel Filho). A autocrítica na procura do diálogo com o grande público também é óbvia, mas o esforço que isso exigiu também deve ser acentuado: já se disse que o protagonista, originário do filão ameríndio pesquisado pelo alemão Theodor Koch-Gruenberg no final do século XIX, vive uma odisseia que Mário de Andrade criou numa difícil língua brasileira de pesquisa, uma aventura mesclada de inferências históricas, lendas indígenas, anedotário urbano (no filme, o Rio de Janeiro, em vez de São Paulo), práticas folclóricas, usos e mitos populares. Nada disso impediu que o filme fosse claro, inteligível, absorvente – uma inteligente organização narrativa sem abastardamento da linguagem, explorando recursos da técnica ilusionista do cinema a fim de dotar de novo relevo o ângulo mágico da história. (AZEREDO, 11 nov.1969, p.2).

Ely Azeredo, pela primeira vez, deixou transparecer que suas restrições ao Cinema Novo provinham e do fato de que o movimento surgiu com o objetivo de romper com a tradição da cinematografia brasileiro de produzir chanchadas. Já foi observado que o crítico era possuidor de um caráter que prezava grandemente o diálogo do cinema brasileiro com seu público. Em vista disso, as chanchadas se caracterizavam como um tipo de cinema que o crítico sempre julgou o ideal de ser produzido. Ao surgir, o Cinema Novo, com seu caráter pouco popular, emplacava fracassos sucessivos em relação a aceitação do público. Dessa forma,

defendeu que *Macunaíma* provocou a autocrítica no movimento, no que tange à supressão da produção das chanchadas, para abrir terreno para que o Cinema Novo se desenvolvesse. Na visão do crítico, a substituição de um cinema popular, que agradava aos espectadores brasileiros, por um cinema vanguardista e de reflexões sócio-políticas, que pouco interessava às grandes camadas da sociedade, foi uma falha deste movimento. Essa falha foi corrigida quando Joaquim Pedro de Andrade, em um ato de revalorização das chanchadas, utilizou-se de muitos recursos desse tipo de cinema para a construção de *Macunaíma*. O mais evidente de todos foi a escalação de Grande Otelo, estrela máxima da Atlântida, para estrelar o filme.

Entretanto, ele identificou alguns problemas na utilização dos elementos “chanchadescos” em *Macunaíma*. Para ele, existe “uma preocupação muito comum no Brasil de incorporar o popularesco, que levou o diretor Joaquim Pedro de Andrade a cometer alguns exageros”. Essa afirmação soa estranha após tantos anos produzindo críticas em que contestava a falta desse mesmo popularesco nas produções brasileiras de maior porte. Esses exageros repousam no “surradíssimo clichê da chanchada que é o travesti (Paulo José-Macunaíma procurando recuperar o amuleto muiraquitã em poder do gigante milionário-Jardel Filho)”.

Sua análise também observou que “a autocrítica na procura do diálogo com o grande público” que o filme provocou também é óbvia. Segundo o próprio crítico, o diretor, ao seguir as lições de Mário de Andrade, não prezou pela sutileza, deixando claro que o filme procurava atingir horizontes distintos dos demais filmes cinemanovistas. Identifica-se uma posição um tanto controversa de Ely Azeredo em relação à inserção do popularesco no cinema nacional e a autocrítica explícita que *Macunaíma* estimulou no Cinema Novo. Observa-se que ele estava em busca de um filme perfeito e que satisfizesse totalmente seu gosto e sua concepção conservadora de cinema, que encara com certo distanciamento novas formas narrativas que o cinema moderno concebeu. Ao identificar esses dois problemas em *Macunaíma*, entrou em profunda contradição, pois tais problemas eram, em parte, as grandes reivindicações que o crítico cobrava dos diretores nacionais.

Ely Azeredo ressaltou que o esforço em criar uma obra cinemanovista que dialogasse com o público merece atenção, pois o personagem-título do filme era uma figura antropológica que representava o homem brasileiro em sua essência mais genuína. Resgatando a gênese do personagem, lembrou que *Macunaíma* era “originário do filão ameríndio pesquisado pelo alemão Theodor Koch-Gruenberg no final do século XIX, vive uma odisseia que Mário de Andrade criou numa difícil língua brasileira de pesquisa, uma aventura mesclada de inferências históricas, lendas indígenas, anedotário urbano (no filme, o Rio de Janeiro, em vez de São Paulo), práticas folclóricas, usos e mitos populares”. Dessa forma, avaliou que essa mistura de

vários elementos históricos, sociais, linguísticos e antropológicos originou um filme compreensível e inteligente, que traz novamente para o cinema brasileiro a magia intrínseca dessa arte.

Identifica-se uma valoração estética em *Macunaíma* por parte de Ely Azeredo, que o mesmo condenou em *Terra em Transe*. Lembrando que, em seu artigo sobre o filme de Glauber Rocha, atentou-se ao fato de que o diretor tinha abandonado o “antiesteticismo” eloquente do Cinema Novo para realizar o filme. Esse aspecto de *Terra em Transe* é avaliado negativamente, pois ao criar a estética imponente do referido filme, Glauber Rocha distanciava-se do público, em outro processo em que encontrava-se nas origens do projeto cinemanovista: procura de comunicabilidade popular. Procura essa que não ocorreu, pois o movimento à sua maneira, engendrou um caminho que afastou-se cada vez mais desse mesmo público. Entretanto, o abandono do “antiesteticismo” também encontra-se em *Macunaíma*, com utilizações e objetivos distintos do filme de Glauber Rocha. Diferentemente de *Terra em Transe*, o crítico observou que o retorno de alguns elementos do cinema formal, como um apuro técnico preciso e recursos da chanchada foram imprescindíveis para fazer com que o filme obtivesse o sucesso de público expressivo em sua época de lançamento. Dessa forma, celebrou o filme como uma obra que retornava às origens do cinema como grande forma de entretenimento ilusório e escapista, tão caro ao crítico.

Ely Azeredo finalizou sua análise ressaltando a relevância de *Macunaíma* frente ao restante do Cinema Novo

O cinema brasileiro procura conquistar ou sedimentar um caráter (no sentido macunaímico) a duras penas. Resultados positivos sempre apareceram, mas intermitentemente, na linha da descontinuidade de uma produção que não se constrói como indústria. A experiência cinemanovista é fértil, mas dispersiva e (nas ambições de um cinema de fôlego latino-americano e, mais, do Terceiro-Mundo) fantasiosa. Ao contrário do cinema italiano (com o neorealismo) e do cinema norte-americano (com o *western*, a comédia de costumes de costumes etc.), o cinema brasileiro não traçou voos de pretensão revolucionária em forma e espírito, a fisionomia de seu próprio povo. E falta, ainda, mais reconhecimento do terreno, sem o qual toda a estrada aberta pode ser precária. *Macunaíma* triunfa vivendo a imprecisão de seu herói. É, de certo modo, um “retrato falado”. Falta encontrar o homem, além da legenda e da charge. (AZEREDO, 11 nov.1969, p.2. Grifo do autor).

A fim de traçar a alegoria da trajetória do cinema brasileiro com o personagem-título do filme e diagnosticar o cenário em que o mesmo se encontrava no final da década de 1960, o crítico se apropriou das definições antropológicas acerca de *Macunaíma*. Valendo-se da definição de Mário de Andrade ao personagem que o escritor criou em uma carta para Manuel

Bandeira, expôs as linhas epistolares entre os dois autores: “Fiz questão de mostrar e acentuar que Macunaíma, como brasileiro que é, não tem caráter. Ponho reparo: Macunaíma ora é corajoso, ora covarde. Nada sistematizado em psicologia individual ou étnica”. Também complementou o pensamento de Mário de Andrade com a definição do crítico literário Wilson Martins, que acrescenta: “O autor quis criar um ser indefinido, feito de contradições e incoerências, o contrário de um caráter, de um tipo, ou alcançando a tipicidade justamente por ser compulsório”. Ao afirmar que “o cinema brasileiro procura conquistar ou sedimentar um caráter (no sentido macunaímico) a duras penas”, colocava em evidência o processo de tentativa de solidificação de uma identidade própria do cinema brasileiro. Processo este, presente, desde as origens da cinematografia nacional, mas que radicalizou com o advento do Cinema Novo nos anos 1960. Lembrando que a história da cinematografia brasileira é constituída de fases e momentos, que muitas vezes, procuravam superar uma tendência do cinema brasileiro e não estão interligadas umas às outras. Toma-se como exemplo as três principais alternâncias pelas quais o cinema brasileiro passou durante o final da década de 1940 e meados da década de 1950. No mesmo período em que a Atlântida e suas chanchadas dominavam a produção brasileira, surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tomada pelo anseio de constituir um “cinema sério” no país, com padrões hollywoodianos. Paralelamente, o Cinema Novo dá seus primeiros passos nos Congresso de Cinema realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1952 e 1953, respectivamente. Esses três momentos demarcados caracterizam-se pela tentativa de circunscrever o cinema brasileiro “a partir do zero”, em acordo com os ideais de uma determinada classe simbólica.

Inserido nessa contextualização histórica da procura de uma identidade cinematográfica nacional, o crítico ressaltou que o principal problema por detrás desses constantes ciclos renovadores, manifestados no cinema nacional de tempos em tempos repousava na ausência de uma estrutura, que possibilitasse um esquema de produção industrial e, conseqüentemente, garantisse o caráter singular do cinema brasileiro. Nota-se, novamente, que a forte noção de um cinema alicerçado em uma ideia industrial e norte-americana, fazia-se presente em seu discurso.

Essa ideia permaneceu intacta durante toda a década de 1960, em que o cinema, não somente brasileiro, apresentou mudanças em suas estruturas de produção. Tais mudanças caracterizavam-se pelo abdicação de grandes esquemas de estúdios, prezando por produções das quais grandes somas de dinheiro e o controle dos produtores sobre o destino do filme eram, gradativamente, abandonadas.

Da mesma forma, a concepção de Ely Azeredo sobre o contexto de produção cinematográfico brasileiro permanecia o mesmo, sempre prezando o cinema industrial e a

linguagem narrativa-dramática de Hollywood. Tal tendência acompanhava seus posicionamentos sobre o Cinema Novo, à medida que a década transcorria, afirmando que “a experiência cinemanovista é fértil, mas dispersiva e (nas ambições de um cinema de fôlego latino-americano e, mais, do Terceiro-Mundo) fantasiosa”. Com isto, defendia a ideia de que o Cinema Novo, ainda que em sua concepção original, possuía um projeto que, em teoria mostrava-se promissor e o mesmo não ocorria, na prática. A ideia de se realizar um cinema de caráter social e político, mostrava-se fantasiosa, pois, em sua opinião, o Cinema Novo somente se viabilizava em duas vertentes: os festivais internacionais de cinema e o próprio grupo social em que os cineastas estavam inseridos. Dessa maneira, a iminência de denunciar e retratar os problemas sociais e políticos do Brasil eram desconexas com a aptidão do público, em apreciar as obras provenientes do movimento.

De acordo com o crítico, tal descompasso entre o Cinema Novo e o público brasileiro residia no retrato que pouco correspondia com a realidade desse próprio povo. Ele defendia a ideia de que os cinemanovistas não conheciam a fundo a verdadeira face do Brasil e de seu povo. Relembrando os primeiros seus primeiros textos analisados nesse capítulo, Ely Azeredo afirmava que a desproporção entre os filmes do Cinema Novo e a realidade concreta residia na combinação de diversos fatores que configuravam a personalidade de seus cineastas: eram muito jovens, inexperientes, com aspirações políticas e artísticas excessivas, para uma escassa experiência de vida e, acima de tudo, oriundos de uma classe social abastada, que desconhecia os verdadeiros problemas das classes sociais inferiores. Esse desconhecimento era um problema fundamental a ser sanado para o amadurecimento do Cinema Novo, referindo-se a essa pendência como o “reconhecimento de um terreno, sem o qual toda a estrada aberta pode ser precária”. Em outras palavras, reforçou a ideia de que, para o Cinema Novo conceber obras que dialogassem melhor com o público, primeiramente era preciso conhecê-lo a fundo e deixar os experimentalismos narrativos em segundo plano. Diante disso, encerra seu texto afirmando que *Macunaíma* configura-se como uma exceção no horizonte cinemanovista no final daquela década. Um filme que soube falar de seu povo e, ao mesmo tempo, comunicar-se com ele.

A análise da crítica sobre *Macunaíma* possibilitou detectar algumas respostas para a avaliação positiva de Ely Azeredo em relação à obra. Ficou evidente que ele obteve uma identificação maior com o filme de Joaquim Pedro de Andrade pois a obra apresentava elementos fílmicos bastante prezados pelo crítico. *Macunaíma* era uma adaptação de um clássico da literatura brasileira, marcado pela complexidade linguística com que o escritor Mário de Andrade a concebeu. Ao transpor o livro para as telas, o diretor Joaquim Pedro de Andrade transformou a história do autor modernista em um filme claro e objetivo, cuja

linguagem narrativa conseguiu atingir o grande público. Essa união entre uma narrativa tradicional e forte apelo de público eram dois fatores valorizados por ele, frente a uma cinematografia, de uma determinada conjuntura. No caso do Brasil, reprovava reiteradamente o Cinema Novo, que distanciava-se desse paradigma, produzindo obras cujos objetivos apontavam para outros horizontes narrativos e rompiam drasticamente com o padrão idealizado por Ely Azeredo. Como consequência, o Cinema Novo não obtinha retorno de público.

Diante desse contexto, observou que *Macunaíma* provocou uma autocrítica no movimento. Essa autocrítica, por sua vez, consistia na reflexão acerca dessas mesmas características que uma cinematografia necessitava possuir, para um país estabelecer-se como um grande produtor de cinema. Em outras palavras, o êxito de público conquistado por *Macunaíma* estimulou uma reflexão no Cinema Novo acerca da linguagem narrativa transgressora e a ressonância dessa mesma linguagem no público. Observou-se, também, que a ideia defendida por Ely Azeredo de um possível modelo perfeito de produção estava calcada em um modelo norte-americano – industrial e mercantil – e de um cinema escapista e ilusório. Esse padrão defendido veementemente por ele, apresentava-se anacrônico no final da década de 1960, pois as articulações promovidas pela crítica cinematográfica no Brasil e no mundo apontavam para um novo horizonte de cinema, distante de convenções que surgiram no início do século XX, quando estabeleceu-se a linguagem narrativa-dramática do cinema clássico.

Macunaíma apresentou-se como uma exceção do Cinema Novo por distanciar-se das discussões sócio-políticas e fazer uso da comédia. Conseqüentemente, o filme retornava a uma aproximação das estruturas narrativas e estéticas do cinema convencional. Frente a um conjunto de filmes cinemanovistas sérios e com pretensões revolucionárias, Ely Azeredo – que, como já foi visto, reprovava fortemente essa tendência- atribuiu ao filme de Joaquim Pedro de Andrade o *status* de uma grande obra do Cinema Novo.

3.10 *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro e Brasil Ano 2000*: o Brasil alegórico que fracassou

As duas últimas críticas de Ely Azeredo analisados neste capítulo concentra-se em dois filmes que possuíam as mesmas características marcantes de *Macunaíma*: fortes traços alegóricos que retratavam o período autoritário do Brasil daquela época. Trata-se de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha e *Brasil Ano 2000*, dirigido por Walter Lima Júnior, ambos lançados em 1969. Primeiramente analisaremos o texto de Azeredo sobre o filme de Glauber Rocha, publicado em 13 de junho de 1969.

Ely Azeredo iniciou seu texto partindo da contextualização de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* em relação aos dois trabalhos anteriores de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*:

Como procedeu com *Terra em Transe*, depois do marco de excelência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha volta a partir quase do marco zero em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, como se, em vez da interpretação e da crítica da realidade por meio de um trabalho em progresso, ambicionasse a mística da destruição. Em *Deus e o Diabo*, tematicamente a gênese do *Dragão da Maldade* (e é impossível compreender este sem conhecer aquele), os anjos e arcanjos se chamavam Jean-Luc Godard, Buñuel, Eisenstein, Heitor Villa-Lobos, John Ford (ou, por extensão, o *western* norte-americano), mas o Senhor da Criação era inegavelmente Glauber. Então ele fez um filme de inventor – um alquimista que usava algumas teorias e práticas alheias, na maioria estrangeiras, para criar uma obra arraigadamente brasileira no espírito e inquestionavelmente pessoal na forma. Ao partir para o *Dragão da Maldade*, em associação com a televisão alemã e o produtor francês Claude Antoine, depois que uma série para a TV Globo (destacando o personagem Antonio das Mortes de seu consagrado longa-metragem) não se concretizou, o cineasta manifestou-se disposto a uma revisão de temas e de forma de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. (AZEREDO, 1969, p.2. Grifo do autor).

O diagnóstico realizado sobre a carreira de Glauber Rocha até o momento do lançamento de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* identificou que o diretor não demonstrou uma linha temática que prezava pela coerência. Ely Azeredo observou que, Glauber Rocha, após o “marco de excelência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, não conservou as conquistas do filme de 1964, caracterizadas pela utilização de aspectos do “cinema espetáculo” aliada à linguagem documental, juntamente com a leitura crítica da realidade acerca dos problemas sociais do Nordeste brasileiro. *Terra em Transe*, filme posterior à *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, segundo ele, distanciava-se dessas conquistas, ao alicerçar-se numa interpretação errônea do processo político brasileiro da década de 1960 narrada de uma maneira incompreensível. Ao voltar suas atenções para *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, afirmou que, nesse processo, Glauber Rocha, “em vez da interpretação e da crítica da realidade por meio de um trabalho em progresso, ambicionasse a mística da destruição”. Essa mística de destruição referia-se a uma tendência do diretor em abdicar das conquistas técnicas e temáticas de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a fim de recomeçar do zero o processo de construção de uma identidade fílmica própria em seus trabalhos seguintes.

Ao iniciar sua análise para justificar uma posição desfavorável à obra, salientou que o diretor realizou o filme “em associação com a televisão alemã e o produtor francês Claude Antoine”. Pode-se inferir que Ely Azeredo destacou esse aspecto da produção de *O Dragão da*

Maldade Contra o Santo Guerreiro para evidenciar uma possível incoerência no projeto de carreira de Glauber Rocha. Essa incoerência encontrava-se no fato de que o diretor, através da sua “Estética da Fome”, ambicionava combater um determinado tipo de cinema oriundo de países desenvolvidos, ao mesmo tempo em que denunciava o subdesenvolvimento do Brasil, atribuindo a responsabilidade dos males causados por esse subdesenvolvimento, aos países colonizadores do Primeiro Mundo. Ao ressaltar que o filme foi produzido em associação com um produtor francês e a uma rede de televisão alemã, afirmava, indiretamente que o cineasta tomava uma atitude que ia contra a sua concepção ideológica de combater formas estéticas estrangeiras que estavam há muito tempo presentes no modo de produção do cinema brasileiro. O crítico ainda complementou que o filme limita-se “a uma revisão de temas e de forma de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, não apresentando nenhum aspecto técnico, temático ou estética original, mas sabotando todas as qualidades renovadoras que o filme de 1964 apresentou, ao retornar o tema do cangaço em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*.

Continuando sua análise, escreveu:

Não cabe aos críticos formular caminhos para este ou aquele autor, evidentemente, e a criação de obra cem por cento nova merece, em princípio, as melhores atenções. No filme em tela, porém, o que vemos é a demolição das conquistas formais de *Deus e o Diabo* e a dispersão das virtudes de invenção e comunicação do personagem que retorna (Antonio das Mortes), dos que “continuam” os personagens anteriores (o cangaceiro messiânico, antes Corisco, agora Coirana; a beatice que prevê a redenção pela desgraça, Santa Barbara ou Inhansã; o coronelismo sanguinário), e das qualidades possivelmente latentes nos recém-chegados (o professor em crise de consciência, o delegado-títere, o jagungo Mata Vaca etc.). (AZEREDO, 1969, p.2).

Nota-se que, antes de adentrar por uma análise mais substancial sobre a obra, afirmou que “não cabe aos críticos formular caminhos para este ou aquele autor, evidentemente, e a criação de obra cem por cento nova merece, em princípio, as melhores atenções”. A frase construída pelo crítico é paradoxal por duas razões. A primeira é pelo fato de que Ely Azeredo, ao contrário do que anuncia na frase, já havia por diversas vezes ditado as melhores opções a serem seguidas pelo cineasta. Ao não concordar com boa parte das escolhas estéticas e narrativas de Glauber Rocha em *Terra em Transe*, apontava caminhos que estavam longe das aspirações artísticas do diretor, que encarava o cinema como instrumento de denúncia política e social, uma visão completamente distinta do qual possuía. A segunda razão consiste no fato de que a frase representava um subterfúgio que o crítico utilizava-se para expressar-se abertamente contra o filme. Dessa forma, ao afirmar que “não cabe aos críticos formular caminhos para este ou aquele autor”, Ely Azeredo eximia-se de qualquer compromisso com um

possível conflito que surgisse entre ele e o Cinema Novo, em virtude do artigo em que expõe as negatividades da obra.

O crítico novamente afirmou que *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* “é a demolição das conquistas formais de *Deus e o Diabo*”. Tal demolição reside no fato de que, ao concentrar novamente a história do filme na temática do cangaço, os mesmos arquétipos de personagens já presentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, marcam presença também nesse novo filme. Entretanto, os personagens que marcaram a excelência do filme anterior, não preservaram suas características, passando por um processo de transformação que alterava completamente o jogo dramático de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, constituindo, assim, uma nova perspectiva em relação à problemática do sertão nordestino e do cangaço.

Sua principal negação em relação a transfiguração de um personagem presente no filme anterior e que ganha contornos distintos em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* é a figura de Antonio das Mortes:

O matador de cangaceiros, Antonio das Mortes, antes um dos personagens mais expressivos do cinema brasileiro, e agora, em quase todas as aparições, apenas uma sombra da expressividade anterior. Certo: continua atormentado pelos sofrimentos do povo, aceita a encomenda da morte de Coirana, hesita ante a missão de liquidar os jagunços místicos e sua Santa Barbara. Cabe a outro pistoleiro, Mata Vaca, a obra de extermínio. Contudo, deposto da condição de mito em que o colocara *Deus e o Diabo na Terra do Sol* - de encarnação da “ética sertaneja” -, Antonio perambula pela localidade de Jardim das Piranhas sem assumir um papel na realidade (o episódio da proposta para matar o coronel e as consequências são desvios absurdos do roteiro), revertendo no final (na intenção de Glauber apenas) aquela dimensão. Por veleidade mensageira do cineasta, o matador de cangaceiros faz-se catalisador do messianismo do professor que, de figura inexpressiva, etílica, debochada, sobe à categoria de representante da intelectualidade revoltada com a miséria. Ambos, de peito aberto, liquidam em duelo o bando de jagunços, com a desenvoltura dos heróis de corpo fechado dos *westerns* italianos. (AZEREDO, 1969, p.2. Grifo do autor).

Ely Azeredo parecia ignorar o fato de que *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* era um filme realizado em consonância com a época em que estava inserido. Produzido no mesmo período em que o Ato Institucional Nº 5¹⁶ foi promulgado, o filme acabou

¹⁶O escritor Elio Gaspari comenta a implantação do Ato Institucional Nº 5 em sua obra *A Ditadura Encurralada* (2002): [...] Gama e Silva anunciou diante das câmeras da TV o texto do Ato Institucional nº 5. Pela primeira vez desde 1937, e pela quinta vez na História do Brasil, o Congresso era fechado por tempo indeterminado. O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político de 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens. Pedro Aleixo queixara-se de que pouco restava da Constituição, pois o AI-5 de Gama e Silva ultrapassava de muito a essência ditatorial do AI-1: o que restasse, caso incomodasse, podia ser mudado pelo Presidente da República, como ele bem entendesse. Quando o locutor da agência nacional terminou

realizando uma crítica implícita ao cenário político do Brasil após esse episódio. Consequentemente, ainda que não seja um filme cuja temática seja eminentemente política, como *Terra em Transe*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* simbolizou muitos elementos de sua história à situação do Brasil após a promulgação do ato. A mudança nos traços psicológicos da personalidade de Antonio das Mortes destacou-se como um dos elementos que mais representaram a adequação do personagem a nova conjuntura política do país, sob a ótica interpretativa e crítica de Glauber Rocha. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o personagem configurava-se como uma espécie de agente da repressão, exterminando brutalmente qualquer tipo de revolta popular a mando de poderosos detentores do poder daquela realidade. *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, em contrapartida, apresenta o personagem rebelando-se contra o Coronel Horácio, que o contratou para assassinar o cangaceiro Coirana e seus seguidores, que chegam a pequena cidade de Jardim das Piranhas. Frente a recusa de Antonio das Mortes de cumprir com o tratado, o Coronel Horácio determina que seus jagunços realizem o extermínio do bando de Coirana. Dessa maneira, Antonio das Mortes inicia uma revolta contra o coronel e seus jagunços.

Outro elemento que é alvo de críticas consiste na cena da “proposta de matar o coronel e suas conseqüências, que são desvios absurdos do roteiro”. Entretanto, questiona-se o quê o crítico queria dizer com tais desvios. Analisando cena destacada, observa-se que ela apresenta os elementos narrativos chaves do roteiro para a definitiva tomada de consciência de Antonio das Mortes. Nessa cena, o personagem, arrependido por ter sido o principal motivo do sofrimento do povo através de suas ações repressivas no passado, solicita ao delegado da cidade, Matos, para que abra as portas do armazém da cidade e doe todo o alimento disponível ao povo. Matos, por sua vez, é amante da mulher do coronel, Laura, e juntos intencionam usufruir de sua herança.

Dessa maneira, faz uma contraproposta: que Antonio das Mortes mate o coronel em troca do pedido realizado. Antonio das Mortes responde que somente mataria o coronel se ele não atendesse ao seu pedido. Matos retorna da conversa que teve com o Coronel Horácio e explica que o mesmo enraiveceu-se com a solicitação, pedindo-lhe para ir embora de Jardim das Piranhas. Antonio das Mortes, levantando-se da mesa de bar em que estava sentado enquanto Matos tentava desesperadamente convencê-lo a partir, diz a seguinte frase: “Doutor, há muito tempo em que eu tô procurando um lugar para ficar. Agora eu vou ficar do lado de lá.

de ler o artigo 12 do ato e se desfez a rede nacional de rádio e televisão, os ministros abraçaram-se. (GASPARI, 2002, p.340).

Eu já tô entendendo que são os inimigos”. Dentro dessa dinâmica, pode-se identificar os elementos que caracterizavam-se como ponto fulcral em que a crítica de Glauber Rocha apresenta-se mais mordaz. De um lado, o Coronel Horácio e o delegado Matos, cujas preocupações circundam apenas o horizonte de suas próprias vidas e o aniquilamento de qualquer tipo de ameaça que possa colocar em situação de estabilidade o poder do qual dispunham. Do outro lado, o povo, oprimido por esses dois personagens.

Tal dualidade representava o regime militar e seu extremo, o povo brasileiro, que vivia as consequências autoritárias do AI-5. Ao “entender quem eram os inimigos”, Antonio das Mortes tomava a consciência de que, naquele contexto, os verdadeiros opressores eram as figuras das quais seus serviços eram solicitados. Dessa forma, pode-se dizer que Antonio das Mortes é Glauber Rocha, ao denunciar os abusos do regime militar ao realizar *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Ely Azeredo parecia não compreender que a proposta para matar o coronel era justamente a virada no roteiro que configurava a definitiva alternância no caráter de Antonio das Mortes a fim de combater a opressão e a injustiça da história do filme.

O personagem do professor também é mencionado na análise. O crítico identifica a mudança no tom do personagem sem o impulsionamento de um arco dramático que norteasse tal alteração. Nas palavras de Azeredo, “por veleidade mensageira do cineasta, o matador de cangaceiros faz-se catalisador do messianismo do professor que, de figura inexpressiva, etílica, debochada, sobe à categoria de representante da intelectualidade revoltada com a miséria”. A figura do professor, que não possui nome próprio, sendo identificado pelos demais personagens pela profissão que desempenha, possui uma função dentro da história de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* semelhante ao do intelectual de *Terra em Transe*. Guardadas as devidas proporções contextuais, o professor do filme em questão também é a figura que reflete sobre a realidade do lugar em que vive e é oprimido pelos poderosos que comandam Jardim das Piranhas.

Identifica-se essas características logo nas primeiras cenas do filme, em que o espectador é apresentado ao personagem dando lições de História do Brasil para as crianças da cidade e em uma conversa com o delegado Matos, quando é revelado que o professor possui seis meses de salário atrasado. Dessa maneira, a passividade do personagem frente às injustiças da cidade, mostrava-se apenas aparente. A revolta de Antonio das Mortes serviu como mola propulsora para o professor também revelar-se contra a ordem estabelecida. Novamente, identificamos uma falta de compreensão de Ely Azeredo em relação aos personagens de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, principalmente em relação a readequação dos personagens a fim de realizar uma crítica acerca do universo sócio-político do Brasil.

Entretanto, em uma nova passagem de seu texto, afirma-se que “a falta de sentido e as nebulosidades da forma não impedem que, pouco a pouco, cada um dos personagens receba sua etiqueta de símbolo”. Essa frase nos oferece elementos para interpretar a negatividade de Ely Azeredo em relação à obra de Glauber Rocha. O primeiro elemento reside no fato de que ele escreveu sua análise do calor da hora, logo após assistir ao filme, sem uma maturação adequada para absorção das mudanças da composição dos personagens que o incomodou. De acordo com informação coletada no site *Internet Movie Database*¹⁷ (IMDB), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* chegou aos cinemas brasileiros no dia 14 de junho de 1969. Portanto, presume-se que Ely Azeredo assistiu ao filme, em uma sessão dedicada à imprensa especializada, em um período anterior à sua estreia em circuito nacional, uma vez que a crítica foi publicada na edição do dia 13 de junho, do *Jornal do Brasil*. Mesmo assim, o período de poucos dias pode ter sido inadequado e insuficiente para uma análise adequada de um filme complexo como este. O segundo elemento relaciona-se com a forte identificação que o crítico detinha com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o que acabou por resultar, em uma negação das alterações das dinâmicas dramáticas das temáticas, análogas aos dois filmes. Como já foi apresentado, desta forte identificação decorre a crítica de Azeredo em relação a suposta falta de coerência de Glauber Rocha, em que o cineasta ambiciona, em cada filme novo que produz, “a mística da destruição”. O terceiro elemento pode ser encontrado no fato de que, devido aos seus intensos conflitos com o Cinema Novo, ele possuía noção de todos os simbolismos implícitos na obra, mas optou por escrever uma análise negativa, para manter sua reputação como um “crítico de cinema independente e sem traços ideológicos com nenhum grupo ou movimento cinematográfico”. Sendo assim, a sentença com que o crítico inicia sua análise, “não cabe aos críticos formular caminhos para este ou aquele autor, evidentemente, e a criação de obra cem por cento nova merece, em princípio, as melhores atenções”, torna-se mais clara e precisa.

Ainda explorando negatividades do filme, expôs algumas linhas elogiosas a certos momentos de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, e finalizou sua análise afirmando:

Há momentos visualmente cativantes em *O Dragão da Maldade*: o duelo entre Antonio das Mortes e Coirana; o encontro do matador com a beata; as transfigurações do beato negro em São Jorge, atravessando com a lança o "coronel-dragão". Estes e outros minutos expressivos são circunstâncias esparsas na longa-metragem, em que domina a sensaboria dos planos fixos, chapados, tediosos. As falas carregam o peso do folclore, da vocação sentenciosa ("o povo vai perder a paciência e arrebenar uma guerra sem fim")

¹⁷ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0064256/?ref_=nv_sr_1>. Acesso: 10 set. 2017.

ou o vácuo da irrelevância (como nas situações do triângulo coronel-amante-delegado). Uma grande oportunidade de diálogo do cinema com o público foi aproveitada justamente para o contrário. (AZEREDO, 1969, p.2. Grifo do autor).

As linhas discursivas-argumentativas utilizadas para dissertar sobre os pontos da obra dos quais não lhe agradou não apresentam novidades em relação ao Cinema Novo na segunda metade da década de 1960. Ely Azeredo demonstrou certa indolência em relação à obra, pois não aprofunda sua análise, dando preferência para breves citações de cenas e situações do roteiro que não lhe agradaram. Ao contrário de sua crítica para o filme anterior de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, em que mesmo desaprovando a obra, não mediu esforços para apresentar argumentos sólidos e convincentes, a fim de justificar sua rejeição ao filme. Entretanto, mesmo em seus pequenos apontamentos sobre suas ressalvas à *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* é possível encontrar traços de sua característica. Ao afirmar que “as falas carregam o peso do folclore, da vocação sentenciosa ("o povo vai perder a paciência e arrebentar uma guerra sem fim)”, ele, novamente, evidenciou que, em seu ponto de vista, Glauber Rocha era um diretor pretencioso e cheio de si, que não prezava a comunicabilidade com o público e realizava um cinema hedonista e autocentrado, caracterizado por apenas saciar os desejos artísticos de sua personalidade hercúlea. Dessa maneira, reafirmou que *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, foi “uma grande oportunidade de diálogo do cinema com o público, aproveitada justamente para o contrário”. Em outras palavras, Ely Azeredo dizia que, apesar do filme conter muitos elementos da cultura popular, como os personagens provindos da literatura de cordel, a referência aos santos da Igreja Católica e uma trilha sonora composta por canções tipicamente nordestinas, o filme continuava a manter uma distância estética da público brasileiro, pois a maneira glauberiana de narrar ainda fazia-se presente.

A partir deste momento será analisado o último artigo de Ely Azeredo sobre o Cinema Novo presente no *corpus* desta. Trata-se do de seu texto sobre o filme *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr, lançado em 1969. O crítico escreveu, em 4 de junho de 1970:

Um filme simpático, mostrando em alguns momentos as virtudes do diretor — eis o que se pode dizer em favor de *Brasil Ano 2000*. Mais conveniente e cômodo seria ocultar o fato de que se trata do segundo filme de Walter Lima Jr., pois o paralelo com o primeiro — de certo modo menos ambicioso como criação — *Menino de Engenho*, pré-dispõe mal o espectador. Indiscutivelmente, a adaptação do livro de José Lins do Rego resultou em um dos bons filmes brasileiros da década de 60. (AZEREDO, 1970, p.2. Grifo do autor).

Ely Azeredo demonstrou uma tendência favorável ao filme, afirmando que *Brasil Ano 2000* é “um filme simpático, mostrando em alguns momentos as virtudes do diretor”. Identificasse que o mesmo percurso analítico que já havia realizado sobre filmes posteriores de diretores cinemanovistas, após seus primeiros filmes. A análise partia sempre da comparação da obra anterior do diretor para o presente filme. Nessa ocasião, o crítico ressalta que *Menino de Engenho*, primeiro longa-metragem dirigido por Walter Lima Jr, lançado em 1966 e adaptado do livro de José Lins do Rego, constitui-se como um dos melhores filmes brasileiros da década de 1960. Dessa forma, *Brasil Ano 2000*, ainda que possua a alcunha de uma obra simpática pelo crítico, permanecia aquém do filme anterior do diretor. A disparidade apontada entre as duas obras de Walter Lima Jr. tenderia a frustrar as expectativas do público que se dispusesse a assistir *Brasil Ano 2000*, esperando o mesmo nível da adaptação do livro José Lins do Rego.

Na análise, é apontado como principal problema da obra a adoção de modismos e tendências que, na altura da produção do filme, já encontravam-se em estados obsoletos:

Segundo o crítico Rubens Ewald Filho, *Brasil Ano 2000* "é um filme tropicalista cujo maior defeito consiste em chegar quando o tropicalismo já saiu de moda." Vale a pena acrescentar: ou pelo menos já saturou as reservas de vibração fácil de nosso público. Walter Lima Jr. se atirou a esse projeto com excesso de confiança e cheio de fervor tropicalista. O próprio Eastmancolor, processo tão respeitável, que tingiu obras-primas do cinema, não escapou à apelação da moda e foi rebatizado de Tropicolor. Eastmancolorido ou tropicolorido, o filme beneficiou-se do salto nacional em direção ao cromocinema e da cinecittà que os produtores brasileiros improvisaram em Parati: entre outras qualidades, destaca-se a expressividade que Walter Lima e Cuido Cosulich souberam obter dos cenários naturais e da cidade-patrimônio. (AZEREDO, 1970, p.2. Grifo do autor).

Ely Azeredo novamente faz uso de uma voz externa para dar vazão às suas linhas-argumentativas, evocando outro crítico de cinema, Rubens Ewald Filho, que afirma que “Brasil Ano 2000 é um filme tropicalista cujo maior defeito consiste em chegar quando o tropicalismo já saiu de moda”. Ele referia-se à estética da obra, que utilizava-se de elementos do Tropicalismo, mesmo quando o movimento musical, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, já tinha perdido sua intensidade frente ao panorama cultural brasileiro. Corroborando o pensamento de Ewald Filho, afirmou que “a saturação das reservas de vibração fácil de nosso público”, lembrando o rápido surgimento e declínio da Tropicália devido à efemeridade do interesse do brasileiro por novos movimentos culturais. Segundo suas palavras, o cineasta Walter Lima Jr, não tinha a consciência da breve popularidade que o Tropicalismo apresentou,

realizando o filme sob a perspectiva do movimento musical, tornando-o obsoleto no contexto em que foi produzido.

O texto ainda apresenta severas críticas a um processo que surgiu inserido na produção dos filmes do Cinema Novo no final da década de 1960. Essa crítica referiu-se à adaptação da denominação do processo de colorização do filmes. O processo, que no original, denominava-se Eastmancolor, passou a ser denominado no Brasil como Tropicolor, Eastmancolorido ou tropicolorido, devido ao uso das cores extravagantes e chamativas, típicas da estética Tropicalista. O crítico relembrou que o chamado Eastmancolor era um processo respeitável e estava presente em obras-primas do cinema brasileiro – em uma alusão à *Macunaíma* – mas “não escapou à apelação da moda”, sendo rebatizado com os três termos já mencionados. O crítico demonstrou uma posição contrária a essas denominações devido ao próprio modismo presente no espírito artístico da época em atribuir uma identidade brasileira para tudo o que se produzia até então. Dessa forma, é possível observar que sua análise aproximava do ridículo a readequação de um termo que não requisitava ser alterado em função de um projeto ideológico nacionalista.

Além do problema semântico relacionado ao processo de colorização de *Brasil Ano 2000*, Ely Azeredo também apresentou outras observações negativas acerca do filme:

As dificuldades da identificação não apresentariam maior gravidade fora de obra de cineasta vinculado a uma área que se propõe (salutarmente) a pesquisar e iluminar a realidade brasileira. Depois do brasileiríssimo *Menino de Engenho*, Walter Lima Jr. partiu para *Brasil Ano 2000*, propondo-se a "uma experiência sincrética da psicologia brasileira, da vida brasileira, do comportamento humano brasileiro e, por extensão, também do Terceiro Mundo latinizado." [...] Mas em vão procuramos alguma substância de realidade brasileira: não a encontramos sequer sob a linguagem cifrada da alegoria. A preocupação com o Terceiro Mundo — quando nós (cineastas e espectadores) não conhecemos sequer o enigma argentino ou uruguaio, e estamos mais próximos de Paris e Roma do que de Buenos Aires — vem, desde *Terra em Transe*, turvando os olhos de muitos cineastas para as realidades imediatas desse continente ainda indevassado pelas câmaras que é o Brasil. (AZEREDO, 1970, p.2. Grifo do autor).

Enfatizou a dificuldade de identificação do público em relação à obra, pois ainda que utilizando-se da estética e trilha sonora tropicalistas, o filme ambicionava realizar uma análise sociológica do Brasil por meio de alegorias. Mais uma vez valendo-se de uma externa, apresenta as palavras do diretor Walter Lima Jr sobre essa questão, afirmando que o filme é "uma experiência sincrética da psicologia brasileira, da vida brasileira, do comportamento humano brasileiro e, por extensão, também do Terceiro Mundo latinizado". Respondendo a essa frase

do cineasta, Ely Azeredo afirmou que não é possível encontrar a essência dessa análise da alma brasileira e do Terceiro Mundo em *Brasil Ano 200*, ao mesmo tempo em que reprovava essa tendência presente no Cinema Novo de aspirar a realização de um estudo sobre o Terceiro-Mundo. A reprovação deste aspecto do Cinema Novo consistia no fato de “não conhecemos sequer o enigma argentino ou uruguaio, e estamos mais próximos de Paris e Roma do que de Buenos Aires”. Em outras palavras, ele defendia que o brasileiro e, por extensão, o povo latino-americano, pouco conhecia os traços de sua própria história, ao mesmo tempo em que era muito mais familiarizado com a cultura dos países desenvolvidos. Dessa maneira, o crítico enfatizava a situação de colonizado do povo latino-americano e entrava novamente em contradição ao condenar o Cinema Novo, que tentava reverter esse quadro por intermédio de seus filmes. Por outro lado, a função política e revolucionária que o Cinema Novo tinha para si, não se concretizava, pois o movimento possuía vários aspectos ideológicos, que estavam em desacordo com o pensamento do público brasileiro do período, como ele apontou por diversas vezes no decorrer das análises sobre as obras do Cinema Novo neste capítulo.

A análise de dezessete artigos do crítico de cinema Ely Azeredo sobre o Cinema Novo nos possibilitou definir alguns posicionamentos. O crítico possuía em sua bagagem como jornalista, um conjunto de tradições no âmbito de sua visão de mundo, que acarretou consequências, em suas análises sobre os filmes oriundos deste movimento. Apesar de elogiar algumas produções isoladas como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Macunaíma*, por razões diferenciadas, Ely Azeredo possuía sérias reservas aos diretores e às produções do Cinema Novo.

As restrições mais expressivas concentram-se na fase do movimento que procedeu ao golpe militar de 1964. Obras-chave desse período, como *O Desafio*, *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, estão repletas de direcionamentos ideológicos, nos quais, ele discordava. Além disso, a linguagem complexa desses filmes, associada a uma produção hermética, voltada apenas para um determinado grupo de pessoas, levavam Ely Azeredo a discutir a questão sobre o verdadeiro significado do cinema e sua relação com o espectador. Em sua concepção, o verdadeiro cinema, deveria relacionar-se com as massas, através de uma linguagem simples e descomplicada.

O relacionamento entre Ely Azeredo e o Cinema Novo apresentou progressos no final da década de 1960, quando o diretor Joaquim Pedro de Andrade lançou *Macunaíma*, baseado na obra homônima de Mário de Andrade. Por intermédio deste filme, ele conseguiu observar um avanço no Cinema Novo no sentido de respeitar a tradição do cinema brasileiro, quando elementos da chanchada foram utilizados e o filme obteve grande sucesso de público.

Consequentemente, *Macunaíma*, segundo suas próprias palavras, destacou-se por intermédio de um grande avanço no interior do movimento cinemanovista, devido aos fatores expressos anteriormente. Para Azeredo, “Macunaíma chegou sob medida para o momento vivido pelo cinema brasileiro na virada dos anos 1960 para a década de 1970. Por seu senso de oportunidade – não sei até que ponto consciente -, Joaquim Pedro de Andrade realizou uma tarefa magnífica”.

CAPÍTULO IV: O CINEMA MARGINAL: 1968-1970

O Cinema Marginal surgiu no final da década de 1960. De acordo com Xavier (2001), a radicalização do processo ditatorial, a partir do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, foi o principal estímulo para o aparecimento de tais filmes. O AI-5 possibilitou aos militares a perseguição com maior intensidade aos artistas e intelectuais, produzindo grandes reflexos no panorama cultural do Brasil. Esse momento obscuro da história do país é refletido no espírito dos diretores do Cinema Marginal. Xavier (2001), traduz o estado de espírito dos artistas da época de forma em que “a partir daquele momento, viver no Brasil era encarar a tortura, a agonia, o tempo como sangrar. O passado é ruína, a redenção futuro, um ponto de fuga ilusório”:

Florescido no período ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feito de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch* no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gíbi e circo-teatro, cuja figura símbolo é o *Zé do Caixão* e cujo horizonte estético é *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), filmes de José Mojica Marins [...] (XAVIER, 2001, p.76. Grifo do autor).

Ainda segundo Xavier (2001), o Cinema Marginal ultrapassou de forma exponencial a “Estética da Fome”, idealizada por Glauber Rocha e um dos pilares estéticos do Cinema Novo. Lembremos que a “Estética da Fome” era uma maneira de expressar os problemas sociais do Brasil de maneira violenta. A violência sugerida surgia em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, quando o sofrimento da miséria era retratado por intermédio da violência física no sertão nordestino. O autor apresenta a “Estética do Lixo” como a subversão dos padrões de produção tradicionais, ao questionar a elitização do Cinema Novo. Os filmes provenientes do Cinema Marginal priorizavam a produção de um modelo de filme pobre, rejeitando o cinema bem feito e realizando seus filmes a partir da sujeira do lixo industrial despejado nos países subdesenvolvidos pelos países de Primeiro Mundo. Dessa forma, o referido movimento assumia a posição de colonizado do cinema brasileiro e defendia a tese de que o cinema nacional só poderia ser realizado a partir de fragmentos desse lixo industrial proveniente dos países desenvolvidos. Consequentemente, os programas radiofônicos, os filmes de ficção científica, as manchetes de jornais

sensacionalistas e a chanchada brasileira eram elementos a serem trabalhados em tais filmes, para a construção de uma estética própria:

A estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa da reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muito datados, sintomas de uma época, mas nessa atmosfera exasperada também se engendra uma poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso. (XAVIER, 2001, p.76-77).

O marco inicial do movimento pode ser dividido em dois filmes, lançados no ano de 1967 que utilizaram a “Estética do Lixo”. O primeiro é *Cara a Cara*, dirigido por Júlio Bressane e o segundo *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Entretanto, foi somente no ano seguinte, em que Rogério Sganzerla dirigiu *O Bandido da Luz Vermelha*, o Cinema Marginal ganhou notoriedade. Para Ramos (1987):

Filmado na Boca do Lixo (dentro de um estilo em “transe”, que lembra por diversas vezes a câmera de Glauber), o *Bandido da Luz Vermelha* ainda possui traços da produção do Cinema Novo que gira em torno da representação alegórico do Brasil e de sua história. No entanto, a forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por essa sociedade, marca uma nítida diferença. O abandono da ética cinemanovista e o aproveitamento, a partir daí, do cafonismo e do kitsch, acentuando a degradação dos personagens, incidem igualmente nessa direção. Na “representação do Brasil” o universo político é explorado para acentuar o grotesco distante de uma visão global do social. O filme é inteiramente elaborado, inclusive em sua forma narrativa, a partir de restos da produção industrial da cultura de massas. A ausência de formas narrativas populares, como motivo para a fragmentação da linguagem, permite a adequação da narrativa de *O Bandido da Luz Vermelha* ao universo do lixo urbano da sociedade de consumo. O Brasil que emerge dos fragmentos desse filme já é um país completamente distinto daquele que surge nas alegorias do Cinema Novo. (RAMOS, 1987, p.381).

De acordo com Nuno César de Abreu (2006), essa nova geração de cineastas visava, com os filmes do Cinema Marginal, “realizar um cinema com a perspectiva de convivência com o mercado e romper com a linguagem elitista e europeia do Cinema Novo”. É com esses ideais que cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, Neville D’Almeida, Carlos Reichenbach e Andréa Tonacci irão dar a tônica ao Cinema Marginal no final da década de 1960 e início dos anos 1970. O Cinema Marginal teve vida efêmera, chegando ao fim no ano de 1973. Após inúmeras perseguições políticas a diversos cineastas do movimento, que decidiram partir para o exílio. Neste capítulo será analisado quatro artigos de Ely Azeredo

publicados no Jornal do Brasil entre 1967 e 1970, sendo dois sobre as obras de Júlio Bressane, *Cara a Cara* e *Matou a Família e Foi ao Cinema* e dois artigos sobre as obras de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* e *A Mulher de Todos*.

4.1 Júlio Bressane: o “vale tudo” em Cinema

O primeiro texto sobre o qual nos concentraremos baseia-se no filme *Cara a Cara*, publicado em 23 de março de 1968. A análise de Ely Azeredo iniciou-se ressaltando o caráter inovador da obra e o contexto em que foi lançado, apresentando várias segmentos fracionados pela censura. Sobre essa situação, comentou:

Cara a Cara era um filme. A versão em exibição, cortada pela Censura, é outro filme. Não conhecendo a versão integral, não deveríamos comentar Cara a Cara. Mas, assim como o produtor não se pode dar ao luxo de aguardar a prometida reforma da Censura e a liberação sem cortes, não podemos deixar de escrever sobre um filme que se fez notícia de todos os dias e se oferece ao público em um circuito. (AZEREDO, 1968, p.8).

Logo no início da análise, utilizou-se de suas linhas discursivas-argumentativas para justificar a atenção que atribuirá ao filme de Júlio Bressane em seu texto. Identificou-se que a obra foi lançada em circuito exibidor, mesmo com os cortes sofridos pela censura, não sendo proibida integralmente. Ely Azeredo, dando ênfase à sua preocupação mercadológica em relação ao cinema brasileiro, lamentou a atuação da censura¹⁸ em fracionar algumas cenas do filme, que não foram expostas posteriormente. Entretanto, ressaltou a importância do lançamento de *Cara a Cara* em circuito comercial, pois “o produtor não se pode dar ao luxo de aguardar a prometida reforma da Censura”. Observa-se, também, que o crítico, implicitamente, comparou negativamente a martirização em torno de *Terra em Transe*, quando o filme de Glauber Rocha foi censurado, e a atitude madura de Júlio Bressane, ao não utilizar-se deste artifício, em relação ao impedimento de algumas cenas de seu filme, para atrair os holofotes para si.

¹⁸ No certificado de censura do filme, expedido pela Censura Federal, datado de 1º de fevereiro de 1968, afirma-se que “a obra era imprópria para menores de 18 anos, com cortes na cena de alcova, onde são focalizados dois corpos nus, em colóquio amoroso, até o take onde a artista principal é focalizada de frente, com os braços cruzados”. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0120085C01101.pdf>. Acesso: 10 set. 2017. Na ratificação do parecer, promulgada em 8 de janeiro de 1968, justifica-se tal censura afirmando que “tal corte, em verdade, jamais prejudicará a compreensão do personagem principal do filme, representando, tão somente, um ato de libidinagem, autêntico atentado ao pudor e aos bons costumes. O filme referido longe está de integrar o grupo reduzido de obras que contribuem para o desenvolvimento cultural do País, no setor da cinematografia”. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0120085C01001.pdf>. Acesso: 10 set. 2017.

Após destacar a importância de se analisar *Cara a Cara*, dedicou-se a caracterizar o cineasta Júlio Bressane e o estilo que o diretor desenvolveu na obra:

É trabalho de apaixonado por cinema e de um jovem que procura seus próprios caminhos. Se excetuarmos a última cena, homenagem deslocada e indefensável de Terra em Transe, o filme não copia ninguém. Os erros de Bressane são seus, assim como os acertos. Ele não se esconde sob o alibi da mensagem (a de sempre: “a decadência da classe média”) ou da obscuridade pretextada por revoluções estéticas estrangeiras (como o citado Terra em Transe). Bressane diz o que pretende com clareza. O fio da história, de sua própria autoria lhe dá a oportunidade de prender a curiosidade do espectador, apesar dos habituais esnobismos cinemanovistas (câmera tremula além do plano de tolerância da retina, planos de duração excessiva) e até de obter alguns impactos de veracidade raros em um trabalho de estreado. Por exemplo, a súbita fúria assassina de Raul, ao explodir na própria repartição pública, atingindo um colega, quando se espera que abandone o expediente para possuir à força Luciana. Aí, como em quase toda a projeção, observa-se uma direção de atores sóbria e equilibrada, procurando chegar não à espontaneidade tradicional, mas a um certo matiz dramático. (AZEREDO, 1968, p.8).

O percurso analítico adotado por Ely Azeredo compõe-se pela analogia entre o Cinema Novo e o filme de Júlio Bressane. Para ele, Bressane, ao contrário dos diretores cinemanovistas, construía um filme cuja clareza e precisão eram suas maiores qualidades. Em outras palavras, o diretor de *Cara a Cara* não perdia-se na “obscuridade pretextada por revoluções estéticas estrangeiras”. Como já foi observado no capítulo anterior, um dos pilares que constituíam a contrariedade de Ely Azeredo em relação ao Cinema Novo alicerçava-se na construção de uma linguagem narrativa e estética complexa, que só satisfazia os próprios diretores e o círculo social, do qual eram integrantes. Júlio Bressane, por sua vez, apesar de apresentar um tema recorrente ao movimento cinemanovista, “a decadência da classe média”, constrói a estética de *Cara a Cara* de modo a estimular a fruição entre filme e espectador. Consequentemente, a apreciação do público ocorre sem maiores problemas de identificação. Dessa forma, ao elevar o cineasta Júlio Bressane ao *status* de um artista sem vínculos com projetos ideológicos de grupos de cinema, afirmava que “os erros do cineasta são seus, assim como os acertos”. Novamente, tecia uma crítica à homogeneidade estética e temática do Cinema Novo. Essa crítica constituía-se a uma determinada tendência estilística e temática do movimento que, uma vez adotada por um determinado cineasta, estendia-se aos filmes dos demais diretores do Cinema Novo. Logo, ao afirmar que “os erros de Bressane são seus, assim como os acertos”, atribuía um caráter específico ao diretor, do qual liberdade artística manifestava-se livre de ideologias externas.

Entretanto, apesar de destacar aspectos positivos da obra, Ely Azeredo apresentou algumas falhas em *Cara a Cara*, defendendo que, “apenas com um fio de história, Júlio Bressane consegue criar uma obra que prendia a capacidade do espectador”. Mas o cineasta ainda resguarda alguns traços dos “esnobismos cinemanovistas (câmera tremula além do plano de tolerância da retina, planos de duração excessiva)”. Além disso, o filme apresentava uma “homenagem deslocada e indefensável de Terra em Transe”. Ainda que, nas palavras de Ely Azeredo, Júlio Bressane constituía-se como um cineasta sem vínculos ideológicos com o Cinema Novo, a utilização de alguns recursos fílmicos caros ao referido movimento faziam-se presentes em *Cara a Cara*, sendo apontados como um grave defeito do filme pelo crítico. Porém, esses recursos cinemanovistas empregados pelo cineasta em sua obra, não são suficientes para desqualificar o filme. O crítico continuou sua linha de argumentação, dessa vez elogiando a *mise-en-scène* produzida pelo diretor, que “consegue alguns impactos de veracidade raros em um trabalho de estreante”. O ápice de tal impacto é destacado por Ely Azeredo na cena da “súbita fúria assassina de Raul, ao explodir na própria repartição pública, atingindo um colega, quando se espera que abandone o expediente para possuir à força Luciana”.

O artigo analítico sobre *Cara a Cara* reforça as peculiaridades do crítico de cinema. Ao traçar uma análise do filme de Júlio Bressane cuja tônica se dava sempre pela comparação com o Cinema Novo e seus mais variados aspectos, detectou-se que a disputa simbólica entre ele e o referido movimento ainda estava em seu auge. Isso pode ser evidenciado pelas constantes comparações de *Cara a Cara* com *Terra em Transe*. Devido ao fato de que o conflito entre Ely Azeredo e o movimento cinemanovista no episódio do Itamaraty e da censura ao filme de Glauber Rocha ocorreu muito próximo ao lançamento de *Cara a Cara*, ele serviu-se da análise sobre a obra de Júlio Bressane para tecer várias críticas ao Cinema Novo de modo implícito. Observou-se, também, que Ely Azeredo apresentou uma análise favorável ao primeiro longa-metragem de Júlio Bressane, por apresentar clareza em sua narrativa e não possuir a pretensão de criar uma estética renovadora, aproximando-se do paradigma cinematográfico que o crítico prezava. Consequentemente, apresentando-se como uma alternativa viável à hegemonia do Cinema Novo, durante a década de 1960. Esse posicionamento iria alterar-se na ocasião de lançamento do segundo filme de Júlio Bressane, como será verificado adiante.

O segundo texto selecionado de Ely Azeredo sobre uma obra de Júlio Bressane constituiu-se no filme *Matou a Família e foi ao Cinema*, publicado na edição de 15 e 16 de março de 1970 do *Jornal do Brasil*. Ao contrário de sua análise sobre *Cara a Cara*, o crítico adotou um tom extremamente negativo em relação à *Matou a Família e foi ao Cinema*. No

início de sua análise, citou as palavras de Júlio Bressane sobre uma nova tendência cinematográfica criada pelo cineasta. Essa tendência representava uma espécie de radicalização à modernidade no cinema brasileiro, já instaurada pelo Cinema Novo:

Eu criei um fato novo dentro do cinema brasileiro, uma outra dimensão cultural, e meus filmes não podem ser vistos com os olhos preconceituosos de 1940. Eu adoro os filmes dessa época, assisti a todos ou a quase todos. (BRESSANE apud AZEREDO, 1970, p.4).

Com essa definição de Júlio Bressane, seu projeto cinematográfico a partir de *Matou a Família e foi ao Cinema*, pode-se constatar que Ely Azeredo desaprovava veementemente o filme em questão. Lembrando que ele iniciou sua carreira na década de 1940, pautando-se por um modelo de cinema tradicional, seu perfil entraria novamente em conflito com esse novo movimento que se iniciava, do qual se condicionou a denominar Cinema Marginal. As palavras de Júlio Bressane representam uma negação de todos os elementos que Ely Azeredo valorizou no cinema.

Respondendo a essa definição de Júlio Bressane sobre seu marco inaugural de cinema e *Matou a Família e foi ao Cinema*, apresentou uma postura incisiva:

Assim falou Júlio Bressane. *Matou a Família e foi ao Cinema*, de 1969 é genial. Digo, o título é genial. O filme é indefensável. Apesar dessa opinião, não achei necessário passar no departamento de pessoal antes de escrevê-la. Nenhum representante da crítica “ano 2000” foi contratado para ocupar o meu lugar, embora tenham transcorrido quatro dias entre o pronunciamento do jovem realizador e meu encontro com seu filme. Quatro preciosos dias. Quem desconhece a real extensão de quatro dias provavelmente não leu que o próximo longa-metragem de Júlio Bressane será rodado neste espaço de tempo. Saibam, portanto, que até os meus verbos já estejam ultrapassados pela prensa do “cinema jovem”. E o moderno *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, ausente de cartaz há poucas semanas está tão velho quanto os filmes que assombraram Paris na primeira sessão pública do cinematógrafo, em 1895. (AZEREDO, 1970, p.4. Grifo do autor).

Ely Azeredo utilizou novamente a ironia para contestar seu interlocutor. O crítico, que detinha para si seus valores geracionais da primeira metade do século XX, dos quais não se desvinculou em nenhum momento, apresenta certa indignação em sua resposta ao cineasta, que afirmou que “era preciso mudar os critérios de julgamento para analisar seus filmes em uma tendência crítica que tenha evoluída com a época”. Ely Azeredo, por sua vez, reagiu à afirmação de Bressane afirmando que “não achou necessário passar no departamento de pessoal antes de a análise sobre *Matou a Família e foi ao Cinema* e nenhum representante da crítica “ano 2000”

foi contratado para ocupar o seu lugar, embora tenham transcorrido quatro dias entre o pronunciamento do jovem realizador e seu encontro com seu filme”. Ao mencionar o “representante da crítica do ano 2000”, ironizava a necessidade de um crítico “à frente de seu tempo” e em sintonia com as tendências cinematográficas brasileiras do final da década de 1960. Em contrapartida, essa ironia representava certo ressentimento de sua parte em relação a um certo desprezo dos jovens diretores de cinema do país em relação aos críticos de cinema originários de gerações anteriores.

Também é possível observar a discordância do crítico no que tange aos métodos de trabalho empregados por Júlio Bressane, que passaria a adotar uma técnica de produção a “toque de caixa”. Ely Azeredo reprovava veementemente a pressa do cineasta no processo de produção, que, segundo ele, resultaria na baixa qualidade desses filmes.

Esses dois trechos analisados da crítica sobre *Matou a Família e foi ao Cinema* fornece elementos para detectar as principais discordâncias entre Ely Azeredo e o Cinema Marginal. A primeira delas consistia nas palavras de Júlio Bressane, que afirmava que seus filmes só poderiam ser vistos e apreciados por uma crítica de cinema que prezava pela modernidade e radicalização estética e narrativa. A segunda relaciona-se aos métodos de produção realizados em curto espaço de tempo. Ely Azeredo divergia desses dois aspectos do cinema produzido por Júlio Bressane, devido a um conflito de gerações. Novamente é necessário lembrar que o crítico era fortemente marcado por uma visão de cinema relacionada aos moldes tradicionais, e dificilmente identificava-se com uma obra que configurava-se além desse padrão. Dessa forma, para ele, o cinema, precisava ser realizado por intermédio de um extenso processo de produção. Transgredindo tais regras, o Cinema Marginal seria alvo de severas críticas por parte do crítico.

Continuando sua análise sobre *Matou a Família e foi ao Cinema*, apontou as deficiências técnicas da obra, transformadas por Júlio Bressane como elementos estéticos que compõem o filme:

Bressane afirma que transformou a precariedade das condições de filmagem em “elemento cultural”. É lícito discordar. Se a trilha sonora (componente da forma cinematográfica há quatro décadas) é miserável a ponto de não permitir a compreensão da maioria das falas, como esse pauperismo pode contribuir para algum projeto cultural? Na lamentável trilha sonora e na fotografia idem, vejo uma pessoa que lesa o espectador. (AZEREDO, 1970, p.4).

Identifica-se, no trecho destacado, uma avaliação extremamente negativa em relação a transformação das condições de filmagem, em “elemento cultural”. Diferentemente no contexto de produção e lançamento de *Cara a Cara*, o Cinema Marginal ainda não constituía-se como

um movimento definido e com proposta ideológica explícita. Essa condição independente do primeiro filme de Júlio Bressane resultou em uma visão positiva de Ely Azeredo no tocante à obra, que naquela altura, possuía severas restrições à homogeneidade do Cinema Novo. Entretanto, o lançamento de *Matou a Família e foi ao Cinema* alterou esse panorama ao constituir um projeto ideológico de cinema, pautado pela “Estética do Lixo”. A subversão presente em todos os aspectos do filme, desde a sua narrativa até a sua trilha sonora, propostas pela “Estética do Lixo”, também entrou em conflito com a compreensão de cinema presente em sua personalidade. Por um lado a opinião do crítico estava de acordo com o Cinema Marginal em relação ao Cinema Novo no tocante à elitização do movimento e a falta de comunicabilidade com o público. Por outro, essa convergência de opinião extinguiu-se, quando o caminho seguido pelo Cinema Marginal para superar o “impasse” cinemanovista residiu na subversão de qualquer padronização estética.

Dessa forma, a precariedade dos moldes de produção reivindicada pelo Cinema Marginal a fim de contestar o Cinema Novo e transformá-la em “elemento cultural” seria o epicentro da divergência entre Ely Azeredo e a direção de Júlio Bressane na direção de *Matou a Família e foi ao Cinema*. Novamente demonstrando a preocupação do público perante o filme, sua análise evidenciou, que, ao contrário de constituir-se como um elemento cultural, seu método de produção, acabou por prejudicar o próprio entendimento da obra, como a rústica sonoplastia, que impedia que o público compreendesse os diálogos travados pelos personagens.

Ely Azeredo questionou se o pauperismo presente em *Matou a Família e foi ao Cinema* poderia contribuir para algum projeto cultural. Identifica-se novamente que ele colocava em xeque a relevância dessas obras diante da cinematografia brasileira com o passar dos anos. Assim como fez com *Terra em Transe*, demonstrou explicitamente a dúvida que tinha para si, se os filmes produzidos nessa época – e que entraram em uma profunda contradição com seu horizonte de expectativas – seriam lembrados e valorizados a longo prazo. Na ocasião de *Terra em Transe*, recordou-se a relevância acadêmica que tais filmes representaram com o passar dos anos, trazendo à luz o trabalho do pesquisador Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*, do qual o autor também realiza um aprofundado estudo sobre o presente filme de Júlio Bressane. Apesar do desprezo com que Ely Azeredo recebeu essas obras, é preciso ressaltar que ele as assistiu e escreveu sobre elas, no “calor da hora”. Dessa maneira, é válido afirmar que o crítico pode não ter tido a maturação necessária para a assimilação de tantas novas formas de “fazer cinematográfico”. A velocidade com que essas novas obras surgiram, possivelmente, não o permitiram uma reflexão

crítica profunda sobre elas e sobre a sua própria maneira de olhar o cinema e a semiologia por trás dessas novas manifestações cinematográficas.

Ainda que a “Estética do Lixo” empregada em *Matou a Família e foi ao Cinema* tenha sido alvo de críticas, em uma nova passagem de seu artigo, teceu elogios à força das imagens da obra:

Apesar de tudo, *Matou a família e foi ao cinema*, que não se apresenta como diversão, nem propõe uma história com os tradicionais começo, meio e fim, conta com elementos de força – bem mais que o longa de estreia do cineasta, *Cara a Cara*. Ao lado de outras correntes de renovação que vitalizam nosso cinema, precisamos de imagens “bárbaras” como as que podem ser encontradas no novo Bressane. [...] A barbárie de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, nasceu por encomenda alemã (TV) e francesa, e arma o binômio exotismo-miséria sob medida para festivais estrangeiros. Bressane, não: foi ao brasileiríssimo *grand-guinol* dos chamados jornais de crime, colhendo imagens de nosso subdesenvolvimento em seu aspecto mais policial. (AZEREDO, 1970, p.4. Grifo do autor).

Mais uma vez ressaltou o caráter transgressor da obra e seu distanciamento da narrativa padrão, com “começo, meio e fim”. A ausência dessa característica narrativa clássica resulta em um filme, de acordo com Ely Azeredo, que “não se apresenta como diversão”. Mais uma vez deu vazão ao seu ideário de cinema para, *a posteriori*, elencar os pontos positivos que detectou no filme. Para ele, *Matou a Família e foi ao Cinema*, “contava com elementos de força, bem mais que o longa de estreia do cineasta, *Cara a Cara*”. Tais elementos de força residiam na exposição da barbárie presente, no cotidiano do Brasil durante o período dos anos de chumbo. A força do filme de Bressane concentrava-se em trazer para as telas as manchetes das páginas de jornais sensacionalistas e não poupar o espectador de ser “testemunha” dessa barbárie. É possível destacar uma cena em específico, em que um preso político sofre torturas intermináveis, em uma clara crítica de Bressane ao fechamento democrático do Brasil e o endurecimento do regime militar após o AI-5. Mais uma vez, valendo-se da comparação, o crítico contrasta a barbárie presente em *Matou a Família e foi ao Cinema* e em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Para Ely Azeredo, a barbárie presente no filme de Júlio Bressane apresentava-se muito mais sensível ao espectador pelo fato de estar presente no cotidiano do público. Em contrapartida, a barbárie de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* constituía-se como um elemento fantasioso para exibir o “exotismo-miséria” do Brasil em festivais de cinema. Também não perdeu a oportunidade de ressaltar que, o filme de Glauber Rocha foi realizado por encomenda pela televisão alemã e por um produtor francês, a fim de destacar uma possível contradição ideológica do diretor.

O destaque que atribuiu as cenas de barbárie social do Brasil no período após o AI-5, presentes em *Matou a Família e foi ao Cinema*, demonstram uma mudança no posicionamento do crítico em relação ao regime militar. Identificou-se, na análise dos artigos de Ely Azeredo sobre *O Desafio* e *Terra em Transe*, uma tendência favorável do crítico ao regime. Entretanto, na ocasião em que escreveu sobre esses dois filmes, o processo ditatorial encontrava-se em um estágio inicial. A promulgação do AI-5 e suas consequências podem ter levado a uma transformação em sua opinião sobre o regime militar.

Porém, apesar de elogiar o trabalho de Bressane em expor a barbárie social no filme em questão, condenou a maneira como o diretor construiu a narrativa, a partir de fragmentos de crônicas policiais:

Matou a família repete o cinema caseiro e a cinefilia diletante de *Cara a Cara*. Sua colagem de casos da crônica policial é compreensivelmente arbitrária. Não é proibido ser arbitrário. Pelo contrário; é uma faculdade que os autores devem exercer. Mas o arbítrio, como foi aplicado, leva o filme a descaminhos de gratuidade. Frequentemente Bressane cai na evasão poetizante (desta não há melhor exemplo do que as sequências finais com Renata Sorrah e Márcia Rodrigues). Os choques também são amortecidos pela duração exibicionista dos planos, que só serve para distanciar (e irritar) a plateia. (AZEREDO, 1970, p.4. Grifo do autor).

Observa-se a primeira manifestação de Ely Azeredo em relação a uma mudança favorável a uma narrativa distante dos padrões convencionais, destacando que a colagem de casos de crônica policial em *Matou a Família e foi ao Cinema* é compreensível, pois esses casos, na vida real, não seguem uma linha definida e cronológica. Dessa forma, ao compor o filme de maneira com que os fragmentos da crônica policial estejam dispostos de forma arbitrária, o crítico identificou que Júlio Bressane realizava uma espécie de montagem de uma página de jornal sensacionalista, por meio do qual serviu de fonte de inspiração, para criar as histórias presentes na obra. Assim, a arbitrariedade representava o reflexo da realidade cotidiana em que a barbárie nas telas, era exibida. Barbárie cujo fluxo não escolhia hora, local, data ou vítima para ocorrer. Entretanto, mesmo apresentando uma tendência favorável a um novo tipo de narrativa cinematográfica, Ely Azeredo ainda encontrava problemas na arbitrariedade de histórias policiais, presentes no filme. Afirmando que “o arbítrio, como foi aplicado, leva o filme a descaminhos de gratuidade”.

Em sua conclusão, afirmou que o diretor “frequentemente cai na evasão poetizante” e apresenta como exemplo de tal evasão as sequências finais em que as personagens de Márcia Rodrigues e Renata Sorrah, em meio a uma casa de campo deserta, assassinam uma a outra com

trocas de tiros ao som da canção “Ninguém Vai Tirar Você de Mim”, de Roberto Carlos. Ely Azeredo retornou a criticar negativamente a maneira de Júlio Bressane de filmar, destacando a duração exibicionista dos planos – presente na derradeira cena do filme, citada anteriormente – e demonstrando como essa maneira de filmar poderia, novamente causar um efeito de distanciamento estético no público.

A análise do artigo sobre *Matou a Família e foi ao Cinema* possibilitou identificar a maneira como o crítico avaliou o filme de Júlio Bressane. Diferentemente da opinião entusiasta que apresentou para *Cara a Cara*, primeiro filme do diretor, demonstra-se uma transformação em sua opinião sobre filme do cineasta. Primeiramente, detectou-se que o principal conflito entre Ely Azeredo e Júlio Bressane apresentou-se através da declaração do diretor na ocasião do lançamento de *Matou a Família e foi ao Cinema*: “Meus filmes são totalmente diferentes, por isso é preciso mudar os critérios de julgamento. Uma nova crítica que deverá ter evoluído com a própria época”. Esta afirmação indicava que os filmes de Bressane, configurar-se-iam como um elemento *sui generis* dentro da cinematografia brasileira e apenas os críticos que tenham evoluído com a época, poderiam compreendê-la. Essa declaração provocou certa irritação em Ely Azeredo, uma vez que mantinha concepções da primeira metade do século XX, período em que iniciou sua atividade como crítico de cinema. A seguinte reprovação de Ely Azeredo em relação ao filme foi a utilização de recursos da “Estética do Lixo” para a produção de *Matou a Família e foi ao Cinema*. Os elementos de produção precários, que em tese, deveriam promover a obra como elemento cultural, tiveram efeito contrário, impossibilitando o espectador de obter uma fruição estética adequada. Um terceiro ponto detectado pela análise, observou que Ely Azeredo apreciou a colagem de histórias policiais presentes nas páginas de jornais sensacionalistas, para a elaboração do filme.

Identificou-se também, que o crítico alterava sua opinião sobre o regime militar, devido à situação social do país, que tornava-se mais fechado com a aproximação da promulgação do AI-5. Por fim, detectou-se que ele apresentou a primeira manifestação favorável a uma narrativa que não se concentrava nos padrões clássicos, elogiando a arbitrariedade com que Júlio Bressane compôs as histórias policiais de *Matou a Família e foi ao Cinema*. Entretanto, em meio a esses elogios, retorna a sua preocupação com a identificação do público, destacando os planos exibicionistas que o diretor construiu, que poderiam afastar a plateia do longa-metragem.

4.2 Rogério Sganzerla: o “Glauber dos pobres”

Publicada na edição de 18 e 19 de maio de 1969, o artigo de Ely Azeredo para *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, resguardou as mesmas características presentes no artigo sobre *Matou a Família e foi ao Cinema*. Ely Azeredo iniciou seu texto expondo uma fala do diretor sobre sua obra, para, posteriormente, partir para sua análise. A frase de Rogério Sganzerla é a seguinte:

Meu filme é um faroeste sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão de mixagem de vários gêneros, pois, para mim, não existe separação de gêneros. Então fiz um filme-soma: um faroeste, mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica. (SAGZNERLA apud AZEREDO, 1969, p.5).

Ely Azeredo destacou a frase do cineasta para realizar uma análise de duas tendências corriqueiras que os produtores de cinema brasileiros tinham para si, durante a década de 1960. A primeira era a necessidade dos realizadores virem à público e conceber entrevistas sobre seus filmes, de forma a criar uma espécie de espetacularização da obra. A segunda residia no fato de que o crítico julgava com desprezo a juventude latente desses cineastas:

Como outros cineastas que operam na área do cinemanovismo, o crítico Rogério Sganzerla, estreante em longa-metragem, acredita no vale-tudo em cinema e, sobretudo em entrevista. O impressionismo sonoro dos depoimentos, especialmente quando surgem palavras “mágicas” como Terceiro Mundo, costuma garantir certo espaço em letra de forma. Mas Sganzerla se revela, assim, um péssimo propagandista de seus trabalhos. Há certa sintonia, inclusive, pela confusão de expressões, entre as entrevistas e seu primeiro filme. Contudo, *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, exhibe talento suficiente para que se acredite em seus próximos trabalhos. (AZEREDO, 1969, p.5).

Percebe-se que, no trecho destacado, Ely Azeredo enquadrou Rogério Sganzerla como um integrante do cinemanovismo, não mencionando nenhum tipo de distinção entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Entretanto, é conveniente lembrar que o surgimento de filmes que se caracterizam como Cinema Marginal surgiram paralelamente ao Cinema Novo, com propostas estéticas, narrativas e ideológicas cujo objetivo também eram revolucionar a cinematografia nacional. Logo, torna-se compreensível que o crítico enquadre Rogério Sganzerla como um diretor pertencente ao Cinema Novo, pois o fluxo de produções no final da

década de 1960 era contínuo e a análise de um fenômeno cultural no “calor da hora” estava sujeito a erros.

Analisando a postura do cineasta ao valer-se do depoimento destacado, afirmava que “o crítico Rogério Sganzerla estreante em longa-metragem, acredita no vale tudo em cinema”. Esse “vale tudo” referido pelo crítico centrava-se nas entrevistas e depoimentos que o diretor concedeu, na ocasião de lançamento do filme. Como já foi demonstrado nas análises das críticas sobre *Rio, 40 Graus* e *Porto das Caixas*, implicitamente, construía-se um discurso no qual desaprova-se a imaturidade de Rogério Sganzerla como diretor, que resultava em uma mistura de deslumbramento com pretenciosismo, que para ele, eram habituais nos novos cineastas brasileiros, que surgiram na década de 1960. Tal reprovação pode ser observada quando fez questão de comentar que Rogério Sganzerla era um crítico de cinema antes de realizar *O Bandido da Luz Vermelha*. Dessa forma, em seu primeiro trabalho na direção, foi tomado pelo mesmo mal, que atingia seus colegas diretores da mesma geração, ao discursar publicamente sobre o filme. De modo a descrevê-lo como um evento inédito na história da cinematografia brasileira, utilizando-se de frases de efeito para valorizar a sua obra.

Nesse depoimento, identificou outro aspecto, que reprovava nos cineastas dessa época, que residia na pretensão de realizar um estudo sociológico sobre o “Terceiro-Mundo”. Hábito que desqualificava veementemente nos diretores brasileiros da década de 1960. Conseqüentemente, ao utilizar-se desses subterfúgios para promover seu filme, Ely Azeredo afirmava que Rogério Sganzerla era “um péssimo propagandista de seus trabalhos”. Porém, mesmo reprovando os métodos de Sganzerla para instigar a curiosidade do público sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, o crítico afirmou que havia certa coerência na espetacularização realizada pelo diretor e o caleidoscópio de referências que compunham a obra. Conseqüentemente, defendia que o filme “exibe talento suficiente para que se acredite nos próximos trabalhos de Rogério Sganzerla”.

Após realizar a análise sobre a postura do cineasta no contexto de lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, Ely Azeredo, mais uma vez evocou um agente externo para lançar seu ponto de vista sobre a obra:

Já se observou — e, nesse ponto, a crítica de Jaime Rodrigues é muito lúcida — que Sganzerla enraizou a forma de seu filme em dados bem conhecidos de nosso subdesenvolvimento: a escatologia de certos programas radiofônicos e da imprensa sensacionalista; a politicagem de mentalidade suburbana; a corrupção; o cafajestismo como demonstração de machismo ou como escada para a notoriedade. (AZEREDO, 1969, p.5).

Azeredo não sentiu-se incomodado com a utilização de recursos da “Estética do Lixo”, no filme, ao contrário do que ocorreu em sua análise sobre *Matou a Família e foi ao Cinema*. Essa disparidade em sua opinião sob os recursos utilizados por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane reside na maneira como cada diretor construiu sua obra. *O Bandido da Luz Vermelha* caracteriza-se como um filme, em que a radicalidade narrativa e estética se faz presente de maneira mais contida, aproximando-se do cinema narrativo-dramático, tão prezado por ele. O filme apresenta uma única linha narrativa, ao convidar o espectador para acompanhar a trajetória do Bandido da Luz Vermelha (interpretado pelo ator Paulo Villaça) que poucas vezes subverte os padrões convencionais. O filme também contava com um acabamento técnico preciso, distinto das demais produções do Cinema Marginal. Fica-se com a ideia confusa se o crítico é favorável, ou não à obra, pois apresenta visões diferenciadas nessa mesma análise. Portanto, o texto apresentado sugere ambiguidade.

A análise continuou com uma descrição detalhada da história de *O Bandido da Luz Vermelha*¹⁹, para, posteriormente, comentar sobre seu roteiro:

A forma de *O Bandido da Luz Vermelha* é de hábil e oportuna concisão, ainda que a serviço de um roteiro extremamente prolixo e sobrecarregado de bossas. Principalmente admirador de Orson Welles, Samuel Fuller e outros realizadores norte-americanos, e de Godard (deste, infelizmente, demais), Sganzerla não perdeu tempo nas horas passadas em cinemas e cineclubes: assimilou o que encontrou de mais propício a um cinema nervoso, ousado, violento. O filme sofre, porém, com a vontade de *épater* e de ser tudo ao mesmo tempo — um mal dos estreates que acreditam demais nas ideias súbitas, nem sempre frescas ou insólitas. (AZEREDO, 1969, p.5. Grifo do autor).

No trecho, é destacado que a forma de *O Bandido da Luz Vermelha* “é de hábil e oportuna concisão”. Novamente, as palavras utilizadas por ele remetem a uma comparação implícita ao *modus operandi* hermético e elitista pelo qual o Cinema Novo direcionava seus

¹⁹Jorge (Paulo Vilaça), rotulado “o Bandido da Luz Vermelha” pela imprensa, é um marginal nato. Desafortunado, sem habilitações e sem motivos para crer em alguma coisa, dirige-se ao submundo paulistano da Boca do Lixo como uma opção de status. (“Quem não pode fazer nada, só pode avacalhar.”) O crime é seu meio de provar que está vivo, chamando a atenção dos certinhos e dos zeladores da tranquilidade da “boa gente”. Seu cafajestismo encontra ressonância e correspondência nas manchetes, garantindo-lhe fama instantânea. Contra ele ou a favor dele, vale tudo: chamam-no “o Zorro dos pobres” e “tarado sexual”; envolvem-no em lendas, ora românticas, ora depreciativas. Tudo isso é pouco para o Bandido da Luz Vermelha, personagem torturada, sem nenhum objetivo estável — nem sequer o bem-estar material. Em seus desvarios, não se limita a matar, roubar, estuprar; insulta as autoridades, emporcalha os cadáveres de suas vítimas e, no final, quando uma onda de terrorismo estremece o país, produz algumas bombas não engajadas. Várias vezes procura a morte. Mas o cerco laborioso da polícia não lhe traz o alívio de um tiro certo. A lei ainda anda a cavalo, enquanto ele se serve de carros velozes. Quando seu implacável perseguidor, o inspetor Cabeção, o encontra morto, sofre a mesma descarga elétrica que ele armou para o suicídio. (AZEREDO, 1969, p.5).

filmes. Ao comentar que o filme possuía essas duas qualidades, valorizava a obra de Rogério Sganzerla, de modo a destacá-lo frente às produções cinematográficas brasileiras do final da década de 1960, devido à simplicidade e despreensão. Entretanto, Azeredo continua sua análise, afirmando que tal concisão estava a serviço “de um roteiro extremamente prolixo e sobrecarregado de bossas”. De fato, *O Bandido da Luz Vermelha*, é permeado pela verborragia e escárnio absoluto. Dois exemplos que ilustram essas características apontadas pelo crítico concentram-se na locução de um programa radiofônico sensacionalista, que narra a trajetória do personagem principal e o diálogo do “Bandido” com Janete Jane dentro de um conversível à beira mar. A frase “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba!”, que emerge desse diálogo entre os dois personagens, exemplifica o tom sarcástico do filme. Entretanto, para Ely Azeredo o excesso de sarcasmo e de “bossas” poderia ter sido evitado, uma vez que resultou em filme “extremamente prolixo”. Novamente, verifica-se a ambiguidade, que permeia a análise sobre *O Bandido da Luz Vermelha*. O texto analisado é repleto de oscilações positivas e negativas da obra de Rogério Sganzerla, contribuindo para uma indefinição sobre a opinião definitiva do crítico sobre a produção.

As falhas são atribuídas à prolixidade, marcada pelo excesso de sarcasmos e “bossas”, inerentes ao filme *O Bandido da Luz Vermelha*, à formação de Rogério Sganzerla. Cinéfilo que “não perdeu tempo nas horas passadas em cinemas e cineclubes: assimilou o quê encontrou de mais propício a um cinema nervoso, ousado, violento”. Dessa forma, Ely Azeredo construiu um discurso em que apresentava os prós e contras de ser um jovem cineasta, realizando seu primeiro filme nas condições em que Rogério Sganzerla concebeu *O Bandido da Luz Vermelha*. Por um lado, confere o problema da prolixidade do filme a uma certa ansiedade e insegurança, típica de um diretor inexperiente. Por outro lado, realiza uma valoração do trabalho do diretor, que soube assimilar suas referências cinematográficas e criar “um cinema nervoso, ousado, violento”. Aprofundando-se nessa questão, identificou que Rogério Sganzerla, assim como os demais diretores de sua geração, era acometido por um sentimento de superioridade, sobre seu próprio processo criativo. Dessa forma, ao situar no filme todas as ideias que ele obteve na ocasião da construção do argumento e do roteiro, que, a princípio apresentavam-se ideais, porém não concretizaram-se na tela. Em consequência, a combinação das mais variadas referências cinematográficas, nem sempre propiciam a realização de um bom filme. No caso específico aqui analisado, detectou-se que o crítico avaliou *O Bandido da Luz Vermelha* positivamente, com a ressalva de que alguns exageros satíricos poderiam ter sido evitados.

A seguinte análise de um texto de Ely Azeredo foi publicada em 18 de fevereiro de 1970, sobre o segundo longa-metragem dirigido por Rogério Sganzerla em 1969, *A Mulher de*

Todos. Iniciando sua análise de modo a contextualizar os fatores que conduziram a atriz Helena Ignez ser a estrela da obra:

Em parte concordaram quase todos nas pegadas do ruidoso e inventivo *O Bandido da Luz Vermelha*, experiência inicial de Rogério Sganzerla na longa-metragem: Janet Jane a pistoleira da Boca do Lixo, ou melhor, Helena Ignez, então em excelente forma, aparecia pouco. *A Mulher de Todos* surge praticamente em função desta lamúria pública, audível nas entrelinhas das crônicas, críticas e elogios em torno do *Bandido*. O jovem diretor Sganzerla, além de argumentista (etc, etc), produtor e marido, passou recibo e deferiu o requerimento. A prova está aí: bem uma hora e meia de Helena Ignez, sob todos os ângulos (até *ars gratia arts* – os menos recomendáveis), no papel de Angela Carne e Osso, mulher para dar e vender, desafiando todas as censuras, homenageando todas as devoradoras da pantalha mexicana nos extremismos eróticos da Ilha dos Prazeres. Como um abismo de paixão o filme não poderia ser mais convincente: o cineasta desapareceu nas profundas, deixando apenas em alguns fotogramas o perfume da brilhantina ordinária que fez o charme de seu *Pierrot le Fou* da Boca do Lixo. (AZEREDO, 1970, p.2)

O marco inicial do artigo ocorreu por intermédio da lembrança de *O Bandido da Luz Vermelha*, primeiro longa-metragem dirigido por Rogério Sganzerla. No filme anterior do cineasta, lembrou a personagem Janet Jane, interpretada por Helena Ignez. Coadjuvante na história do bandido, mas tendo chamado atenção pela sua beleza e desempenho, a atriz foi muito elogiada em sua breve participação, no filme em questão. Segundo Ely Azeredo, essa situação resultou em uma espécie de “lamúria pública” para que Rogério Sganzerla produzisse um filme na qual Helena Ignez fosse a protagonista. Dessa maneira, o crítico relatou que *A Mulher de Todos* surgiu por intermédio “do jovem diretor Sganzerla, além de argumentista (etc, etc), produtor e marido”. A ironia mais um vez se faz presente na construção textual de Ely Azeredo. A fim de abreviar as várias funções que um diretor detém para si quando está inserido na conjuntura de um cinema autoral, o crítico escreve (etc, etc), logo após afirmar que o jovem diretor também é argumentista. Continuando a elencar as funções de Rogério Sganzerla, a fim de provocar um efeito cômico em seu leitor, Ely Azeredo escreveu que o cineasta também era “produtor e marido, passou recibo e deferiu o requerimento”. A frase demonstrou um leve sarcasmo pois uma das críticas tecidas por ele em sua análise sobre o filme concentrou-se no fato de que *A Mulher de Todos*, foi realizado por Rogério Sganzerla para servir de culto para a veneração de Helena Ignez.

A frase seguinte corroborou essa afirmação. Em suas palavras, o filme constituiu-se de “uma hora e meia de Helena Ignez, sob todos os ângulos (até *ars gratia arts* – os menos recomendáveis), no papel de Angela Carne e Osso, mulher para dar e vender, desafiando todas

as censuras, homenageando todas as devoradoras da pantalha mexicana nos extremismos eróticos da Ilha dos Prazeres”. Ely Azeredo concluiu que *A Mulher de Todos* era um filme gratuito e sem nenhum objetivo, cujo intuito era focar-se integralmente na figura de Helena Ignez. Dessa forma, destacou a queda no nível do trabalho de Rogério Sganzerla, afirmando que “o cineasta desapareceu se perdeu, deixando apenas em alguns fotogramas o perfume da brilhantina ordinária que fez o charme de seu Pierrot le Fou da Boca do Lixo”. Ely Azeredo enfatiza a identidade marcante de Sganzerla como cineasta por detrás de *O Bandido da Luz Vermelha*. Para o crítico, o diretor constituiu um filme cujo personagem principal é uma clara influência do personagem-título do filme de Jean-Luc Godard²⁰ em meio aos recursos escassos da Boca do Lixo, resultando em uma obra charmosa e cativante. Em contrapartida, tal identidade de Sganzerla apagou-se na condução de *A Mulher de Todos*, sendo Helena Ignez o carro-chefe de todo o filme. Refletindo sobre essa questão:

A operação pode proporcionar excelentes posters a Helena Ignez (Angela chicoteando um adorador, Angela mordendo até o vampirismo um dos amantes), mas não favorece a atriz — é um filme de estrela e, nesse vício, quase Warner Brothers 1940 — e deixa o crítico na expectativa de que, na terceira oportunidade, Sganzerla realize seu segundo filme. Aliás, o Encontro dos Pesquisadores da História do Cinema Brasileiro, em andamento na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, pouparia à crítica o penoso paralelo entre os dois filmes, se reconhecesse oficialmente o óbvio: *A Mulher de Todos* pode ser considerado o primeiro filme dirigido por Helena Ignez. (AZEREDO, 1970, p.2).

O crítico comenta que *A Mulher de Todos*, por concentrar-se somente em Helena Ignez, constitui-se como um “filme de estrela” e compara essa tendência cinematográfica ao cinema norte-americano da década de 1940, em que filmes eram produzidos com o objetivo de destacar as principais estrelas femininas dos estúdios hollywoodianos. Aproximando *A Mulher de Todos* com as produções do estúdio Warner Brothers, que, na década em questão, realizou inúmeros filmes, cuja história focaliza-se totalmente nas atrizes Bette Davis, Joan Crawford e Olivia de Havilland, estrelas máximas do estúdio hollywoodiano.

Essa centralização extrema de *A Mulher de Todos* na figura de sua atriz principal em detrimento do talento de Rogério Sganzerla como diretor, fez com que ele, ironicamente, atribuísse a condução do filme a Helena Ignez, afirmando que o cineasta realizaria o seu terceiro filme, quando produzisse, de fato, o segundo longa-metragem. Uma vez que *A Mulher de Todos*, segundo filme dirigido pelo diretor, na verdade, foi conduzido pela sua atriz principal.

²⁰ No Brasil, o filme foi lançado com o título de *O Demônio das Onze Horas*.

Obviamente, tal afirmação configura-se como uma estratégia discursiva-argumentativa, para demonstrar sua insatisfação diante da obra. Essa insatisfação residia no fato de que o talento de Rogério Sganzerla, que criou toda a expressividade de *O Bandido da Luz Vermelha*, foi suprimido para criar um filme em que limita-se a explorar a beleza de sua atriz principal.

Entre outros problemas encontrados por Ely Azeredo no filme, consistiam na primeira sequência:

quando Angela enxota um amante insistente à base de pontapés nas canelas e joelhadas, *A Mulher de Todos*, parece armar um vínculo com *O Bandido da Luz Vermelha*. Em seguida, com a apresentação do Doktor Plirtz (Jô Soares: bons momentos), trustman das histórias em quadrinhos, dono da Rádio El Dollar, megalomaniaco boçal e marido da não menos megalomaniaca (e megaloninfomaniaca) Angela Carne e Osso, acende mais algumas esperanças. A princípio, o Doktor Plirtz parece uma retomada do tipo de humor que gerou, no primeiro filme, o político populista admiravelmente interpretado por Pagano Sobrinho. Mas as linhas humorísticas de Plirtz se rarefazem, o magnata mantém um capanga estúpido (demais) zelando pela honestidade de Angela, enquanto esta não cansa de testar homens para a Ilha dos Prazeres. A grossura, sem graça e sem sentido, instala-se no litoral dos fins de semana paulistanos. A estética (?) da pilantragem se mostra tão miserável quanto a de outro pseudo-erotismo cometido em praias próximas, *As Libertinas*. A técnica, tingida de monocromos agressivamente ruins, desfalece à falta do oxigênio da razão. (AZEREDO, 1970, p.2).

Na análise, foi demonstrado que os personagens de *A Mulher de Todos* inspirados em histórias em quadrinhos, poucas vezes apresentam a organicidade que possuíam em *O Bandido da Luz Vermelha*. Do mesmo modo, a estética da pilantragem – atenta-se ao ponto de interrogação entre parêntesis no texto, indicando um possível desdenho à tentativa de Sganzerla em criar uma história, que preservasse o mesmo tom sarcástico de seu filme anterior por meio de seus personagens “pilantras” – juntamente com o erotismo inepto também configuram-se como grandes falhas da obra.

Ely Azeredo seguiu sua análise de *A Mulher de Todos*, colocando o presente filme de Sganzerla em segundo plano, para destacar as qualidades de *O Bandido da Luz Vermelha*. Dessa forma, levantou antigas questões ideológicas em relação ao Cinema Novo, que acompanharam sua trajetória, como crítico durante a década de 1960:

O Bandido da Luz Vermelha é uma curiosa experiência de promiscuidade criativa: os elementos popularescos da chanchada de braços com o preciosismo estético do cinema de autor: montagem à boate de soufflé casando unia trama cafajeste armada com intuição jornalística, sob unta narrativa deliberadamente radiofônica acossada pelo humor subdesenvolvido do programa PRK-30: panfleto político (“quem tiver sapato não sobra!”) em cima

de um grosso exposé em linguagem de imprensa marrom. Para nada esquecer, Sganzerla tirou do nada o rótulo "Far West do Terceiro Mundo", homenageou a cafonice do dramalhão latino-americano, citou desinibidamente seus cineastas favoritos, fez fossa e cinema francês na areia da praia (evocando Os Cafajestes), plantou um cangaceiro na porta da boate e forçou mão no tempero de ficção científica. Da mistura resultou um filme de ousado humor, uma reflexão sobre certas faces do cinema-espetáculo, e, sobretudo, um exercício de linguagem cinematográfica como nenhum outro o fizera desde o primeiro e único acerto de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. (AZEREDO, 1970, p.2).

Novamente, optou por um percurso, que o permitiu partir do filme analisado para traçar paralelos ao Cinema Novo. No caso destacado, escreveu sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, em uma análise cujo objetivo não se dirigia a avaliar tal filme, de modo a fazer com que a obra central de sua análise – *A Mulher de Todos* – fosse relegada a segundo plano. Reafirmando todas as qualidades, que já havia apresentado em seu texto sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, retornou a destacar todas as características da produção em questão, principalmente o fato de que, o primeiro longa-metragem de Rogério Sganzerla realizava “uma reflexão sobre certas faces do cinema-espetáculo, e, sobretudo, um exercício de linguagem cinematográfica como nenhum outro o fizera desde o primeiro e único acerto de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”. Dessa forma, Ely Azeredo utilizava-se de uma ocasião oportuna – a abordagem comparativa entre os dois primeiros trabalhos de Rogério Sganzerla – para dar vazão ao seus antigos conflitos com o Cinema Novo, encarnado em sua figura central, o cineasta Glauber Rocha.

Em momento de seu texto, identifica-se a atribuição de uma relevância a Rogério Sganzerla por ser um artista, que teve a ousadia de romper com o discurso hegemônico do Cinema Novo, quando o movimento encontrava-se em seu auge:

Sganzerla também se notabilizou por dizer de público o que tantos sabem e não ousam dizer: que o cinemanovismo, importante entre 1962 e 1965 — e ainda produzindo salutar repercussão em filmes esparsos — deixou de existir como movimento renovador a partir de 1966; que constitui um novo status quo, um cinema aristocratizante, paternalista e, à sua maneira (esquerdizóide: o parêntesis é meu), conservador. Aliás, o maior êxito recente da área cinemanovista é cinema-espetáculo: Macunaíma. Sganzerla também se opõe a essa incorporação simétrica de valores do cinema anterior — tão legítima, no mínimo, quanto a de *O Bandido da Luz Vermelha*. Mas existe um novíssimo cinema capaz de tomar a bandeira largada em 1965 pelos cultores do cinemanovismo? A questão permanece no ar. *A Mulher de Todos* não corresponde no retrato-falado. Se insistir nesta linha, Sganzerla poderá reivindicar, no máximo, o título de Glauber dos Pobres, sucedâneo melancólico do festivalier do Riviera. (AZEREDO, 1970, p.2).

Destacou Rogério Sganzerla como cineasta pelo fato de que, o diretor detinha as mesmas ressalvas em relação ao Cinema Novo. Dessa forma, o crítico identificou que a produção de *O Bandido da Luz Vermelha* foi um ato político contra o cinemanovismo. Lembrando a trajetória de seus posicionamentos acerca do movimento durante a década de 1960, o crítico afirmou que o Cinema Novo “deixou de existir como movimento renovador a partir de 1966; que constitui um novo status quo, um cinema aristocratizante, paternalista e, à sua maneira (esquerdizóide) e conservador”. Em retrospectiva, também é pertinente lembrar que Ely Azeredo manteve um distanciamento estético em relação às primeiras obras cinemanovistas, por ele analisados em sua coluna de cinema na *Tribuna da Imprensa*. Os filmes *Rio, 40 Graus*; *Rio, Zona Norte* e *Porto das Caixas* foram negativamente avaliados por ele, devido a dois fatores principais: o discurso marxista inserido nestas obras e a visão de seus diretores em relação aos problemas sociais e políticos brasileiros.

O crítico apresentou uma alteração em seus posicionamentos sobre o Cinema Novo a partir do filme *Vidas Secas e Deus e o Diabo da Na Terra do Sol* que foram analisados positivamente. A alternância de posicionamento em relação a essas duas obras, ocorreu primeiramente pelo fato de que Nelson Pereira dos Santos transpôs *Vidas Secas*, para as telas, de maneira fiel ao livro, conservando todo o clima de denúncia social, presente na obra literária de Graciliano Ramos. Na análise do artigo sobre o filme em questão, detectou-se, também, que a estética da obra, cujo alicerce constituía-se em explorar a miséria do sertão nordestino à base de luz natural, foi um fator determinante para ele estabelecer uma relação de identificação com o filme e mudasse seus parâmetros de análise em relação ao movimento.

No filme seguinte analisado, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, também apresentou uma opinião que refletiu sua identificação com o filme. Em sua análise sobre a obra de Glauber Rocha, demonstrando que os principais fatores que o levaram a um marco de apreciação positivo em relação ao filme, foi o fato de que o cineasta concebeu a obra, trabalhando o realismo característico do Cinema Novo e ao mesmo tempo, o “cinema fantástico”. Entretanto, após o golpe militar de 1964, retomou seus posicionamentos análogos, ao primeiro período do movimento. De acordo com o que já foi demonstrado por esta pesquisa por intermédio das análises dos textos sobre *Noite Vazia*, *O Desafio*, *Terra em Transe*, *Todas as Mulheres do Mundo*, *Garota de Ipanema*, *Macunaíma*, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e *Brasil Ano 2000*, ele travou um conflito com o Cinema Novo durante a segunda metade da década de 1960. Tal conflito alicerçava-se em dois pilares principais. O primeiro residia no hermetismo estético presente em tais filmes. O segundo concentrava-se na discussão política,

que os diretores do movimento realizavam, tecendo severas críticas ao processo ditatorial, pelo qual o Brasil passou nesse período.

Os textos sobre os filmes destacados ofereceram elementos para levantar a suposição, de que o crítico possuía uma leve tendência favorável ao regime militar, o quê possivelmente acentuou o conflito entre ele próprio e os diretores e entusiastas do Cinema Novo. Deste modo, ao reafirmar que o Cinema Novo, a partir de 1965, passou a possuir um caráter “aristocratizante, paternalista, esquerdizóide e conservador”, Ely Azeredo remetia-se às críticas, que tecia aos filmes do movimento. Naquele contexto, como também já foi demonstrado por esta pesquisa, os diretores pertencentes ao Cinema Novo, recusavam-se a receber qualquer comentário negativo aos seus trabalhos, reagindo de forma autoritária a tais críticas que Ely Azeredo realizava ao movimento. Relembrando como exemplo, do caso exposto pelo artigo “Pregoeiros do caos contra o INC”, publicado no dia 6 de setembro de 1966, já analisado anteriormente nas páginas 64 e 65, quando o crítico apresentou a ocasião, em que alguns diretores e produtores pertencentes ao Cinema Novo, alegaram que possuíam a influência necessária para destituí-lo do *Jornal do Brasil*, caso não cessasse os comentários negativos às produções do movimento. Também pode-se lembrar o episódio em que Ely Azeredo foi acusado de ser um dos articuladores da censura de *Terra em Transe* a fim de não poder participar do Festival de Cannes de 1967. Esse fato foi demonstrado no artigo “Falso dilema do Transe”, de 10 de maio de 1967.

Essa retrospectiva do conflito de Ely Azeredo com o Cinema Novo, durante a segunda metade da década de 1960 nos serviu, para explicar os motivos pelos quais, o crítico elenca as três características negativas sobre o movimento, na primeira edição da Revista *Filme & Cultura*. A primeira delas abordava a “insistência na tecla da incompatibilidade do chamado “cinema de autor”, independente e socialmente responsável, com os requisitos da estrutura industrial. A segunda característica compreende “o medo do cinema-entretenimento, quando a experiência de todos os centros de produção – inclusive da URSS e outros países da área da sua influência – indica que nenhuma indústria cinematográfica, sobreviveria exclusivamente numa dieta de filmes amargos “sociais” ou confessionais”. A terceira se concentra no tropismo pelo pensamento monolítico, de coloração ideológica invariável, que pode ser responsabilizado, por exemplo, pela insistência e pela coloração monocórdia do tema do “misticismo”.

A disputa simbólica travada entre o crítico e o Cinema Novo, pelo domínio do discurso cinematográfico brasileiro, originou-se de duas forças articuladoras distintas. Por um lado, Ely Azeredo, com seu caráter conservador e detentor de uma perspectiva de cinema forjada na linguagem narrativa-dramática. Por outro lado, o Cinema Novo, movimento cujo prestígio no âmbito cultural brasileiro, tornou-se vasto a partir de 1964, quando dedicou-se à produção de

obras que versavam por um caminho “esquerdizante”, subvertendo as normas narrativas convencionais, a fim de combater o regime militar. Entretanto, esse percurso traçado pelo movimento, marcou sua elitização e, conseqüentemente, seu conservadorismo e patriotismo. Essas características eram sempre mencionadas nos textos de Ely Azeredo sobre o Cinema Novo, e estimularam o surgimento das primeiras obras do Cinema Marginal.

Diante dessa retrospectiva sobre os embates ideológicos entre o crítico e o Cinema Novo, voltamos a nos concentrar no presente texto sobre *A Mulher de Todos*. Questionando se “existe um novíssimo cinema capaz de tomar a bandeira largada em 1965 pelos cultores do cinemanovismo?”, o crítico demonstrava uma dúvida sobre o destino do cinema brasileiro, uma vez que o Cinema Novo, deixou de ser um movimento revolucionário e libertador no mesmo ano do golpe militar. Rogério Sganzerla, por sua vez, com seu segundo longa-metragem, *A Mulher de Todos* não demonstrou o mesmo talento que seu primeiro filme *O Bandido da Luz Vermelha*, ainda que sendo um cineasta, que detinha profundas ressalvas ao cinemanovismo.

Finalizando sua análise, afirmou que “se insistir nesta linha, Sganzerla poderá reivindicar, no máximo, o título de Glauber dos Pobres, sucedâneo melancólico do festivalier do Riviera”. O crítico enfatizava o fato de que, se Rogério Sganzerla produzisse outros filmes abaixo de seu talento como cineasta, seria lembrado como o porta-voz do Cinema Marginal, ao mesmo tempo em que deteria apenas um único filme relevante em sua trajetória como cineasta: *O Bandido da Luz Vermelha*. Tal afirmação aproximava Rogério Sganzerla de Glauber Rocha. O crítico não apenas destacou, novamente, o seu apreço somente por *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas também, contextualizou as condições de produções dos dois cineastas. Enquanto Glauber Rocha dispunha de um aparato técnico de qualidade, que proporcionou a criação de obras suntuosas, Rogério Sganzerla produzia seus filmes na “Boca do Lixo”, com recursos limitados e modestos. Conseqüentemente, uma vez que ambos, constituíam-se como líderes de seus respectivos movimentos, o diretor de *O Bandido da Luz Vermelha*, nas palavras de Ely Azeredo, corria o risco de cometer os mesmos erros, que Glauber Rocha. Tais erros residiam no abandono das fórmulas de sucesso, que marcaram os filmes de ambos os cineastas (em Glauber, o “cinema espetáculo”, em Sganzerla, a “miscelânea de referências burlescas”), para apostar em experimentalismos, que resultavam em filmes, cuja qualidade, ficava aquém das obras destacadas pelo crítico.

As análises de Ely Azeredo sobre quatro filmes do Cinema Marginal apresentaram ambigüidades. A princípio, o crítico demonstra admiração pelas obras. Posteriormente, apresenta inúmeros problemas e erros nesses mesmos filmes. No primeira crítica das obras de Júlio Bressane, o filme *Cara a Cara*, é apresentada uma opinião entusiasta sobre a produção,

ainda que algumas características pertencente ao diretor, tenham sido o principal objeção do crítico. Essas características residiam no fato de que, Júlio Bressane prestava homenagens à Glauber Rocha e *Terra em Transe*. Já, o segundo filme do diretor, é permeado por inúmeras condenações à “Estética do Lixo”, que ordenou a produção da obra. Para ele, um filme em que a transgressões em todas as suas esferas eram elevadas até as últimas consequências, constituía-se em um erro crasso do cineasta. Em contrapartida, Ely Azeredo elogia o conteúdo do filme da seguinte maneira: criatividade, coragem e pertinência de Bressane na realização de uma obra, abordando pequenos fragmentos de histórias policiais, em um período do qual o regime político no Brasil tornava-se mais fechado e repressivo. Dessa forma, observa-se que Ely Azeredo não consegue situar-se diante das duas obras de Júlio Bressane, por ele aqui analisadas. Consequentemente, é possível afirmar que ele, ao demonstrar opiniões ambíguas diante de tais filmes, encontrava-se na mesma situação do surgimento das primeiras obras cinemanovistas, como *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*. Ou seja, a inovação vanguardista presente em tais filmes provocou certo distanciamento estético do crítico em relação a essas obras, somado ao fato de que a personalidade de Ely Azeredo era resistente às novas formas de manifestações cinematográficas, que não contemplavam a convencionalidade.

O posicionamento mencionado anteriormente em relação às obras de Rogério Sganzerla também se faz presente no artigo do primeiro filme do cineasta, *O Bandido da Luz Vermelha*. Uma certa admiração pela ousadia do cineasta é visualizada, ao realizar uma obra que contestava e criticava o percurso, pelo qual o Cinema Novo enveredou na segunda metade da década de 1960. Porém, ao mesmo tempo em que apresentava simpatia pelo trabalho de Sganzerla, também desaprovava o excesso de influências presentes na obra: filmes de faroeste, filmes de ficção-científica, programas radiofônicos, histórias em quadrinhos e chanchadas brasileiras. Em relação ao filme posterior de Sganzerla, *A Mulher de Todos*, pode-se verificar uma opinião completamente antagônica sobre a obra. Os motivos que levaram a essa análise negativa, foram a supervalorização da atriz Helena Ignez e seu roteiro girar somente ao redor de sua própria personagem. Dessa maneira, reprovou *A Mulher de Todos*, somado ao fato de que o filme, assim como, *Matou a Família e Foi ao Cinema*, utilizava-se da “Estética do Lixo”, para a construção de seu universo dramático-narrativo.

CAPÍTULO V: A COMÉDIA ERÓTICA: 1969-1973

As transformações ocorridas no cinema brasileiro na década de 1960 finalizaram-se com o advento de um novo tipo de produção: as comédias eróticas. Esses novos filmes caracterizavam-se principalmente pela ausência de discussões políticas e pela retratação da vida urbana brasileira, dando ênfase à comicidade e ao erotismo. Apesar das primeiras produções do gênero terem nascido no Rio de Janeiro, foi na “Boca do Lixo”, em São Paulo, que esse tipo de filme engendrou a transformação, na relação do público com o cinema brasileiro. Para Abreu (2006, p.40), o êxito comercial das comédias eróticas produzidas a partir de 1969, se desenvolveu pelo fato de, que tais filmes eram voltados para o “entretenimento das classes populares e realizado por pessoas egressas dessa mesma classe”. O autor delimita o aparecimento da comédia erótica e sua repercussão:

O impulso da Boca do Lixo em direção à produção de filmes com temas “eróticos” teve forte influência de duas comédias que haviam alcançado grande êxito de mercado, gerando uma forte onda na produção *mainstream* (por oposição a “marginal”): *Os paqueras* (1969), primeiro trabalho de direção de Reginaldo Faria, e *Memórias de um gigolô* (1970), dirigido pelo veterano Alberto Pieralise, com atuação e produção de Jece Valadão. Esses filmes, juntamente com *Adultério à brasileira* (1969), filme em três episódios dirigidos por Pedro Carlos Rovai, em São Paulo, podem ser considerados fundadores de um “gênero”. Exemplares típicos das comédias eróticas misturavam ingenuidade e malícia, “os dilemas do dar e do comer”, segundo os chavões contestadores (juventude/liberdade *versus* conservadorismo/repressão) no campo do comportamento dos anos 1960 e 1970. Com um tratamento cinematográfico convencional, os filmes traziam alguns cuidados na elaboração do roteiro, na escolha do elenco, e eficiente trabalho de direção. (ABREU, 2006, p.43-44. Grifo do autor).

A partir da segunda metade da década de 1970, o gênero recebeu a alcunha de “pornochanchada”²¹, atribuído pela imprensa da época. Abreu (2006) identifica as principais figuras, que se contrapunham aos produtos “cômico-eróticos”:

Para seus críticos (as elites financeiras, política e intelectual, por assim dizer) e detratores (a imprensa, setores do cinema “culto, por assim dizer), as produções da Boca do Lixo trabalhavam em sentido contrário, denegrindo a imagem positiva do cinema brasileiro que se procurava constituir. Uma

²¹ Os produtores das comédias eróticas foram “identificados pela mídia, de forma simultânea, (e assim passaram para a história) por meio dessa denominação que acabou se estabelecendo, gerando um recorte depreciativo, intolerante e preconceituoso para refletir tanto um foco apelativo de exploração da nudez e do erotismo, como um produto mal realizado, um cinema medíocre. Pelo fato de ser uma produção que ocorria à margem da maioria dos enfoques culturais (acadêmicos, de vanguarda, da mídia etc)”. (ABREU, 2006, p.21-22).

aparente contradição, já que o sucesso de público obtido pelos filmes da Boca, sobretudo junto às classes populares, era seu melhor avalista. (ABREU, 20063, p.21-22).

Paralelamente, o regime militar ampliou em 1969, a intervenção estatal na atividade cinematográfica nacional, por intermédio da criação da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme). O órgão se constituiu como uma espécie de prolongamento das funções do Instituto Nacional de Cinema (INC), fundado em 1966. A Embrafilme era uma corporação de “economia mista, que objetivava a promoção e a distribuição de filmes no exterior, em cooperação com o próprio INC. Sendo que 70% de seu capital social eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e o restante proveniente de entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais”. (AMANCIO, 2007, p.23).

A Embrafilme serviu como um forte estímulo à produção de comédias eróticas, por meio de seu esquema de produção e co-produção. A reserva de mercado instituiu-se como outro fator que estabeleceu profunda relação entre o pólo estatal e os filmes da “Boca do Lixo”. Essa reserva “atendia aos interesses de um projeto nacionalista do governo militar, complementados por recursos financeiros, destinados diretamente à produção pelo sistema de financiamento”. (AMANCIO, 2007, p.176) A empresa garantia quota de distribuição às produções brasileiras em detrimento de filmes estrangeiros, especialmente do cinema norte-americano. Esta medida protecionista alavancou a distribuição das comédias eróticas, no período especificado, popularizando o gênero.

Embora as temáticas abordadas por esses filmes fossem contrárias ao discurso moralista do regime militar, o bom relacionamento de seus produtores e as instâncias governamentais detentoras do poder, é explicado por Laurent Desbois (2016) a partir de três pilares que se inter-relacionam. O primeiro deles é o fato de que os “filmes da Boca do Lixo não eram obras contestadoras ou metafóricas como as do Cinema Novo. O segundo se apoiava no fato de que era preciso seguir as tendências do momento, pois a partir de 1969, considerado ano “erótico”, o sexo se espalhou pelas telas do mundo inteiro e o Brasil deixou entrar vários filmes estrangeiros, também taxados de eróticos. Quanto mais espectadores, mais dinheiro arrecadado. Por fim, o autor argumenta que esses filmes serviam a ditadura ao mostrar que ela era liberal, pois não proibia aquele tipo de cinema, contrabalançando a lavagem cerebral da propaganda oficial da televisão”. (DESBOIS, 2016, p.250-251).

A partir desse momento, passaremos a analisar os artigos de Ely Azeredo sobre sete comédias eróticas produzidas no final da década de 1960 e início da década de 1970.

5.1 *Os Paqueras* e *Memórias de um Gigolô*: o retorno do popular no cinema brasileiro

A análise das críticas de Ely Azeredo neste capítulo será iniciada por intermédio de dois filmes que Amancio (2006) destaca como os precursores desse gênero. Em primeiro lugar *Os Paqueras* e, posteriormente, *Memórias de um Gigolô*.

Publicado em 7 de maio de 1969 e denominado “O Fenômeno dos Paqueras”, o artigo do crítico sobre *Os Paqueras* demonstrou como o filme em questão, distanciava-se do universo questionador, ideológico e experimentalista do Cinema Novo e do Cinema Marginal, constituindo-se em um produto comercial a fim de atrair o público para as salas de cinema:

Uma análise analítica, a rigor, entenderia o leitor com um extenso rol de deficiências. Mas julgo dispensável um exame severo no caso, dada a despreensão do produto. É mais urgente assinalar o inegável bom humor que emana da tela, a relativa desenvoltura do diretor com um argumento que não prima pela originalidade ou pela fidelidade ao bom gosto, e, sobretudo, à vontade do elenco, no qual as descobertas (algumas moças muito bem descobertas), intérpretes em ascensão (Irene Estefânia, Adriana Prieto) e veteranos (o próprio Reginaldo, que já faz jus ao título, Walter Foster, Lewgoy, Fregolente) se comportam com eficiência. (AZEREDO, 1969, p.2).

O trecho destacado nos oferece indícios para observar como Ely Azeredo encarava esse novo ciclo de filmes brasileiros a partir de *Os Paqueras*. O crítico defendeu que, uma análise aprofundada sobre a obra não seria necessária, em vista de que o filme não possuía maiores pretensões a não ser um divertimento passageiro. Essa atitude de Ely Azeredo frente ao filme mostra-se contraditória em uma primeira análise, uma vez que o filme de Reginaldo Faria, retornava à fórmula narrativo-dramática que, vigorava no cinema nacional, anteriormente ao advento do Cinema Novo. Recapitula-se que o referido movimento não utilizava a tradicional forma narrativo-dramática, e, portanto, era um dos ingredientes que faziam com que as análises de Azeredo, fossem depreciativas. A incoerência surge porque *Os Paqueras* utiliza-se de uma fórmula cinematográfica prezada por ele, pois já foi demonstrado que o mesmo era apreciador das chanchadas da Atlântida e *Os Paqueras* resgatava o paradigma desse cinema para adaptá-lo aos novos tempos. Em outras palavras, a presente obra destacava as grandes transformações sociológicas, principalmente de âmbito sexual, nas décadas de 1960 e 1970. Entretanto, de acordo com o título de seu artigo “O Fenômeno dos Paqueras”, Ely Azeredo propunha-se a analisar as condições que possibilitaram o filme dialogar com o público, um aspecto caro a ele

desde o primeiro artigo analisado nesta pesquisa. Dessa forma, ao afirmar que *Os Paqueras* dispensava uma atenção analítica profunda, o crítico apontava que a necessidade de analisar o contexto de produção e lançamento de uma obra distinta dos parâmetros cinemanovistas e “marginais”, sobressaía-se ao filme em si. O destaque que Ely Azeredo atribuía a conjuntura sócio-histórica em que *Os Paqueras* foi lançado e a sua própria produção, ocorre devido à supremacia do Cinema Novo, dentro dessa mesma conjuntura. Após pouco mais de uma década protagonizando a cinematografia brasileira, o movimento se desvanecia em meio a ascensão de um gênero popular, por meio do lançamento de *Os Paqueras*, análogo aos filmes “chanchadescos” que idealizava superar, quando surgiu. Diante disso, julgava que os fatores externos à obra em questão e sua envergadura cinematográfica demonstrariam mais pertinência de análise.

Dessa forma, destacava “inegável bom humor” presente na obra, concebido pela “relativa desenvoltura de seu diretor”. Apesar de elencar esses dois fatores como um dos elementos que proporcionaram o sucesso de *Os Paqueras*, Ely Azeredo atentou-se ao seu argumento, “que não prima pela originalidade ou pela fidelidade ao bom gosto”. Observa-se aqui a primeira manifestação negativa do crítico em relação às comédias eróticas, que seriam desenvolvidas em suas análises sobre outras produções “cômico-eróticas” *a posteriori*. Essa manifestação concentrava-se no principal clichê presente nas primeiras comédias eróticas, em que um determinado tipo de galã, vive aventuras e desventuras amorosas e sexuais na tentativa de conquistar jovens garotas da zona sul carioca. Consequentemente, a esse clichê, a demasiada exploração do sexo, também seria condenada por Ely Azeredo, pois a medida que o gênero se desenvolvia, o recurso tornou-se explícito e vulgar.

É curioso observar que sua análise aponta uma falta de originalidade em *Os Paqueras*. Sendo o filme um dos marcos iniciais desse ciclo de produções, pode-se afirmar que não havia paralelos para o crítico debruçar-se em um argumento comparativo de tal “originalidade”. Entretanto, assim como fez em suas análises sobre as obras de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, Ely Azeredo não deixa de realizar uma pequena retrospectiva da formação e trajetória artística do diretor do filme em questão, Reginaldo Faria. Nessa retrospectiva, identifica-se que outro filme, aos moldes de *Os Paqueras*, lançado dois anos antes e dirigido por Roberto Farias, irmão de Reginaldo, é a chave para compreendermos a afirmação de Ely Azeredo no que tange ao seu roteiro que não preza pela originalidade:

Reginaldo Faria vem frequentando intimamente a carreira de Roberto Farias, como ator, revelando-se boa contribuição ao elenco brasileiro a partir de

Cidade Ameaçada (1960), em um personagem de marginal inspirado na trajetória do bandido *Mineirinho*. Seus encontros com papéis de comédia não foram dos mais felizes. Até em *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, onde prefigurava seu personagem de *Os Paqueras*, não foi um momento auspicioso em sua carreira. Aliás, o que faltava em *Toda Donzela* sobra no filme em cartaz: atores sem constrangimento no clima libertário da comédia ou (talvez a ordem inversa seja mais correta), um clima de comédia instigador da liberdade de respiração dos atores. Minha surpresa com *Os Paqueras* deu a partida no encontro com um Reginaldo realmente desinibido em papel de comédia. Ele e Walter Forster (o *playboy* madurão) comandam o tom de libertina alienação seguido por quase todo o elenco. (AZEREDO, 1969, p.2. Grifo do autor).

De acordo com o trecho destacado, a afirmação de Ely Azeredo sobre o argumento do filme ocorreu devido à comparação que, o crítico realizava com o filme *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*. Ambos os filmes possuíam temáticas análogas e foram lançados em um curto espaço de tempo, além de contarem com Reginaldo Faria como protagonista. Devido a essa aproximação, tanto temática quanto familiar entre os dois filmes, Ely Azeredo concluiu que *Os Paqueras* não prezava pela originalidade, pelo fato de seguir uma história em que as linhas norteadoras apresentavam-se similares ao filme de seu irmão. Outro elemento detectado nesta mesma citação, constitui na valoração que, o crítico atribuiu à *Os Paqueras* em relação ao paralelo que realizou à *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*. O crítico lembra que todos os elementos caracterizadores dessa temática apresentavam-se tímidos e obscuros, ao filme em questão. Ely Azeredo atribuiu esse problema ao fator temporal, pois quando a obra foi produzida, a permissividade ao se abordar a sexualidade, ainda não havia atingido o cinema nacional. Somente em 1969, quando *Os Paqueras* foi realizado, pôde apreciar um filme do gênero cujas maiores qualidades, residiam nos “atores sem constrangimento no clima libertário da comédia ou (talvez a ordem inversa seja mais correta), um clima de comédia instigador da liberdade de respiração dos atores”.

Um dos pilares característicos de Ely Azeredo era construir suas análises alicerçadas em comparações da obra em questão, com outros filmes do mesmo diretor. Essas comparações muitas vezes surgiam de uma retrospectiva da formação do cineasta a fim de detectar as relações entre a educação, cultura e visão de mundo do cineasta e a maneira como essas características pessoais repercutiram em sua obra. Como já foi demonstrado nesta pesquisa, a depender da tendência ideológica do cineasta, Ely Azeredo poderia inclinar-se negativa ou favoravelmente sobre o filme que analisava. Ilustramos tal situação com a primeira análise do crítico realizada nesta dissertação, *Rio, 40 Graus*, em que Ely Azeredo manteve uma postura desfavorável ao filme devido ao seu teor marxista, fruto da ideologia partidária de seu diretor, Nelson Pereira

dos Santos, membro do Partido Comunista. Tais comparações também resultavam em alterações de opiniões do crítico sobre uma determinada obra, ou apenas confirmavam uma já opinião negativa ou positiva. Lembramos que a análise do segundo longa-metragem de Rogério Sganzerla, *A Mulher de Todos* constituiu-se como uma análise integralmente comparativa ao primeiro filme do diretor, *O Bandido da Luz Vermelha*. Essa situação acabou por resultar em uma avaliação extremamente negativa de *A Mulher de Todos*, devido a constantes reprovações do crítico aos caminhos seguidos pelo cineasta em seu segundo filme. Na presente análise, a comparação entre *Os Paqueras* e o filme dirigido por Roberto Farias, *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, estimulou uma melhor avaliação a respeito do filme de Reginaldo Faria por Ely Azeredo, pois a obra apresentava melhor os elementos da comédia erótica, algo que *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera* mostrou-se ineficaz devido ao fato de que foi produzido e lançado em uma época que não favorecia a abordagem do gênero.

A análise de Ely Azeredo continuou na tônica comparativa. Dessa vez relacionando o Cinema Novo e o sucesso de *Os Paqueras*:

Evidentemente, o sucesso supercauteloso de *Os Paqueras* se explica mais por uma questão de jeito do que de habilidade; demonstra mais ousadia do que coragem. O sopro decisivo veio da comédia picaresca italiana, episódica, muito sobre o elenco e cortejadora de fórmulas fáceis. Mas, quando um cinema — por intermédio de figuras meritória ou circunstancialmente em evidência — leva a demonstração de habilidade ao ponto da afetação e do hermetismo, voltam a ser importantes outros tipos menos sofisticados de audácia. Sob o mercado a colação do *jeitinho*, essa intraduzível virtude carioca que sustentou em fases inglorias e mais heroicas a indústria brasileira de filmes. Dezenas de prêmios em festivais internacionais maiores e menores não tornaram anacrônico o jeito. É com ele, principalmente, que o diretor de *Os Paqueras* marca seu primeiro êxito no terreno da produção seguindo, à distância, a linha traçada com jeito e talento por Domingos Oliveira, em *Todas as Mulheres do Mundo* [...]. (AZEREDO, 1969, p.2. Grifo do autor).

Ainda que tenha atribuído uma valorização ao trabalho de Reginaldo Faria na citação anterior, o crítico relembrou que o filme alicerçava-se na “comédia picaresca italiana, episódica e cortejadora de fórmulas fáceis”. Em outras palavras, afirmou que *Os Paqueras* constituía-se em um filme cujas estruturas narrativas eram importadas do cinema italiano comercial da década de 1960. É possível observar um certo desdém por este tipo de cinema oriundo da Itália, pois norteava-se através dos seguintes elementos: filme compostos por episódios (que podiam ou não possuir interligações entre si), estrelados por grandes estrelas do cinema do país e a presença da comédia e do erotismo. Tal desdém sobre as comédias eróticas italianas somava-se ao fato de que esses filmes eram produzidos em larga escala, deixando a qualidade de lado,

a fim de concentrarem-se somente no lucro. É interessante atentar-nos que essa análise, embora implícita no texto de Ely Azeredo, apresenta-se contraditória, uma vez que sempre mostrou-se um ferrenho defensor da produção de um cinema inserido dentro desse paradigma. Sendo assim, a posição contrária a esse segmento do cinema italiano iria ecoar nas comédias eróticas brasileiras, pois a influência desses filmes iriam ser o alicerce das primeiras produções brasileiras explicitamente comerciais, que uniam a sexualidade e a comédia urbana.

Diante desse contexto, Ely Azeredo novamente tomou proveito da ocasião para tecer críticas ao Cinema Novo. A ironia mais uma vez é o principal elemento do qual Ely Azeredo dispõe-se para tecer tais críticas. Defendia que a produção de *Os Paqueras* foi um ato de ousadia, devido ao fato da obra ter sido inspirada em um segmento do cinema italiano questionável e contrapor-se ao movimento cinemanovista e sua constante letargia por meio dos “pontos de afetação” de seus diretores e do seu progressivo hermetismo. Consequentemente, afirmou que, em uma época em que a audácia dos diretores sempre resultavam em exercícios cinematográficos presunçosos e pouco comunicativos, “voltam a ser importantes outros tipos menos sofisticados de audácia”. Dessa maneira, Ely Azeredo destacou que Reginaldo Faria ao realizar um filme centrado na comédia urbana, dava continuidade às possibilidades abertas por Domingos de Oliveira, dentro dessa mesma temática em *Todas as Mulheres do Mundo*.

A análise finaliza-se com uma espécie de balanço sobre as mudanças pelas quais o cinema brasileiro passava no final da década de 1960:

No momento histórico de *Os Cafajestes*, há sete anos, era importantíssimo o *show* de habilidade. Era conveniente fazer o bom, caprichar na caligrafia, encadernar com brilho. Convinha também ostentar paixão pelo cinema, calcular o impacto: Ruy Guerra e Anselmo Duarte, às suas maneiras, com o senso de oportunidade que nas grandes viradas faz a diferença entre a fecundação e o suicídio, chocaram, surpreenderam, aguçaram a curiosidade de plateias que mudavam de calçada para não passar na porta de um filme brasileiro. Depois, o choque e a habilidade se tomaram vícios esterilizantes: inúmeros cineastas passaram a considerá-los valores absolutos, abre-te-sésamos que dispensavam o reflexo da realidade, o amadurecimento da forma, a técnica do espetáculo, o diálogo com o público. Agora a grande maioria dos realizadores brasileiros acorda para as realidades do mercado. Entre um filme em preto-e-branco e 10 em cores, o espectador escolhe automaticamente entre os 10. Entre um espetáculo de aparência ambígua, sem filiação definida, e 20 espetáculos vinculados a gêneros conhecidos (lembrem-se que Dom João abriu os portos...), o público prefere os últimos. *Os Paqueras* atende ao óbvio: é colorido; filia-se francamente à comédia Zona Sul, irreverente e sensual. (AZEREDO, 1969, p.2. Grifo do autor).

A avaliação que o crítico realizou sobre o cinema brasileiro da década de 1960 consistia em detectar as manifestações artísticas que mostraram-se pertinentes para uma transformação

paradigmática do cinema do país. Percebeu-se que ele elencava os trabalhos de Ruy Guerra em *Os Cafajestes* e Anselmo Duarte em *O Pagador de Promessas* para defender a mudança nos termos formais e conteudísticos do cinema brasileiro. Ao afirmar que, no início da década de 1960, “era conveniente fazer o bom, caprichar na caligrafia, encadernar com brilho”, Ely Azeredo destacou ambos os cineastas diante do marco histórico da ruptura com a produção brasileira vigente até então. Isso ocorreu em razão da visão tradicionalista de cinema que o crítico tinha para si, refletida em suas análises sobre o cinema brasileiro. Dessa forma, o destaque atribuído aos dois cineastas no contexto de reconfigurações do cinema nacional consistia no fato de que os filmes realizados por esses diretores, ainda eram alicerçados em um modelo narrativo-dramático tradicional aliado a uma estética que ainda mantinha-se próxima do padrão de estúdios. O destaque que Ely Azeredo conferia à Ruy Guerra e Anselmo Duarte dentro desse cenário, configurava-se como um discurso de combate ao Cinema Novo em seus primórdios, pois ao ignorar a importância de Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni, o crítico novamente deu vazão ao seu posicionamento negativo diante das características que as primeiras obras cinemanovistas detinham. Lembrando das análises que Ely Azeredo escreveu sobre *Rio, 40 Graus; Rio, Zona Norte* e *Porto das Caixas*, objetava-se a estética pautada no neorealismo e a confundia como uma obra mal acabada por negligência de seus diretores. Logo, ao escrever sobre os trabalhos de Ruy Guerra e Anselmo Duarte, em que ambos “faziam o bom, caprichavam na caligrafia e encadernavam com brilho”, Ely Azeredo elevou a um *status* superior os dois diretores em detrimento dos cinemanovistas, dos quais não possuía simpatia.

Após a avaliação do primeiro momento de reformulação do cinema brasileiro, Azeredo voltou-se à suas velhas restrições que possuía em relação ao Cinema Novo, afirmando que, após o marco inicial da transformação do cinema brasileiro no início da década, os diretores foram acometidos por “vícios esterilizantes”. Isto é, realizavam filmes pretensivos em que propunham-se a analisar o Brasil sob uma ótica equivocada, por meio de uma linguagem complexa que ignorava “o amadurecimento da forma, a técnica do espetáculo e o diálogo com o público”.

Diante desse cenário de descompasso entre o cinema brasileiro e seu público, em que somente *Macunaíma* fez expressivo sucesso popular, Ely Azeredo defendeu com certo tom de satisfação, que “a grande maioria dos realizadores brasileiros acorda para as realidades do mercado”. Com isso, o crítico finalizou sua série de avaliações sobre a cinematografia brasileira e sua relação com o público até o final da década de 1960. Afirmou que a comédia erótica seria o principal produto do cinema brasileiro a partir daquela época, pois os tempos haviam mudado.

Colocando-se como uma espécie de porta-voz do público brasileiro, elencou as razões pelas quais esse novo gênero seria o carro-chefe da produção nacional pelos próximos anos. A adesão das cores no cinema nacional agora era uma realidade da qual não se podia voltar atrás e uma excelente forma de atrair as atenções do público. Além disso, afirmava veementemente que a comédia era majoritariamente o gênero preferido do público brasileiro.

Ao finalizar a análise do texto de Ely Azeredo sobre “O Fenômeno dos Paqueras” chegou-se à conclusão de que o crítico recebeu a obra com entusiasmo. Identificando que o filme representava uma nova conjunção frente ao panorama cinematográfico brasileiro, pelo fato de configurar-se como uma produção que distanciava-se do universo experimentalista e sócio-político do Cinema Novo e, por consequência, do Cinema Marginal. O filme apresentava-se como uma comédia urbana cuja narrativa caracterizava-se pela simplicidade e fácil entendimento. A adoção do erotismo, por sua vez, tem origem em um segmento popular do cinema italiano, que produzia comédias com a adesão da sensualidade. O crítico, entretanto, apresentou uma visão negativa sobre esse segmento do cinema italiano, que paradoxalmente, contrariava sua concepção de cinema industrial. Ely Azeredo destacou que a inspiração nesse segmento do cinema italiano para a concepção de *Os Paqueras* foi um ato de ousadia, uma vez que o Cinema Novo não produzia bons frutos por intermédio da própria ousadia assumida pelos seus diretores. Consequentemente, a influência do cinema “cômico erótico” italiano impressa em *Os Paqueras* recebia uma chancela positiva do crítico. Também observou-se que Ely Azeredo apresentou uma análise favorável à obra pelo fato de que Reginaldo Faria seguia o mesmo caminho traçado por Domingos de Oliveira em *Todas as Mulheres do Mundo*, filme que, como já foi explorado pela análise de seu texto, o crítico possuía grande apreço.

Por fim, realizou uma retrospectiva dos períodos da década de 1960 pelos quais o cinema brasileiro passou por transformações. Azeredo elegeu Ruy Guerra e Anselmo Duarte como os principais representantes do início desse processo de mudanças, em detrimento de cineastas que possuíram uma atuação mais significativa neste processo como Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni. Essa substituição ocorreu devido ao fato de que Ruy Guerra e Anselmo Duarte produziam obras que não eram marcadas pela radicalidade estética e narrativa. Soma-se a isso o fato de que Ely Azeredo reprovava as influências neorrealistas presentes nas obras de Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Saraceni, em razão de um desentendimento por parte do crítico em relação ao objetivo que, esses cineastas possuíam ao utilizar-se elementos do movimento italiano. Logo após, Ely Azeredo reiterou suas reprovações no tocante à linguagem e a estética do Cinema Novo, que não produziu um efeito de identificação no público brasileiro. Por fim, afirmou que os tempos haviam mudado e o cenário

em que *Os Paqueras* foi lançado não era o mesmo de quando o movimento cinemanovista emergiu. Neste contexto, Ely Azeredo defendeu que as necessidades mercadológicas necessitavam prevalecer em primeiro lugar, a fim de produzir filmes que dialogassem facilmente com o público. *Os Paqueras* constitui-se como o primeiro exemplar desse novo ciclo de produções, marcando a nova fase do cinema brasileiro.

Dando prosseguimento na análise dos textos de Ely Azeredo sobre as comédias eróticas, este capítulo passará a analisar as palavras do crítico em relação às *Memórias de um Gigolô*, publicadas em 03 de setembro de 1970. O filme foi dirigido por Alberto Pieralisi e baseado no livro homônimo de Marcos Rey, publicado em 1968. Ely Azeredo iniciou-se sua análise sobre a obra a partir da contextualização de sua produção:

Quando Esmeralda, o cáften, faz sua primeira aparição, invadindo sem bom dia nem explicações o bordel de dona Iara, a platéia se expande como numa interjeição, reconhecendo um ator, um personagem, uma linha de produção. É Jece Valadão ou o Boca de Ouro, é a Magnus Filmes e um cinema comercial de fácil consumo [...]. Produzido por Valadão e dirigido por Alberto Pieralisi, representa aquele cinema digestivo, que em todos os centros produtores não estatizados sobreviva e possa, de vez em quando, gerar uma obra de arte. (AZEREDO, 1970, p.2).

O crítico centralizou sua atenção no ator e produtor Jece Valadão, um dos protagonistas do filme. Tal destaque conferido ao ator ocorreu por conta de que Jece Valadão, constituía-se como um elemento distinto na cinematografia brasileira dos anos 1960. Ao mesmo tempo em que estrelava obras cinemanovistas, como a adaptação da peça teatral de Nelson Rodrigues, *Boca de Ouro*, dirigida por Nelson Pereira dos Santos, também participava de produções populares como *Mulheres e Milhões*, de Jorge Ileli, lançado em 1961 e *Tudo Legal*, de Victor Lima, de 1960. Além disso, Jece Valadão, fundou, nesse mesmo ano, a Magnus Filmes, sua própria produtora de cinema. A declaração do ator sobre sua relação com o Cinema Novo, presente em sua autobiografia, demonstra um espírito que divergia dos ideais do movimento e ansiava por lançar-se em projetos com caráter popular:

O Cinema Novo cresceu imbuído de uma manifestação política através da arte. Mas era um cinema pretensioso, falso, não tinha nada de brasileiro. Tem até uma frase do Carlos Lacerda, que na época era Governador do Estado do Rio, dizendo o seguinte: *Tá bom, se vocês querem fazer revolução, peguem numa metralhadora, não peguem numa câmera. Câmera é para fazer arte, metralhadora é para fazer revolução.* Eu concordei em termos com o Carlos Lacerda. O Cinema Novo era muito comunista, muito intelectualóide. Gente que eu nunca tinha ouvido falar começou a fazer uma série de filmes, alguns muito bons, a maioria ruim. Aquele negócio de uma câmera na mão, uma ideia na cabeça e uma merda na tela existia demais. Então, não querendo participar

disso, parti para outro estilo. Fui buscar histórias policiais e comédias eróticas. (VALADÃO in RODRIGUES, 2010, p.85-86. Grifo do autor).

Possivelmente, a partir de pontos de vistas de época, demonstrava-se o rompimento com o Cinema Novo, observando-se que a atenção atribuída a Jece Valadão ocorreu devido à sua relação de ambiguidade com o movimento. Mesmo tendo uma participação efetiva nos primeiros anos do Cinema Novo, o ator não concordava com suas “tendências comunistas e intelectualóide”. Portanto, passou a trilhar um caminho distinto, produzindo filmes policiais e comédias através de sua produtora, Magnus Filmes. Dessa forma, evidenciou com exaltação que a obra possui características marcantes dos filmes produzidos por Jece Valadão devido ao fato dessas obras serem produções com a tarimba da “Magnus Filmes e cinema comercial de fácil consumo”. Além disso, a exaltação expandia-se ao fato de que *Memórias de um Gigolô* representava uma espécie de ápice na carreira de Jece Valadão como ator e produtor, pois, além de inaugurar um novo gênero popular brasileiro, juntamente com *Os Paqueras*, o mesmo já havia trilhado uma carreira de produções que, para Ely Azeredo, configurava-se como o ideal cinematográfico por excelência. Entre esses filmes produzidos pela Magnus Filmes, pode-se elencar a adaptação da peça teatral de Plínio Marcos, *Navalha na Carne*, a comédia *As Sete Faces de um Cafajeste* e o policialesco *Mineirinho Vivo ou Morto*.

Outro elemento presente no discurso de Ely Azeredo sobre a obra no trecho destacado que merece atenção refere-se à estatização do cinema brasileiro. No trecho em questão, o crítico atribuí outra valoração à obra, afirmando que *Memórias de um Gigolô* “representa aquele cinema digestivo, que em todos os centros produtores não estatizados sobreviva e possa, de vez em quando, gerar uma obra de arte”. Essa frase oferece elementos para detectar uma possível mudança de posicionamento do crítico em relação à intervenção estatal na atividade cinematográfica do país. Lembrando que Ely Azeredo foi um dos mentores da implantação do Instituto Nacional de Cinema em 1966 e defendia enfaticamente o amparo estatal às produções brasileiras. O projeto do Instituto Nacional de Cinema foi instituído por intermédio do regime militar, pelo qual nutria uma branda simpatia, fato que já foi demonstrado por meio de suas análises sobre os filmes do Cinema Novo. Entretanto, também foi possível identificar que a opinião favorável de Ely Azeredo sobre o regime militar alterou-se negativamente, após a promulgação do AI-5. Nessa mesma época, foi criada a Empresa Brasileira de Filmes S/A, ampliando a intervenção estatal na atividade cinematográfica brasileira. Pelo discurso construído no decorrer deste período (1966-1969), podemos inferir que a partir do momento em que a empresa foi fundada, Ely Azeredo possuía um posicionamento que não sustentava

mais a ideia de que o cinema brasileiro necessitava de intercessão estatal para sobreviver. Tal alteração em seu posicionamento ocorreu por duas razões. A primeira reside no êxito da Magnus Filmes, que produzia sucessivos filmes no decorrer da década por intermédio de capital privado. A segunda razão concentrava-se no sucesso que as produções “cômico eróticas” angariavam, obtendo o retorno financeiro do dinheiro investido na bilheteria. Diante desses duas situações distintas, Ely Azeredo chegou à conclusão de que o capital privado era a melhor opção para a nova configuração que se formava em decorrência do advento desse novo gênero. Além desta questão, a frase também sugestionava-se a uma atitude de reprovação em relação à crítica cinematográfica da época, que não valorizava os filmes do gênero por defender a ideia de que uma obra popular não poderia ser, ao mesmo tempo, objeto de alto valor cultural. Dessa forma, lembrou o cinema de países não estatizados, como os Estados Unidos, em que grande parcela de sua produção anterior à década de 1950, era direcionada às camadas populares e, com o passar do tempo, foram elevadas a um *status* de grande arte pela crítica especializada.

Ely Azeredo continuou sua análise sobre a figura de Jece Valadão, desta vez realizando um exame sobre seu talento como ator. Paralelamente o crítico analisou as demais interpretações do filme, comparando-as com as dos intérpretes das comédias eróticas italianas:

Jece Valadão soube dar consequência ao êxito dos personagens de seus melhores filmes, firmando um tipo de homem mau ou cafajeste bem-amado que é um dos raros personagens dotados de continuidade no cinema brasileiro. Capitalizando nas bilheterias esta popularidade, criou raízes sólidas como produtor. Ante Memórias de um Gigolô, voltado apenas para o riso fácil e malicioso, tem significação secundária o fato de que a própria receptividade do fenômeno Valadão (ator muito bom quando quer, e muito melhor sob direção alheia, como em Os Cafajestes e Navalha na Carne) leva-o a não se esforçar rumo à versatilidade e à maior eficácia interpretativa. É indiscutível que o filme sobe quando ele entra em cena e experimenta declínios demorados e frequentes com suas deserções. Este gênero, por ambicionar o status de correspondente brasileiro das comédias eróticas italianas interpretadas por Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e congêneres, exige muito do elenco. Ora, Rosana Ghessa, apesar de sua vivacidade e charme, e Cláudio Cavalcanti, esforçado, mas sofrendo da hiperimpostação das telenovelas, não possuem o fôlego necessário à maratona. (AZEREDO, 1970, p.2).

O crítico identificou dois elementos em relação ao trabalho do ator. O primeiro residia no fato de que Jece Valadão havia construído o protótipo de um personagem “homem mau ou cafajeste bem-amado”. O crítico defendeu que esse tipo de figura, por sua vez, era um “raros personagens dotados de continuidade no cinema brasileiro”. Em outras palavras, alegou que personagens cujas características centravam-se na malandragem e na canalhice, constituindo em uma interpretação sociológica sobre o povo brasileiro, cujo cinema nacional apresentou

desde seus primórdios. Percebe-se que, nas análises sobre os filmes desse gênero, o crítico demonstra uma preocupação muito maior com os atores e suas interpretações, o que não ocorria em seus textos sobre as obras do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

Além de observar que Jece Valadão construiu sua carreira como ator, interpretando “cafajestes”, defendeu que o ator apresentava melhores interpretações quando atuava sob “direção alheia”, apresentando como exemplo desse argumento, suas atuações em *Os Cafajestes*, em que foi dirigido por Ruy Guerra e *Navalha da Carne*, que atuou sob o comando de Braz Chediak. Essa análise sobre as qualidades de Jece Valadão como ator, foi realizada para concluir que os objetivos meramente comerciais de *Memórias de um Gigolô*, fizeram com que Valadão não se esforçasse para apresentar uma interpretação vigorosa. Ainda assim, Ely Azeredo exaltou seu trabalho, destacando como o melhor entre os três protagonistas.

Ao comentar sobre as atuações do restante do elenco de *Memórias de um Gigolô*, o crítico realizou uma analogia entre os atores nacionais presentes na obra em questão e os atores italianos, que também participam de comédias eróticas. Defendendo que o gênero, “por ambicionar o status de correspondente brasileiro das comédias eróticas italianas interpretadas por Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e congêneres, exige muito do elenco”. Dessa maneira, seu discurso apontava para uma qualidade dos intérpretes italianos e um certo menosprezo pelos brasileiros. A frase oferece elementos para inferir que Ely Azeredo considerava que as comédias eróticas, por apresentarem-se simples e sem grandes exigências dramáticas, configuravam-se como um perfeito segmento para os atores demonstrarem e desenvolverem seus talentos. Como consequência, os atores detinham a possibilidade de sobressaírem-se a um possível roteiro de má qualidade e uma direção que, em decorrência do caráter modesto do gênero, poderia apresentar-se relapsa.

O crítico identificou que, diante desse cenário, os atores italianos transitavam com intensidade dentro do gênero. Característica que os brasileiros dispostos a estrelar comédias eróticas, caso quisessem alcançar o nível de qualidade interpretativa dos atores das comédias eróticas provenientes da Itália, teriam de trabalhar com bastante afinco. Segundo as palavras de Ely Azeredo, não foi o que ocorreu com os outros dois intérpretes principais de *Memórias de um Gigolô*, defendendo que “Rosana Ghessa, apesar de sua vivacidade e charme, e Cláudio Cavalcanti, esforçado, mas sofrendo da hiperimpostação das telenovelas, não possuem o fôlego necessário à maratona”.

Tais problemas de atuação dos dois atores destacados foram atribuídos à direção de Alberto Pieralisi, que, além de não contribuir para um trabalho interpretativo superior de Rosana Ghessa e Cláudio Cavalcanti, se mostrava “retraída e rotineira, não conseguindo dotar

a história de virtudes maiores do que uma fluência narrativa razoável”. Essa fluência narrativa, de acordo com Ely Azeredo, consistia, “no duelo de cinismo e esperteza entre cáften experiente (Esmeraldo) e o aprendiz (Mariano), que, ao sabor do sentimentalismo de Lupe (Rossana Ghessa), exploram em revezamento os seus predicados físicos”.

A conclusão de sua análise é enfatizada pela satisfação frente a esse nova fase do cinema brasileiro, em que as comédias eróticas constituíam-se como o principal produto. Sobre o filme em questão Ely Azeredo finalizou afirmando que “apesar das deficiências, *Memórias de um Gigolô* se inscreve sem dificuldades na linha espetacular que vem mantendo o interesse do público pelo cinema brasileiro nos intervalos entre os lançamentos de seus cineastas mais expressivos”.

A análise realizada sobre as críticas de Ely Azeredo sobre estas duas obras precursoras do gênero “comédia erótica” no Brasil, possibilitou identificar o posicionamento do crítico frente a essa nova conjuntura. Paralelamente, identificou-se suas marcas discursivas-argumentativas, utilizadas na análise dessas obras. Verificou-se também que o crítico expressou-se com êxtase o fato de que *Os Paqueras* produziu grande sucesso popular. O filme configurava-se como o ideal, em seu ponto de vista, pois utilizava a linguagem narrativa-dramática clássica e apresentava a comédia como o principal elemento para angariar público. Entretanto, demonstrou contrariedade ao fato de que *Os Paqueras* inspirava-se nas comédias eróticas italianas que consistiam em filmes cujo principal horizonte era a exploração do erotismo, juntamente com a comicidade, contavam com o nome de grandes astros e eram produzidos em escala industrial. Azeredo posicionava-se em relação a esse gênero de origem italiana de forma reprovativa, pois defendia que os filmes do gênero eram produzidos de maneira rápida em detrimento da qualidade, a fim de atender as demandas comerciais dos produtores. Esse posicionamento mostrou-se contraditório, uma vez que sempre defendeu a produção cinematográfica inserida nesse paradigma. Entretanto, Ely Azeredo justificou sua satisfação com a fórmula italiana expressada em *Os Paqueras*, pois os elementos desse gênero fizeram com que insurgisse uma nova tendência cinematográfica, com apelo popular suficiente para sobrepujar o aglutinamento de produções cinemanovistas que pecavam pelo hermetismo.

Ely Azeredo também realizou neste texto um exercício analítico que já havia expressado em outros textos: o revisionismo acerca da carreira do diretor do filme em questão. No seu artigo sobre *Os Paqueras*, tal revisionismo serviu para que Azeredo relembresse que Reginaldo Faria já havia protagonizado um filme com temática semelhante, *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*. Nesse filme, dirigido pelo irmão do diretor, Roberto Farias, a temática da “paquera” também estava presente, mas abordada de modo limitado, pois o ano em que foi

produzido e lançado, 1966, não permitia maiores liberdades na abordagem de temas como o sexo. Esse olhar que Ely Azeredo realizou para o filme de Roberto Farias resultou em uma valoração a *Os Paqueras*. Nessa obra, lançada dois anos depois e, portanto, produzida em uma época cuja permissividade ao abordar os temas caros ao gênero era maior, observou um melhor tratamento nas linhas mestras que conduzem a história. Finalmente, outro elemento que fez com que Ely Azeredo realizasse uma avaliação positiva de *Os Paqueras*, foi o fato de que o filme aproximava-se do universo criado por Domingos de Oliveira em *Todas as Mulheres do Mundo*, obra que o crítico possuía em alta conta.

Em relação ao segundo artigo analisado acerca do filme *Memórias do um Gigolô*, pode-se detectar que o crítico continuou expressando uma receptividade positiva no que tange às comédias eróticas, centralizando suas atenções ao ator, produtor e diretor Jece Valadão. O motivo desse destaque reside no fato de que o ator, apesar de ter participado de algumas obras cinemanovistas no início do movimento, dissociou-se dele em meados da década de 1960, trilhando um caminho distinto. Jece Valadão passou a estrelar filmes policiais e comédias, muitas delas produzidas pela sua própria produtora de cinema, Magnus Filmes, fundada em 1960.

Também observou-se o posicionamento favorável aos atores italianos em detrimento aos brasileiros, inseridos no contexto do gênero. Segundo o que pode ser concluído a partir da análise das palavras de Ely Azeredo, os italianos possuíam mais desenvoltura ao atuar nesse gênero. Consequentemente, o crítico alegava que, caso os atores brasileiros almejassem atingir o nível de qualidade interpretativa daquele cinema, teriam que trabalhar com ardor.

Outro elemento que a análise do artigo sobre o filme em questão possibilitou foi identificar a alteração na postura de Ely Azeredo no que tange a estatização do cinema brasileiro. Pode-se chegar à conclusão, juntamente, com as análises de seus textos sobre algumas obras do Cinema Novo e do Cinema Marginal, pós AI-5, que Ely Azeredo distanciou-se da ideia de proximidade nas relações entre Estado e cinema. Dessa forma, passou a adotar um discurso que defendia um cinema nacional produzido a partir de capital privado.

5.2: *Adultério à Brasileira* e *Lua de Mel e Amendoim*: clichês em forma de episódios

Uma característica peculiar que as comédias eróticas brasileiras do final da década de 1960 e início da década de 1970 utilizaram-se foi a concepção de filmes compostos por episódios. A fórmula de se realizar pequenos filmes que continham várias pequenas histórias, formando somente um longa-metragem, tornou-se uma tendência adotada por vários diretores

do gênero. *Adultério à Brasileira* constituiu-se na primeira produção que utilizou essa fórmula. Realizada em 1969 e dirigida por Pedro Carlos Rovai, a película compõe-se de três episódios independentes: *A Assinatura, O Telhado e A Receita*.

Ely Azeredo, em sua crítica publicada em 19 de novembro de 1969, questionou o uso dessa fórmula para a produção de um único filme, tanto no cinema brasileiro, quanto no italiano:

Adultério à Brasileira já indica pelo título o propósito de seguir a trilha das comédias picantes em episódios que constituem uma das fórmulas lucrativas mais simplistas do cinema italiano. Até hoje esse recurso produziu poucos resultados inteligentes (Ouro de Nápoles, Boccaccio 70) e um vasto repertório de banalidades intermitentemente divertidas (As Bonecas, As Fadas). De concessão em concessão o cinema italiano foi resvalando para a vala comum às cujas margens Ringo, Gringo e Django mantêm sob intimidação os possíveis salvadores. E a verdade que esse panorama desolador não proporciona oportunidades a um Zurlini (Cronaca Familiare/Dois Destinos), a um Elio Petri (já intimidado em A Décima Vítima), a um Antonioni (emigrado em Blow-Up e Zabriskie Point). (AZEREDO, 1969, p.2).

O crítico novamente defendeu que a tendência no cinema brasileiro de se produzir comédias eróticas em episódios configurava-se como uma cópia do cinema italiano. Pode-se verificar que Ely Azeredo possuía algumas restrições a esse tipo de abordagem. A principal restrição atribuída a essas produções constituía-se a fórmula fácil e rápida de se realizar filmes, e conseqüentemente, obter sucesso financeiro, deixando a qualidade à margem. Paralelamente, Ely Azeredo expunha sua visão negativa sobre outro gênero do cinema italiano, que se desenvolveu em paralelo às comédias eróticas e em episódios, o *Spaghetti Western*. Os dois gêneros ocuparam um grande espaço dentro do cinema italiano, substituindo, de forma “desoladora”, segundo as próprias palavras do crítico, o cinema de diretores de talento como Valerio Zurlini²², Elio Petri²³ e Michelangelo Antonioni. Em outras palavras, Ely Azeredo demonstrou um ponto de vista negativo em relação à dominação do cinema italiano por estes

²² De acordo com o verbete de Valério Zurlini presente na obra *Dicionário dos Cineastas*, de Rubens Ewald Filho (2002), o diretor, nascido na Bolonha, em 19 de março de 1926, foi um dos diretores mais importantes do cinema italiano na década de 1955-1965 [...] Se interessou por cinema a partir de 1948, quando realizou alguns curtas que tiveram grande repercussão (*Storia de um Quartiere, Pugilato, Il Blues della Domenica, Il Mercato delle Face, Stazione Termini, Soldati in Città* etc) [...] Suas obras-primas são Verão Violento e Dois Destinos, embora depois de algum tempo de inatividade forçada voltasse em plena forma com *A Primeira Noite de Tranquilidade*. Deixou como testamento uma ambiciosa, mas frustrada, adaptação do romance de Dino Buzzatti: *Il Deserto dei Tartari*. Quando morreu em Verona, em 27 de outubro de 1982, estava preparando o roteiro de *Lo Scialo*, de Petrolini, projeto depois feito por Franco Rossi para a tevê em 1987. (FILHO, 2002, p.795).

²³ Nascido em Roma em 29 de janeiro de 1929, participou ativamente como militante do Partido Comunista até 1956 (logo após a invasão soviética da Hungria), quando abandonou a militância política. Formou-se em literatura na Universidade de Roma, foi crítico de cinema do jornal “L’Unità”. Dirigiu documentários e escreveu mais de vinte roteiros para diversos realizadores (Lizzani, De Santis). Na direção, um começo no gênero policial, derivando progressivamente para o engajamento político, até a consagração crítica. Faleceu em 1982. (Ibid, p.560).

dois gêneros: a comédia erótica e o *Spaghetti Western*. Essa reprovação era oriunda do fato de que ambos os segmentos constituíam-se como subprodutos de dois gêneros já consagrados: a comédia propriamente dita e os faroestes norte-americanos. Dessa forma, ao afirmar que “de concessão em concessão o cinema italiano foi resvalando para a vala comum às cujas margens Ringo, Gringo e Django mantêm sob intimidação os possíveis salvadores”, argumentava que esses dois gêneros em questão transformaram o cinema italiano em um discurso hegemônico. Tal discurso, por sua vez, era caracterizado pela produção de filmes meramente comerciais, realizados, distribuídos e lançados, muitas vezes, de maneira rápida, para obterem retorno financeiro. A menção dos três personagens na frase, ícones do *Spaghetti Western*, constituíam um elemento discursivo do qual Ely Azeredo utilizou-se para demonstrar seu pouco apreço pelo gênero, pois resumia nos três personagens que o cinema italiano estava impossibilitado de conceber obras distanciadas desses dois segmentos. Isto é, o domínio das comédias eróticas e do *Spaghetti Western* na cinematografia italiana da década de 1960, impedia o advento de obras cujo horizonte centrava-se em um objetivo menos comercial, mais contemplativo e autoral.

A análise de Ely Azeredo sobre a cinematografia italiana dos anos 1960 presente em sua crítica sobre *Adultério à Brasileira*, ainda que de forma superficial e pouca aprofundada, contradiz suas concepções sobre o Cinema Novo e sua trajetória nesse mesmo período. Lembrando que, de acordo com as análises das críticas realizadas sobre *Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte, Porto das Caixas, O Desafio, Terra em Transe, O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro e Brasil Ano 2000*, Ely Azeredo manteve uma postura condenatória a esses filmes por possuírem um caráter autoral, político e de fraco apelo popular. Em contrapartida, apresenta uma visão extremamente negativa em relação ao domínio de dois gêneros populares na cinematografia italiana dessa época, as comédias eróticas e o *Spaghetti Western*. Identificou-se que o principal argumento que Ely Azeredo utilizou para reprová-las era o forte apelo popular e sua produção industrial, somado ao fato de que o domínio desses dois gêneros impediam o desenvolvimento de um cinema com objetivos mais sérios e intelectualizados, dando como exemplo os diretores Valerio Zurlini, Elio Petri e Michelangelo Antonioni.

Diante deste cenário, conclui-se com mais confiança de que Ely Azeredo mantinha um pressuposto cinematográfico que reprovava não apenas obras cuja radicalidade estética e narrativa eram suas principais características, mas também filmes de natureza comercial, que não prezavam pela qualidade e preciosismo. O crítico possuía um caráter julgador extremamente perfeccionista inserido dentro de seus parâmetros cinematográficos. Em outras palavras, Ely Azeredo cultuava não somente um cinema alicerçado em uma linguagem

narrativa-dramática clássica, mas também a precisão técnica e o requinte dos filmes que analisava. Dito isto, é possível chegar à conclusão de que as análises realizadas por ele eram amparadas no classicismo hollywoodiano, mesmo após essa tendência do cinema norte-americano ter se exaurido e novas manifestações fílmicas surgirem por intermédio da modernização do cinema.

Por fim, Ely Azeredo questionou-se em relação à justificativa para que o gênero angariasse tamanho sucesso. Embora já tenha respondido essa questão em suas análises sobre *Os Paqueras* e *Memórias de um Gigolô*, elencou alguns elementos que apontavam as razões para o êxito dessa tendência cinematográfica. Segundo Azeredo, o gênero contava com “atores de vastos recursos, personalidades de grande público, histórias de elevado nível de humor e imaginação, direção e roteiro aptos a definir em poucos traços personagens e situações”. Receita perfeita para o sucesso e a continuidade de um determinado gênero cinematográfico.

Seguindo a tendência das comédias eróticas em episódios, *Lua de Mel e Amendoim* foi lançado em 1971. O filme foi construído por dois episódios independentes. O primeiro, cujo título também nomeia o longa-metragem, foi produzido em São Paulo, através da Cindestri, de Oswaldo Massaíni e dirigido por Fernando de Barros. A produtora carioca Sincro Filmes realizou o segundo episódio, *Berenice*, ambientado no Rio de Janeiro. A resenha de Ely Azeredo para a obra, publicada na edição de 22 e 23 de agosto de 1971 do *Jornal do Brasil* apresentou-se bastante enfática quanto aos caminhos que este tipo de produção enveredou no início daquele período:

Acompanhando uma *escalada* que se processa em quase todos os centros produtores, o cinema brasileiro vem apelando cada vez mais para o sexo. Fala-se muito em erotismo, enquanto as telas refletem com maior frequência a exploração grosseira do sexo. As reservas de muitos críticos e de grandes faixas de público não nascem de reações moralistas e sim do tédio ante a falta de imaginação da maioria dos realizadores de filmes que exploram essa tendência. Um nu é um nu: salutar (em princípio) excitante, belo, mas sua prolongada exploração, quando nenhum processo criativo se faz presente, pode ser matéria de tédio como qualquer outra. (AZEREDO, 1971, p.10. Grifo do autor).

Ely Azeredo realizou uma análise sobre a linha tênue entre erotismo e a “exploração grosseira do sexo” no cinema brasileiro. Passados dois anos desde o marco inicial do gênero, o crítico identificou que, o recurso iniciado para acompanhar as transformações sociológicas ocorridas no mundo ocidental durante a década de 1960, transformou-se em um mero elemento apelativo, que nada acrescentava à história contada nas telas. Dessa forma, detectou que um

grave problema acometia tais produções: a utilização da nudez e do sexo sem uma motivação dramática que justificasse o emprego desses recursos, tornando-os gratuitos em meio ao filme. Ely Azeredo argumentou que, sua análise acerca desse problemas nos filmes do gênero, não possuíam origem em um pudor ou moralismo de sua personalidade, pois também era alvos de “reservas de muitos críticos e de grandes faixas de público”. Tais reservas eram consequência, segundo as palavras de Azeredo, da “falta de imaginação da maioria dos realizadores de filmes que exploram essa tendência”. Em outras palavras, o crítico alertou sobre as sucessivas saídas dramáticas do qual diretores e roteiristas apoiavam-se para utilizar tal recurso, não apresentando nenhuma inovação narrativa que pudesse distanciar um filme do gênero de seus clichês habituais. Nota-se que ele, como já realizou em outras ocasiões, utilizava o público como álibi para legitimar um argumento negativo sobre a obra. Na presente ocasião, Ely Azeredo mencionou que “grandes faixas de público” mostravam-se incomodadas com os recursos eróticos empregados nos filmes do gênero, denotando um efêmero interesse por essas produções. Entretanto, contrariando esse argumento, podemos observar que *Lua de Mel e Amendoim* obteve expressivo sucesso, alcançando um público de 1.413.830 espectadores, de acordo com dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine)²⁴. Diante disto, é possível afirmar que Ely Azeredo, em algumas ocasiões, refugiava-se nos interesses do público em suas argumentações sobre determinado filme apenas para respaldar seu ponto de vista. Embora, por vezes, tal respaldo no público nem sempre correspondia à realidade, como foi o caso demonstrado em sua análise sobre *Lua de Mel e Amendoim*.

Ely Azeredo exemplificou essa espécie de estagnação dramática:

Como conseguir levar fulana para a cama? Há muitas variações possíveis para este tipo de problema, mas nenhum dos dois episódios se preocupa em injetar alguma novidade ficcional ao velho dilema. Pedro Carlos Rovai fez um filme menos ruim que o de Fernando de Barros e demonstrou em algumas sequências certa bossa para dar ao lugar-comum uma embalagem sofisticada. As comédias de Domingos de Oliveira (*Todas as Mulheres do Mundo* e *Edu, Coração de Ouro*), porém, continuam inatingíveis *carros-chefe* de uma verdade genérica em deterioração. (AZEREDO, 1971, p.10. Grifo do autor).

Expondo uma pergunta típica que leva a uma problemática e, posteriormente, ao desenvolvimento narrativo dos filmes do gênero, “Como conseguir levar fulana para a cama?”, defendeu que muitas possibilidades poderiam ser apresentadas pelos diretores diante dessa

²⁴ Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf>. Acesso: 13 jul. 2017.

questão. Porém, os dois episódios que compunham o filme, limitavam-se a repetir as velhas fórmulas já vistas em outras comédias eróticas. Em outras palavras, Ely Azeredo observou que o gênero, apesar do pouco tempo em que vigorava, já havia entrado em processo de “deterioração”, ao desgastar todas as possibilidades em trabalhar o elemento erótico. De modo que o crítico identificou uma urgência de novos diretores ingressarem no gênero e os mais velhos realizarem uma autocrítica no processo de criação de seus filmes, a fim de encontrarem novas maneiras de inserirem o erotismo em suas obras.

Ely Azeredo defendeu que o episódio dirigido por Pedro Carlos Rovai, *Berenice*, sobressaiu-se em relação ao de Fernando de Barros, pelo fato de o referido diretor ter demonstrado uma habilidade maior na abordagem dessa temática. Elencando alguns elementos que constituíam as limitadas qualidades do episódio, Ely Azeredo escreveu:

Berenice, história do machão copacabanense (Carlo Mossy) obrigado a reconhecer a nova condição da mulher quando se apaixona pela moderninha personagem-título (Renata Sorrah), segue a linha superexplorada dos filmes *paqueras*, agitando a fórmula com ritmo vivo, montagem de flashbacks e lances de imaginação visualizados. Desde o princípio da fita fica óbvio que Berenice vai entrar no jogo do amor em seus próprios termos, porque o personagem de Carlo Mossy não faz mais do que repetir os lances de outros *playboys* cinematográficos que descobriram na prática os pontos fracos da instituição da *garçonnière*. (AZEREDO, 1971, p.10. Grifo do autor).

Segundo as palavras do crítico, *Berenice* apresentava, frente a sua narrativa óbvia, alguns recursos que dinamizavam a trivialidade da história, como o “ritmo vivo, montagem de flashbacks e lances de imaginação visualizados”. Entretanto, tais elementos não eram suficientes para elegê-lo um exímio representante do gênero, pois Ely Azeredo apenas destacou essas qualidades ao compará-lo com o outro episódio que compunha o filme, dirigido por Fernando de Barros. Além disso, ainda que Pedro Carlos Rovai concedia algum frescor ao seu curta-metragem, a problemática do filme, destacada nos parágrafos anteriores, “Como conseguir levar fulana para a cama?”, sucumbia ao clichê que dominava o desfecho da maioria das comédias eróticas do período. Ou seja, a personagem-título “entraria no jogo do amor do playboy copacabanense em seus próprios termos, que descobriram na prática os pontos fracos da instituição *garçonnière*”. Ao descrever o previsível final do filme, Ely Azeredo comparou implicitamente o curta-metragem *Berenice*, à *Todas as Mulheres do Mundo*, no que tange as novas configurações da mulher na sociedade moderna frente à revolução sexual dos anos 1960. Corroborando esse pensamento, o próprio crítico afirmava que as obras de Domingos de Oliveira “continuam inatingíveis carros-chefe de uma verdade genérica em deterioração”.

Sobre o primeiro episódio homônimo de *Lua de Mel e Amendoim*, Ely Azeredo destacou problemas de ritmo e a exploração grotesca do sexo:

Entre o minifilme de Fernando de Barros e as chanchadas mais vulgares de 15 ou 20 anos atrás há poucas diferenças: a fotografia em cores (a ponto a favor do filme em cartaz), a *grossura* (*coluna do meio*; mas a abordagem rasteira do sexo conspirando contra a cotação de Fernando de Barros), e o ritmo (as chanchadas, em seu tempo áureo, não se arrastavam teatralmente como este *Lua-de-Mel*). O problema de Alberto (Newton Prado, deslocado em um papel de 30 anos) é possuir Márcia (Rossana Ghessa) antes do casamento, que, conforme a facilidade da proeza, talvez não seja de realização incontornável. A moça se recusa mesmo nas vésperas da data magna, para incredulidade de seus amigos *pra frente*. O suspense acumulado que Alberto leva para o hotel de Guarujá e alguns pequenos incidentes tornam a consumação da lua-de-mel um problema para o experiente conquistador. (AZEREDO, 1971, p.10. Grifo do autor).

As críticas de Ely Azeredo sobre duas comédias eróticas compostas por episódios, *Adultério à Brasileira* e *Lua de Mel e Amendoim*, apresentaram dois elementos discursivos-argumentativos primordiais. O primeiro residia no fato de que o crítico mantinha uma postura negativa em relação à essa fórmula fílmica, oriunda do cinema italiano. Atentando-se ao cenário cinematográfico do referido país, alegou que esse segmento constituía em um subgênero produzido em escala industrial, que estimulava o surgimento de filmes com pouca qualidade, voltados unicamente para o entretenimento. Como consequência, Ely Azeredo, apontou que essa situação obliterava a produção de filmes cujo horizonte distanciava-se dessa conjuntura. Isto é, a cinematografia italiana da década de 1960 era composta apenas por filmes comerciais, o que impedia o surgimento de filmes com um viés sem grandes apelos comerciais e objetivos autorais. Identificou-se que esse exercício argumentativo que Ely Azeredo realizou acerca do cinema italiano apresentava-se incoerente com sua postura frente ao cinema brasileiro do mesmo período. Ao mesmo tempo em que condenava a produção em larga escala de filmes comerciais no cinema italiano e a progressiva supressão de diretores com uma proposta de trabalho autoral, Ely Azeredo reprimia o Cinema Novo, autoral, e as poucas possibilidades de se realizar filmes comerciais durante esse mesmo período. Dessa forma, apresentou uma profunda contradição em seu trabalho de análise sobre a cinematografia de ambos os países. Além disso, reprovou a ideia da produção de comédias eróticas em episódios, devido ao fato de que, em seu país de origem, a Itália, a fórmula originou poucos filmes de qualidade.

O segundo elemento identificado na análise dessas dois textos consiste na exploração gratuita do sexo nos filmes do gênero. Ely Azeredo defendeu que o recurso não possuía finalidades narrativas que justificassem sua utilização demasiada, concluindo que os filmes

pertencentes a esse segmento cinematográfico, apesar do pouco tempo de existência, já apresentava um desgaste. Esse problema, segundo as palavras do crítico, seria solucionado somente quando diretores e roteiristas criassem novas possibilidades narrativas para o ponto nevrálgico que estimulava o desenvolvimento dramático das histórias dos filmes do gênero. Por fim, Ely Azeredo continuava afirmando que Domingos de Oliveira e suas obras seguiam como representantes do gênero por excelência.

5.3: *A Viúva Virgem* e *Cassy Jones, O Magnífico Sedutor*: obras prejudicadas pelo excesso de erotismo

Após a análise das críticas de Ely Azeredo para as comédias eróticas em episódios, analisar-se-á os artigos do autor sobre dois filmes que representaram a legitimação do gênero no início da década de 1970, de acordo com Ramos (1984, p.406-407). Esses filmes cristalizaram a fórmula de sucesso utilizada pelas comédias eróticas realizadas no Rio de Janeiro e lançaram a tendência do cinema produzido na Boca do Lixo naquele período. Trata-se de *A Viúva Virgem*, de Pedro Carlos Rovai e *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*, de Luís Sérgio Person, ambos lançados em 1972.

No texto “Uma Viúva em Alta no Mercado”, publicado em 28 de abril de 1972, o autor já demonstrou no título que o teor de sua análise consistiria em examinar os elementos que estimularam o sucesso de *A Viúva Virgem* na ocasião de seu lançamento:

Não acontece toda semana um filme marcar boa bilheteria em um cinema de exclusividade e de ingresso mais caro. *A Viúva Virgem* talvez faça até escola, e, no barato das *imitações* dê origem a viúvos virgens, viúvas semivirgens e outras figuras do mesmo naipe. Portanto, antes de ceder à tentação de falar mal da personagem em cartaz — e seria difícil não ver com interesse uma viúva que se apresenta na encadernação preciosa de Adriana Prieto — convém examinar sua possível contribuição aos bons ou aos maus costumes do cinema brasileiro. (AZEREDO, 1972, p.2. Grifo do autor).

Ely Azeredo realizou algo semelhante quando analisou *Os Paqueras*, três anos antes. Porém, no presente artigo, o contexto do qual o filme em questão estava inserido, apresentava-se distinto do filme de Reginaldo Faria. O ponto de partida da presente análise do crítico não mais propunha-se a analisar o surgimento de um novo gênero cinematográfico, mas sim examinar o principal recurso utilizado por esse mesmo gênero, o erotismo. Lembrando que nas análises das críticas de Ely Azeredo sobre as comédias eróticas realizadas anteriormente, apresentavam como principal problema do gênero, o uso desenfreado do sexo sem uma motivação dramática justificável, de modo que a exploração desse recurso alcançava

proporções em que a sutileza diluía-se para dar vazão a uma abordagem vulgar do sexo e da nudez.

Na citação destacada o crítico apresentou as razões, pelas quais julgou necessário realizar esta análise. Primeiramente, atentou-se ao êxito de bilheteria da obra, mesmo com o aumento dos valores dos ingressos no ano de 1972. Posteriormente, destacou o filme frente ao cenário das comédias eróticas, e as possíveis reverberações das características presentes em *A Viúva Virgem*, em outras obras do gênero a serem produzidas no futuro. Por fim, afirmou que a análise do filme demonstrou-se pertinente por realizar um exame acerca dos “bons ou aos maus costumes do cinema brasileiro”. De acordo com o que já foi discutido, pode-se afirmar que, entre os bons costumes do cinema brasileiro, Ely Azeredo destacou a utilização de fórmulas nacionais (as chanchadas das décadas de 1940 e 1950) e entre os maus costumes, as fórmulas internacionais (comédias eróticas italianas em episódios da décadas de 1960) para a constituição de uma tendência que, no futuro, se condicionaria denominar “porno-chanchada”. Dessa maneira, a análise realizada acerca do filme em questão, propunha-se a identificar as condições em que tais costumes foram utilizados em *A Viúva Virgem*.

Em seguida, Ely Azeredo examinou a evolução de Pedro Carlos Rovai como cineasta, realizando uma retrospectiva de seus dois trabalhos anteriores (*Adultério à Brasileira* e o curta-metragem *Berenice* que compõe, juntamente com o episódio dirigido por Fernando de Barros, a completude de *Lua de Mel e Amendoim*), recurso analítico recorrente no trabalho do crítico, como já foi observado. Reafirmando o que já havia analisado em suas críticas dedicadas a cada um desses respectivos filmes, o autor lembra que:

A estreia de Pedro Carlos Rovai em, *Adultério à Brasileira* (1969) tinha poucas qualidades para animar expectativas. Já no segundo episódio de *Lua de Mel e Amendoim* (1971), que compensava a péssima categoria do primeiro (dirigido por Fernando de Barros), o novo diretor mostrou inegável vivacidade de ritmo e uma tendência à comédia sofisticada afogada nos muitos ingredientes *grossos* da história. (AZEREDO, 1972, p.2. Grifo do autor).

Em relação ao trabalho de direção de Pedro Carlos Rovai em *A Viúva Virgem*, Ely Azeredo apresentou uma análise entusiasmada, diante do amadurecimento do cineasta na direção de comédias eróticas. Como consequência de tal amadurecimento, destacou que uma série de elementos técnicos que compunham as condições de produção de *A Viúva Virgem*, também acompanhavam o salto de qualidade que o diretor apresentava frente aos seus dois trabalhos anteriores:

Em primeiro lugar, o que dá prazer ao crítico, a oportunidade de constatar algumas coisas positivas: o sensível aperfeiçoamento de Pedro Carlos Rovai como diretor; a ascensão do nível de produção da Sincro Filmes [...]; a segurança e vivacidade da fotografia de Hélio Silva (dirigindo e manuseando a câmera) em Eastmancolor; a qualidade caracterizadora do vestuário sob responsabilidade de Estênio Pereira; a integração de alguns atores no clima meio louco do divertimento; e a bossa dos letreiros de apresentação com jocosos (ainda que muito simplórios) lances de desenho animado de autoria de Stil. (AZEREDO, 1972, p.2).

Ainda que tenha atribuído destaque à mudança positiva no trabalho de direção de Pedro Carlos Rovai e dos aspectos técnicos acerca do filme em questão comandado pelo cineasta, Ely Azeredo identificou, o que seria, para ele, alguns equívocos na condução da história, presentes nos trabalhos anteriores do diretor e persistentes na obra *A Viúva Virgem*. Observou que a obra, por vezes, distanciava-se dos velhos clichês das comédias eróticas produzidas até aquele momento e outrora elencava alguns elementos que configuravam-se como inovadores no trabalho de direção de uma produção do gênero. Atenta-se às palavras de Azeredo sobre essa questão:

Em alguns momentos de *A Viúva Virgem* (os planos de Adriana no limiar da noite nupcial; seu primeiro assédio por Jardel Filho com o pretexto do quiproquó em torno do gato angorá da *pistoleira*) Rovai volta insinuar aquela vocação. Não creio que, sem contar com a cumplicidade de um diretor com tato para a matéria, Adriana e Hélio Silva tivessem alcançado aqueles ótimos *quadros* iniciais da donzela de colégio de freiras sob a medo do encontro carnal com o animalesco Alexandrão (Imperial, muito adequado à *charge*) que, segundo a cantiga caipira de abertura, "povoou a região, teve 20 casamentos, mais de 10 amigação..." Mais adiante, sempre que se apoia no talento de Adriana e nas sugestões da situação ambígua da personagem — o que, infelizmente, não ocorre muitas vezes — o cineasta consegue impor as suas virtudes para o exercício de uma linha mais adulta de comédia. A conjuntura, no entanto, trabalha contra as melhores expectativas. A ideia-base do roteiro era boa: a formação de uma empresa, idealizada por Constantino (dono de uma *indústria* de limãozinho do praia e vigarista sem nenhum escrúpulo), para investir no *golpe do baú* — uma vez casado com a viúva, ele dividiria tudo o que pudesse obter em cotas proporcionais ao valor das *ações* de cada elemento de sua *patota*. Mas, como a concorrência entre as comédias brasileiras vem impulsionando cada vez mais a *grossura*, diretor e roteiristas se abandonaram à força da inércia que conduz a uma série de situações de agressivo mau gosto, de deteriorado erotismo. (AZEREDO, 1972, p.2. Grifo do autor).

Discorrendo sobre momentos-chave da obra, Ely Azeredo argumentou que Pedro Carlos Rovai possuía a habilidade de alcançar uma grande *mise-en-scène* em meio a um roteiro improdutivo, que pouco contribuía para a produção de uma obra de qualidade. O crítico já tinha observado essa qualidade no diretor em sua análise sobre o curta-metragem *Berenice*. Naquela

ocasião, Ely Azeredo afirmou que o cineasta detinha o talento necessário para driblar as limitações do roteiro e conceber um curta-metragem repleto de “ritmo, flashbacks e lances de imaginação visualizados”, que sobressiam-se à história completa de clichês.

Elencando algumas passagens que julgou serem exemplos de tal habilidade de Pedro Carlos Rovai na direção de *A Viúva Virgem*, como “os planos de Adriana Prieto no limiar da noite nupcial; seu primeiro assédio por Jardel Filho com o pretexto do quiproquó em torno do gato angorá da pistoleira) e os ótimos quadros iniciais da donzela de colégio de freiras sob a medo do encontro carnal com o animalesco Alexandrão (Imperial, muito adequado à *charge*)”, Ely Azeredo passava a adotar uma postura positiva em relação à obra.

É possível, perceber, também, um certo culto que o crítico realizou em volta da atriz Adriana Prieto, tal qual o fez com Leila Diniz em sua análise sobre *Toda as Mulheres do Mundo*. No início de sua crítica, ao justificar para o leitor as motivações que o levaram a escrever sobre o filme, Azeredo afirmou que seria “difícil não ver com interesse uma viúva que se apresenta na encadernação preciosa de Adriana Prieto”. Posteriormente, ao analisar a direção de Pedro Carlos Rovai, lamentou que o diretor não tivesse se apoiado mais vezes “no talento de Adriana e nas sugestões da situação ambígua da personagem”. A reverência que Ely Azeredo prestou à protagonista de *A Viúva Virgem*, ocorreu em menor medida do que ao culto concedido para a estrela da obra de Domingos de Oliveira, mas essa questão torna-se um elemento pertinente para analisarmos a importância que o crítico delegava ao trabalho de uma atriz dirigida por um competente diretor.

Realizando um paralelo com a crítica de Ely Azeredo sobre *Todas as Mulheres do Mundo* e a extensa análise por ele produzida sobre a personagem interpretada por Leila Diniz na obra em questão, pode-se depreender que ao expor um desejo de que o diretor explorasse mais a personagem interpretada por Adriana Prieto e sua ambiguidade inerente, ou seja, a pureza e a virgindade de um lado e a malícia de outro, Ely Azeredo, conseqüentemente, atribuiria à *A Viúva Virgem*, uma relevância maior do que conferiu ao filme, acometido pelo defeito de não ter trabalhado todas as possibilidades que a personagem oferecia. Diante dessa situação também é possível trazer à tona o segundo longa-metragem de Rogério Sganzerla, *A Mulher de Todos*, do qual Helena Ignez constituía a estrela máxima da obra. Porém, ao contrário de *A Viúva Virgem* e *Todas as Mulheres do Mundo*, Ely Azeredo não demonstrou um encantamento pela protagonista desse filme. A distinção atribuída às personagens encarnadas por Adriana Prieto, Leila Diniz e Helena Ignez ocorreram por dois fatores principais. Os filmes protagonizados pelas duas primeiras atrizes destacadas configuravam-se como a tendência cinematográfica muito prezada por Ely Azeredo. Em outras palavras, tanto *A Viúva Virgem*

como *Todas as Mulheres do Mundo*, eram obras que se propunham a dialogar com uma grande faixa de público, utilizando uma estética e uma narrativa tradicionais para atingir esse objetivo. Além desta questão, ambos os filmes, apesar de possuírem suas duas protagonistas como as linhas norteadoras de suas respectivas histórias, conferiam um espaço e uma importância para núcleos de personagens coadjuvantes, constituindo uma heterogeneidade à cada obra. Em contrapartida, *A Mulher de Todos*, centrava-se exclusivamente em sua protagonista, o que resultou em um filme exaustivo, uma vez que a obra não abria possibilidades para explorar outros possíveis personagens no universo criado por Rogério Sganzerla. Outra motivação que fez com que o crítico não tivesse possuído um sentimento de identificação com a protagonista de *A Mulher de Todos* reside no fato de que a obra pertencia ao grupo de filmes do final dos anos 1960 caracterizados pela radicalização estética e narrativa, elementos cinematográficos, dos quais Ely Azeredo possuía uma inclinação desfavorável.

Prosseguindo sua análise, atentou-se ao fato de que “a ideia-base do roteiro era boa”, partindo da premissa de um “golpe do baú” a ser aplicado por Constantino, “dono de uma indústria de limãozinho de praia e vigarista sem nenhum escrúpulo” em Cristina, a viúva do título, que herdara a fortuna do marido, morto por um infarto durante a noite de núpcias. Entretanto, Ely Azeredo observou que diante de todas as qualidades já apontadas, o filme ainda contava com uma série de “situações de agressivo mau gosto, de deteriorado erotismo”. Essa situação, detectada por ele, era resultado da concorrência entre as comédias brasileiras, que diante de fórmulas simples, apostavam cada vez mais no erotismo, sem preocuparem-se com a elaboração de tramas mais atraentes e substanciais. Corroborando esse pensamento, Ely Azeredo, concluí sua análise sobre *A Viúva Virgem* afirmando que “a neochanchada está aí e seu sucesso comercial é inegável. Resta-nos esperar uma evolução para uma linha de comédia que não desprezando os fatores de rentabilidade, também não enxota o espectador cioso de sua sensibilidade”. Dessa maneira, Ely Azeredo demonstrou-se parcialmente satisfeito com as conquistas técnicas, estéticas e narrativas que *A Viúva Virgem* proporcionado ao gênero. Porém, apresentava-se preocupado com o constante apelo sexual que os filmes dessa tendência não conseguiam se desprender, devido ao fato desse recurso ser um dos principais elementos que permitiam a popularidade do gênero. Podemos observar que Ely Azeredo era um crítico em constante contrariedade em relação a algum elemento que impossibilitava que o cinema por ele idealizado, se concretizasse. Após seu conflito com o Cinema Novo, Ely Azeredo presenciou o surgimento de um segmento cinematográfico que mais se aproximava de suas aceções, a comédia erótica, com sua essência popular e diálogo com o público. Mas o erotismo contido nessas obras sobrepunha-se a uma possível fruição estética positiva, que o crítico poderia vir a

ter, configurando-se como o principal elemento a ser exaustivamente alvo de críticas e dissabores de Ely Azeredo, frente a este gênero cinematográfico brasileiro.

Concentrar-nos-emos agora na análise de Ely Azeredo sobre *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*, também lançado em 1972 e dirigido por Luís Sérgio Person. O artigo, que denominava-se “Paqueras” S.A.”, publicado em 14 de fevereiro de 1973, já demonstra que as linhas norteadoras de sua análise consistiriam na continuidade da demonstração da postura reprovativa de Ely Azeredo, diante das comédias eróticas. Essa reprovação consistia na ideia de que as histórias apresentadas nos filmes do gênero, já demonstravam um profundo desgaste. Além disso, tais obras estavam inseridas em um contexto de produção em escala industrial, que recorriam à exploração demasiada do sexo, em detrimento de um produto final que destacava-se mais pela sua essência enquanto obra cinematográfica, do que pela sua excessiva concentração nos elementos sexuais:

A adjetivação da crítica frente ao ciclo *paquera* está há muito tempo esgotada. Fui ver *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor* [...] levado pelo nome de Luís Sérgio Person, realizador de dois filmes significativos do cinema de crítica social da década de 60, *São Paulo S.A.* e *O Caso dos Irmãos Naves*, e pelo fato de o espetáculo em cartaz ser considerado por muita gente um dos exemplares mais sofisticados da chamada *comédia erótica*. Saí deprimido – por Person e pelos críticos que terão que comentá-lo. Resta-me o consolo (dúbio) de que mais desagradável que escrever sobre um *Cassy Jones* deve ser assiná-lo como diretor. (AZEREDO, 1973, p.2. Grifo do autor).

Ely Azeredo lamentou o fato de que o cineasta Luís Sérgio Person tenha enveredado pelo gênero e produzido um filme em que todos os clichês dessa tendência cinematográfica se faziam presentes. Lembrando que o diretor era responsável por obras importantes da cinematografia brasileira da década de 1960, como *São Paulo S.A.* e *O Caso dos Irmãos Naves*, podemos identificar que Ely Azeredo realizava uma espécie de comparação implícita à trajetória de Person e de Pedro Carlos Rovai. Isto quer dizer que ele compreendia essa incursão de Luís Sérgio Person no gênero como um retrocesso em sua carreira. Uma vez que o cineasta partia de filmes sérios e autorais para um gênero cinematográfico que, apesar de apresentar-se popular, detinha sérios problemas relativos a uma constante exploração do sexo. Em contrapartida, Pedro Carlos Rovai constituía-se como um diretor que surgiu inserido dentro do gênero e nele desenvolveu-se até atingir um grau de excelência em *A Viúva Virgem*, como apontado por Ely Azeredo.

Novamente colocou a questão do limiar entre erotismo e a apresentação “grosseira” do sexo nas comédias eróticas. Afirmando que “falar em comédia-erótico-sofisticada, no caso de

Cassy Jones, é um eufemismo muito forçado. Imperam os recursos da chanchada e sua concepção do erotismo se resume em mulheres nuas (mais recentemente em nudismo unissex)”. Diante desse apontamento de Ely Azeredo, podemos perceber que a reprovação do crítico diante de *Cassy Jones*, *O Magnífico Sedutor*, consistia na incoerência semiótica cometida por todos ao que se referiam aos filmes do gênero, utilizando tal expressão. De forma que o significante “comédia erótica”, agora com a adesão do adjetivo “sofisticado”, não correspondia ao seu verdadeiro significado. Ou seja, uma adjetivação desses filmes que tinham como objetivo atenuar seu conteúdo extremamente vulgar, era constantemente utilizada para denominar erroneamente os filmes deste gênero. Na visão de Ely Azeredo, tais comédias eróticas, pouco apresentavam de erotismo e sofisticação, do qual vociferavam os agentes ocultos na sentença do crítico.

Também podemos detectar que Azeredo apresentou uma postura negativa em relação à obra por apresentar um nível maior de nudez masculina do que as demais comédias eróticas da época, que proporcionavam mais momentos de nudez às atrizes do que aos atores.

Diante dessa grande problemática que Ely Azeredo observava nos filmes populares brasileiros da década de 1970, realizou uma comparação entre tais filmes e o outro segmento de cinema popular nacional das décadas de 1940 e 1950, as chanchadas, que serviram de base para que as comédias eróticas florescessem no final da década de 1960:

Não sou o único a julgar muito superior – inclusive mais autêntica – a chanchada dos tempos da dupla Oscarito & Grande Otelo, Zé Trindade, Walter Dávilla, etc. O humor cultivado naquela fase era simplório, mas, pelo menos, tinha a vantagem da espontaneidade. Em seu momento, *Fantasma do Acaso*, *O Homem do Sputnik*, *O Camelô da Rua Larga* e similares representam muito mais que *A Viúva Virgem* ou *Cassy Jones* em 72/73. Inclusive porque, no grande salto da década de 1950 e, sobretudo, dos anos 60, não há mais alibis para a pobreza de linguagem, o primarismo da direção de atores, as deficiências técnicas. (Há no Rovai de *A Viúva* e no Person de *Cassy*, mas principalmente no primeiro, virtudes de ritmo que não encontramos em outros cultores do filão cômico-erótico). (AZEREDO, 1973, p.2. Grifo do autor).

O texto apontou outros problemas em *Cassy Jones*, *O Magnífico Sedutor* além do forte apelo sexual, afirmando que a obra possuía “pobreza de linguagem, primarismo de direção de atores e deficiências técnicas”. Essas três características negativas, elencadas pelo crítico não concentravam-se apenas no filme em questão, mas a todas as comédias eróticas do período. Dessa forma, o crítico realizou uma conexão entre tais filmes do gênero e as chanchadas da décadas de 1940 e 1950, a fim de demonstrar que o intervalo de uma década que separou a produção das duas tendências fílmicas, foi caracterizado por profundas transformações

cinematográficas, que proporcionaram ao cinema brasileiro um grande desenvolvimento técnico. De modo que as produções passaram a não possuir o caráter rudimentar do qual eram fortemente assinaladas até meados da década de 1950. Esse período destacado pelo crítico refere-se claramente ao Cinema Novo, que através de seus experimentalismos de linguagem, permitiram que o cinema nacional alcançasse grandes conquistas formais. Entretanto, ao mencionar, implicitamente o referido movimento como elemento primordial nesse processo de modernização, o crítico novamente apresentou sua habitual característica de alterar em seu ponto de vista algo, a fim de adequá-lo à sua presente argumentação sobre o filme que analisava. Em outras palavras, os experimentalismos de linguagem que foram alvos de tantas críticas por parte de Ely Azeredo durante a década de 1960, ganham novos contornos em sua análise sobre *Cassy Jones, O Magnífico Sedutor*. Ely Azeredo condenava o filme de Luís Sérgio Person por não utilizar-se dessas conquistas técnicas, que o cinema brasileiro obteve na década anterior. Ao comparar os dois tipos de chanchadas, destacou aquelas produzidas pela Atlântida, por terem sido produzidas em um período anterior a esse processo de modernização e, conseqüentemente, não possuírem outros paradigmas de um cinema mais refinado dentro dos parâmetros da época. *Cassy Jones, O Magnífico Sedutor*, foi produzido em condições contrárias, próximo ao auge das grandes manifestações técnicas e estéticas das quais o Cinema Novo lançou. Porém, é um filme marcado pelo primarismo em todas as suas vertentes, algo inaceitável, segundo Ely Azeredo.

Ely Azeredo encerra sua análise reiterando suas concepções acerca da utilização em grande escala do sexo presente no filme. Ao mesmo tempo em que também observava esse cenário como, fruto de uma tendência, no início promissora, mas desgastada no decorrer do tempo. Identificando um processo de vulgarização extrema nos filmes do gênero para atender a uma demanda de um público, que, ao contrário do crítico, não se mostrava fatigado do gênero tal qual ele apresentava-se.

Diante do que foi exposto, pode-se concluir que essa situação poderia proporcionar a Ely Azeredo um momento de autorreflexão acerca de seu trabalho como crítico de cinema nos anos em que esta pesquisa dedicou-se a analisar seus artigos, uma vez que, ter por sido ferrenho defensor do gosto do espectador, resultou novamente, em uma adversidade, do qual o crítico sempre esteve envolto em seus textos sobre o cinema brasileiro.

Ely Azeredo apresentou uma opinião mais branda sobre as comédias eróticas, de acordo com as análises de seus textos sobre os filmes do gênero. A análise do artigo sobre *Os Paqueras*, demonstrou uma valoração da obra, pois, assim como *O Bandido da Luz Vermelha*, apresentava-se como uma alternativa ao discurso hegemônico do Cinema Novo. Entretanto,

evidenciou-se que o gênero consistia em uma variação do segmento popular do cinema italiano, adaptado aos moldes brasileiros, somado ao fato de que *Os Paqueras* dava continuidade temática à obra de Domingos de Oliveira, *Todas as Mulheres do Mundo*, ao explorar a comédia de costumes urbana. No segundo artigo analisado, sobre *Memórias de um Gigolô*, mantém os mesmos posicionamentos, mas desta vez destacando a figura de Jece Valadão, devido ao fato de que, nos primórdios do Cinema Novo, o ator esteve ligado ao movimento, estrelando obras cinemanovistas de grande importância (*Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte, Os Cafajestes* e *Boca de Ouro*). Entretanto, Jece Valadão passou a se desvincular do movimento por divergências ideológicas, passando a estrelar filmes policiais e comédias eróticas com maior apelo popular. Também observa-se a mudança de posição de Ely Azeredo sobre o cinema estatal, que, a partir desse período, passa a defender um modelo de produção cinematográfica alicerçada no capital privado. As análises dos filmes seguintes, *Adultério à Brasileira* e *Lua de Mel e Amendoim*, destacam a questão da realização dos filmes compostos por episódios, outra variação do subgênero cômico-erótico proveniente da Itália, e a fragilidade e clichês do roteiro desse gênero frente a exploração excessiva dos elementos sexuais. Finalmente, pode-se concluir, na visão do crítico, que os dois últimos filmes analisados por Ely Azeredo, *A Viúva Virgem* e *Cassy Jones, O Magnífico Sedutor* demonstraram que o gênero sofria de um esgotamento pela ausência de criatividade em suas histórias e excessivo apelo sexual. Podendo-se concluir que o erotismo fundia-se com a pornografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de pesquisar o cinema nacional surgiu quando parti para a produção de um projeto de pesquisa, com o objetivo de participar da seleção para o Mestrado em Comunicação. Faço parte da geração posterior a de meus pais e avós, em que o cinema era a grande matriz da mídia visual, quando as pessoas lotavam as salas de cinema. Pertencço à geração dos DVD's, e posteriormente, dos filmes baixados pela internet. Dessa forma tornei-me um consumidor assíduo de todo o tipo de longa-metragem. No mesmo período em que participei do processo seletivo para ingressar no Mestrado, passei a nutrir um profundo interesse no cinema brasileiro, algo pelo qual nunca tinha demonstrado nos anos em que dediquei-me a assistir as filmografias de diretores dos mais variados países. Ao descobrir o cinema brasileiro, deparei-me com uma infinidade de preciosidades. Filmes belíssimos que jamais imaginei que poderiam ter sido produzidos em solo brasileiro, realizados por mãos talentosas, mas que atualmente encontram-se em profundo ostracismo. Nesse momento de descobertas, passei a conhecer obras de vários cineastas, que nos deixaram um valioso tesouro cinematográfico. Dentre eles, o diretor Walter Hugo Khouri. Algo naquele cinema chamou-me a atenção, despertou-me uma inquietação e um profundo desejo de conhecer mais e mais sua filmografia, relativamente longa para um diretor nacional (vinte e cinco longas-metragens produzidos no decorrer de pouco mais de quatro décadas de atividade cinematográfica). O requinte e o capricho estético, as temáticas que norteiam suas histórias, o alter-ego do diretor, Marcelo, que se metamorfoseia a cada aparição em uma obra diferente, o belíssimo retrato das mulheres, sempre realizados como quase um culto à feminilidade, e, em paralelo, o erotismo trabalhado de maneira sóbria, geraram-me imenso fascínio.

Fui selecionado pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista, de Bauru, com o projeto “O cinema de Walter Hugo Khouri e a crítica cinematográfica: análise do período 1964-1982”. Ao iniciar esta pesquisa, o material jornalístico referente ao tema e à cinematografia do diretor encontravam-se, em sua grande maioria, no arquivo da Cinemateca Brasileira, localizada em São Paulo. Consequentemente, demandando diversas viagens ao local para realização da pesquisa de campo. Entretanto, a ausência de bolsas de estudos que me possibilitassem o deslocamento, impediu-me de progredir no tema. Neste momento, observei que, o pouco material do qual dispunha, continha várias críticas dispersas que apresentavam uma visão negativa de Walter Hugo Khouri, somente um crítico mantinha uma postura positiva em relação

às obras do cineasta. Esse crítico era Ely Azeredo. Diante dessas circunstâncias, e, dialogando com meu orientador, decidimos direcionar o projeto de pesquisa para uma perspectiva mais abrangente do período em que originalmente iria trabalhar. Foi a ocasião que decidimos focalizar nossos esforços em torno das críticas de Ely Azeredo e sua visão sobre as principais manifestações cinematográficas das décadas de 1960 e 1970.

Durante a realização da pesquisa, com este novo tema, os problemas não deixaram de existir. O principal deles configurou-se em coletar dados biográficos de Ely Azeredo. Tentativas sucessivas de entrevistá-lo foram realizadas, porém sem sucesso algum. As respostas, por correio eletrônico, eram sempre negativas. Perguntas como data e local de nascimento, ingresso na carreira jornalística, formação cinematográfica, relação com os diretores do Cinema Novo, eram rechaçadas pelo crítico. Em razão disso, o segundo capítulo, no qual descrevo sua trajetória profissional, apresenta lacunas. Há também, uma questão primordial do relacionamento de Ely Azeredo com o regime militar e o movimento cinemanovista que a dissertação aponta caminhos, mas não, necessariamente afirmações categóricas. Nesses temas, ocorre, em suas críticas, uma postura favorável aos militares, sem afirmá-la explicitamente. Assim como uma forte inclinação negativa ao Cinema Novo, com exceção de algumas produções.

Diversos fatores levaram o crítico de cinema Ely Azeredo a apresentar avaliações antagônicas sobre o Cinema Novo. Chegou-se à conclusão de que uma série de elementos, que, interrelacionados, encadearam o relacionamento dificultoso que o crítico e o referido movimento travaram durante a década de 1960. O primeiro deles concentrava-se em uma idealização sobre a arte cinematográfica muito atrelada ao padrão narrativo institucionalizado pelo cinema produzido por Hollywood. Essa visão de Ely Azeredo sobre o cinema é reflexo de algo que ultrapassa a mera opinião formal de um jornalista que exerce a função de crítico cinematográfico. Em outras palavras, tal concepção de Ely Azeredo sobre cinema, ao mesmo tempo, muito particular e muito pueril, é produto de sua formação e de suas relações com que travou no limiar de sua vida. Pode-se identificar que esse posicionamento sistemático e inflexível sobre o Cinema Novo já estava demonstrado nos primeiros filmes do movimento como *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. Nessa época, final dos anos 1950, o crítico trabalhava no jornal *Tribuna da Imprensa*, pertencente à Carlos Lacerda. O jornal tinha um caráter conservador, o quê provavelmente influenciou ainda mais, o caráter resistente de Ely Azeredo a apreciar obras que, apresentassem um teor vanguardista e se distanciavam de padrões convencionais norte-americanos.

Outro elemento que mostrou-se sempre presente nas análises de Ely Azeredo, tanto explícita, como implicitamente, foi a condenação do discurso marxista presente nessas obras. Novamente, oferecem-se como exemplo os primeiros filmes do Cinema Novo analisados em *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, em que o crítico elenca, entre diversos outros problemas, o estímulo à luta de classes. Entretanto, não é cabível estabelecer julgamentos sobre a conveniência do jogo de ideologias manifestadas nas relações entre o crítico e o movimento. Deve-se lembrar que as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pela polarização muito bem demarcada do mundo entre capitalismo e socialismo, o que refletiu-se no cenário sócio-político do Brasil. Dessa forma, agentes sociais mobilizavam-se de acordo com as ideologias com que mais se apresentavam afinidades, inseridos nessa disputa simbólica pela dominação de um pensamento hegemônico. Cabe destacar, também, que o crítico apresentava um desprezo pela pouca idade dos diretores do movimento. Além de muitos desses diretores serem jovens que não tinham chegado aos trinta anos, no começo de suas carreiras como cineastas, estes apresentavam patente engajamento político aliado à esquerda.

Esse posicionamento apresentou variações positivas nos anos de 1963 e 1964, respectivamente, com o lançamento de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. A principal razão que fez com que o crítico demonstrasse avaliações positivas sobre essas duas obras, foi a influência da Literatura Brasileira Modernista dos anos 1930, na construção dos universos narrativos-dramáticos desses dois filmes. Ainda que apresentassem forte teor vanguardista, o crítico defendia que ambas as produções aproximavam-se do “cinema espetáculo”, por promoverem, paralelamente, as novas tendências fílmicas do cinema brasileiro que estavam em fase de consolidação, nessa época e retratarem problemas sócio-políticos do Brasil do então Presidente João Goulart, de forma marxista, sem contudo, não deixar que a ideologia de esquerda se sobrepusesse ao espetáculo audiovisual.

Após o golpe militar de 1964, o Brasil passa por uma nova configuração política e o Cinema Novo, de modo a acompanhar essa transformação, também apresenta mudanças. A partir desse momento, os filmes centravam-se em retratar a desilusão da esquerda frente a tomada do poder pelos militares e de como os intelectuais pertencentes a esse grupo encaram a questão. A partir desse momento, o governo do Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco passa a intervir na atividade cinematográfica do país com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966. A criação do INC foi o epicentro do intenso conflito de Ely Azeredo e o movimento cinemanovista, pois o crítico foi um dos principais entusiastas para a implementação do órgão. Azeredo acreditava que, para o cinema brasileiro se fortalecer como

uma indústria forte e sustentável, seria necessário a intervenção estatal por intermédio de estímulos e associações com o capital estrangeiro. Por outro lado, os diretores do Cinema Novo, se posicionavam contra a ideia da criação do órgão, pois, já enfraquecidos com a subida dos militares ao poder, temiam que a intervenção do governo, na atividade cinematográfica brasileira atrapalhasse seus planos de produzir um cinema vanguardista, de denuncia social e, principalmente crítico ao regime militar.

O lançamento de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em 1967, acentuou ainda mais esse conflito. O crítico apresentou-se contrário, tanto à sua forma, quanto ao seu conteúdo. Identificando que o Cinema Novo havia se tornado um movimento elitista e narcisista, que negligenciava o próprio povo brasileiro que dizia retratar nas telas do cinema. Tem-se aqui outro elemento discursivo-argumentativo que sempre esteve presente nas críticas de Ely Azeredo sobre os filmes do Cinema Novo: a incapacidade de criar obras que se comunicassem com o público brasileiro de maneira fidedigna, centrando todas as preocupações em projetarem-se internacionalmente em festivais de cinema mundo afora.

Devido ao fato de que o crítico tenha sido um dos apoiadores da criação do INC, juntamente com seu caráter conservador, foi levantada a hipótese de que Ely Azeredo possuía uma tendência a apoiar o regime militar. Essa hipótese foi levantada com base nas argumentações utilizadas para avaliar negativamente as obras do Cinema Novo após 1964. Alguns desses argumentos concentravam-se no fato de que Ely Azeredo aconselhava o movimento a não criticar o regime militar tão abertamente, pois poderiam ser alvos de censuras e, conseqüentemente, artistas e intelectuais se mobilizariam, colocando o regime militar em situação de instabilidade. Outros, afirmavam que, em *Terra em Transe*, Glauber Rocha não soube retratar o ambiente político do Brasil nos momentos que precedem o golpe de 1964, realizando um filme deturpado da realidade, além de não apresentar o papel dos militares no processo.

No final da década de 1960, o Cinema Novo realiza tentativas de comunicar-se com o grande público, por intermédio de filmes como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha e *Brasil Ano 2000*, de Walter Lima Jr. Somente *Macunaíma* agrada ao crítico. A obra de Joaquim Pedro de Andrade constitui-se como uma adaptação do romance modernista escrito por Mário de Andrade, utilizava elementos do cinema popular, principalmente as “chanchadas”. Como concluímos nas análises dos textos sobre *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um dos fatores que influenciaram Ely Azeredo a apreciar à obra foi o fato dela ter sido baseada em um grande romance da Literatura Brasileira, adaptado com rigor pelo seu cineasta, que conseguiu a façanha

de unir, o que para o crítico, compunha o que era de melhor da literatura e do cinema brasileiro e realizando uma obra que atendia plenamente às expectativas do crítico frente ao cinema brasileiro desta época.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro sela uma relação extremamente conflituosa entre o crítico e o cineasta Glauber Rocha, por intermédio de suas obras. Ely Azeredo avalia o filme tecendo profundas críticas negativas. A obra, que é uma espécie de sequência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é problemática devido ao fato de que, para o crítico, Glauber Rocha negligenciou todas as conquistas formais que o filme de 1964 apresentou para partir do zero. É importante, nessa conclusão, salientar que de acordo com os textos do crítico analisados nesta pesquisa, o único filme do porta-voz do Cinema Novo que Ely Azeredo apreciou foi *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A partir desse marco, Glauber realizou filmes extremamente complexos do ponto de vista narrativo e temático, o que afastou o crítico de suas obras. Além disso, o conflito entre Ely Azeredo e os cinemanovistas frente à criação do INC pôde ter gerado ressentimentos dos quais o crítico não conseguiu se desvencilhar no momento de apreciação e avaliação dos filmes (como exemplo desse ressentimento pode-se destacar a ocasião em que *Terra em Transe* foi censurado e Azeredo foi acusado de ser um dos articuladores por detrás da proibição da obra, além do episódio em que ameaças ao crítico foram feitas, de modo a conseguirem sua destituição do *Jornal do Brasil*). Apesar deste trabalho ter conseguido identificar algumas possíveis razões, pelas quais a exclusividade positiva do crítico em relação à obra de Glauber Rocha, ter residido em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, propõe-se uma pesquisa mais aprofundada sobre essa questão, abrangendo a opinião do crítico sobre outros filmes de Glauber Rocha que não fizeram parte do *corpus* desta pesquisa.

O filme de Walter Lima Jr também não apresentou críticas distintas das quais Ely Azeredo vinha traçando às obras cinemanovistas da segunda metade da década de 1960. Com a adesão do argumento de que os cineastas do período eram tomados pela pretensa tentativa de recriar os dramas e problemas do Terceiro-Mundo, sem contudo, terem a noção da população brasileira não reconhecer sua própria identidade e era mais familiar à cultura de países desenvolvidos, como Nova York e Paris.

Ainda neste contexto de novas manifestações, Ely Azeredo destaca as obras *Noite Vazia*, de Walter Hugo Khouri e *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira. Em seus textos para os respectivos filmes, o crítico apresenta tendências favoráveis, pois tais obras representam uma espécie de contestação contra o discurso hegemônico do Cinema Novo. Apesar dessas duas produções não fazerem parte do movimento, elas apresentaram inovação

temática e maturidade técnica, estando em consonância com a tendência cinematográfica brasileira da década de 1960.

Ao surgir na cena cultural em 1967, o Cinema Marginal é avaliado com dualismo por Ely Azeredo. Os cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, porta-vozes do movimento, tiveram seus primeiros filmes, respectivamente *Cara a Cara* e *O Bandido da Luz Vermelha* avaliados positivamente pelo crítico; em razão de assumirem uma postura crítica ao Cinema Novo e um projeto cinematográfico, que pretendia superar o elitismo pelo qual o referido movimento havia enveredado. Entretanto, sobre o filme de Sganzerla, Azeredo ainda apresenta ambigüidades, ora elogiando-o, ora reprovando-o. Em relação aos filmes seguintes desses mesmos cineastas, o crítico não demonstra a mesma admiração, pois *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *A Mulher de Todos*, configuram-se, igualmente à maioria das obras cinemanovistas, transgressoras do ponto de vista narrativo e temático. Dessa forma as avaliações positivas de Ely Azeredo ao Cinema Marginal ficaram restritas aos primeiros filmes de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, pois a radicalização que apresentaram em suas obras posteriores, estavam em desacordo com a visão cinematográfica do crítico.

Do mesmo modo que o Cinema Marginal, as comédias eróticas, foram vistas pelo crítico como uma opção de resistência ao movimento cinemanovista. *Os Paqueras* e *Memórias de um Gigolô*, embora sendo um tipo de cinema popular, do qual o crítico sempre demonstrou ser uma de suas principais preocupações. Sendo a inspiração para o gênero originário do cinema italiano, para o crítico as comédias eróticas italianas eram um subproduto, realizado de forma rápida, apenas para gerar lucro e sem os devidos cuidados que uma produção cinematográfica deveria possuir. Entretanto, diante do contexto de domínio hegemônico do Cinema Novo, Ely Azeredo julgava o surgimento das comédias eróticas na cinematografia brasileiro, como algo válido, pois era um cinema produzido ao gosto do público, cômico e popular e que poderia, a curto prazo, extinguir o Cinema Novo da cena cultural brasileira. Já, os próximos filmes do gênero analisados, *Adultério à Brasileira* e *Lua de Mel e Amendoim*, demonstram que a realização de filmes em episódios, juntamente com roteiros que não prezavam pela originalidade, juntamente com um erotismo sem função dramáticas e inserido apenas para despertar o interesse do público, são os principais problemas desse gênero, que predominaria no cinema brasileiro durante toda a década de 1970. Por fim, os últimos filmes analisados, *A Viúva Virgem* e *Cassy Jones, O Magnífico Sedutor*, obras que representavam a consagração do gênero comédia erótica, também analisados pela ótica do roteiro repetitivo e do uso excessivo do erotismo, que não foi aproveitado por seus diretores a serviço da história, pois a narrativa utilizada somente resultou em cenas eróticas.

Ely Azeredo, mesmo apresentando uma postura, muitas vezes, avessa ao Cinema Novo, não deixou de analisá-lo durante toda a década de 1960 e início da década de 1970. Todas as suas apreciações, até mesmo sobre filmes que nada possuíam em comum com o movimento, convergiam em algum momento para este movimento cinematográfico. Seja em comentários comparativos, seja em comentários irônicos, no qual utilizava alguma característica do filme que estava analisando para depreciar alguma obra ou atributo do movimento. Esse cenário demonstra a importância que o Cinema Novo adquiriu neste período. Por outro lado, esta insistência por parte de Ely Azeredo, em mencionar o referido movimento na maioria de suas críticas, denota um forte posicionamento de combate a hegemonia do discurso cinemanovista.

Finalmente, é importante ressaltar a colaboração de Ely Azeredo para o cinema brasileiro, direcionada em relação aos inúmeros embates contra a supremacia cinemanovista nos anos 1960. Além disto, Azeredo dialogava com todos os movimentos e tendências do cinema brasileiro no período em que esta dissertação analisou. As críticas relativas ao Cinema Novo, aos filmes do Cinema Marginal e da Comédia erótica demonstraram que o autor não possuía qualquer tipo de preconceito em analisar uma obra se ela não apresentava relacionamento com que aquilo que ele apreciava. Azeredo é ainda hoje um crítico de cinema que possui a capacidade de produzir suas memórias profissionais para o grande público, demonstrando a sua realidade. Exemplar único de uma geração de críticos que proporcionava uma área especial de contato com o espectador, Ely Azeredo decifrou como poucos o cinema brasileiro, lutando bravamente contra a ideologia dominante expressa nas artes naquele período. Estando correto ou injusto em seu conservadorismo cinematográfico ao analisar obras de artistas do cinema brasileiro como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e os demais diretores do período, ou como monopolizador de ideias, centralizando para si a verdade, o crítico foi o responsável por vezes produzindo um saudável diálogo entre todas as vertentes do cinema brasileiro. Talvez, o maior legado de Azeredo, como crítico de cinema esteja exatamente nisso, trazer a discussão para o espectador de cinema uma nova visão dos diretores e de suas produções deste período. Sua maior contribuição centralizou-se neste oferecimento ao cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

Sites consultados

Antonio das Mortes. **IMDB**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0064256/?ref_=nv_sr_1>. Acesso: 12 set. 2017.

Certificado de censura nº 34.425. **Memória da censura do cinema brasileiro: 1964-1988**. Disponível em: <<http://memoriacinebr.com.br/PDF/0120085C01101>>. Acesso: 12 set. 2017.

Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2008). **Agência Nacional de Cinema (Ancine)**. Disponível em: http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf. Acesso: 18 set. 2017.

Ratificação do parecer. **Memória da censura do cinema brasileiro: 1964-1988**. Disponível em: <http://memoriacinebr.com.br/PDF/0120085C01001.pdf>.> Acesso: 12 set. 2017.

Saiba mais sobre streaming, a tecnologia que se popularizou na web 2.0. **Tech Tudo: A Tecnologia Descomplicada**. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.html> >. Acesso: 12 set. 2017.

Artigos de revistas

AZEREDO, Ely. *O novo cinema brasileiro*. Filme & Cultura. Rio de Janeiro. Nº01, p.5-12, 1966.

PINTO, Ivonete. *A crítica no calor da hora*. Teorema (Porto Alegre), v. 16, p. 05-13, 2010.

Artigos de jornais

AZEREDO, Ely. A decepção de “Rio, 40 Graus”. *Tribuna das Imprensa*, Rio de Janeiro, p.04, 13 de março de 1956.

_____. “Rio, 40 Graus”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p.4, 14 de março de 1956.

_____. Ainda “Rio, 40 Graus”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p.4, 15 de março de 1956.

_____. Dois filmes nacionais. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p.4, 23 e 24 de novembro de 1957.

_____. Um possível herdeiro de Graciliano: Vidas Secas. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p.2, 23 ago. 1963.

_____. “Explicações” agravam um filme indefensável. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p.8, 1º out. 1963.

_____. Deus & Diabo pode bisar Palma de Ouro. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p.4, 24 mar. 1964.

_____. Semana é de Deus & Diabo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p.2, 6 e 7 jun. 1964.

_____. Noite Vazia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 1º abr. 1965.

_____. Admitir *O Desafio*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 1º fev. 1966.

_____. Pregoeiros do caos contra o INC. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 6 set. 1966.

_____. O falso dilema do Transe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 5 maio 1967.

_____. As decepções do Transe. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 10 de maio de 1967.

_____. Garota de Ipanema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.5, 31 dez. de 1967 e 1º jan. de 1968.

_____. Todas as Mulheres do Mundo. *Jornal do Brasil*, p.2, 22 mar. 1967.

_____. Cara a Cara. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.8, 23 mar. 1968.

_____. O fenômeno dos “Paqueras”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 7 maio 1969.

_____. O Bandido da Luz Vermelha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.5, 18 e 19 maio 1969.

_____. O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 13 jun. 1969.

_____. Mário de Andrade e o cinemanovismo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 11 nov. 1969.

_____. Adultério à Brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 19 nov. 1969.

_____. A Mulher de Todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 18 fev. 1970.

_____. Matou a Família e Foi ao Cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.4, 15 e 16 mar. 1970.

_____. Brasil Ano 2000. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 4 jun. 1970.

_____. Memórias de um Gigolô. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 3 set. 1970.

_____. Lua de Mel e Amendoim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.10, 22 e 23 ago. 1971.

_____. Uma viúva em alta no mercado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 28 abr. 1972.

_____. “Paqueras” S.A. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.2, 14 fev. 1973.

Bibliografia

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme**: cinema brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Rio de Janeiro: Editado da UFF, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

AZEREDO, Ely. **Olhar crítico**: 50 anos de cinema brasileiro. Prefácio: Alberto Dines. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letas, 2007.

_____. **Trajetória crítica**. São Paulo: Polis, 1978.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida à Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DUELLES, John W. F. **Carlos Lacerda**: a vida de um lutador. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo**: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FILHO, Rubens Ewald. **Dicionário de cineastas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes, 1997.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp: a arte como contra-arte**. Colônia: Taschen, 2000.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Entre reforma e revolução: a trajetória do Partido Comunista no Brasil entre 1946 e 1964. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et RIDENTI, Marcelo (orgs.). **História do marxismo no Brasil Volume V: Partidos e organizações dos anos 20 aos 60**.

RIBEIRO, Belisa. **Jornal do Brasil: História e Memória: os bastidores das edições mais marcantes de um veículo inesquecível**. São Paulo: Record, 2015.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RODRIGUES, Apoenan. **Jece Valadão: também somos irmãos.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. I. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Apresentação. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. Bazin no Brasil. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014

_____. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZILBERMANN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

SUMÁRIO DOS ANEXOS

ANEXO I	177
CERTIFICADO DE CENSURA DO FILME CARA A CARA.....	177
ANEXO II	178
RATIFICAÇÃO DO PARECER DA CENSURA DO FILME CARA A CARA.....	178
ANEXO III	179
SOBRE O FILME RIO, 40 GRAUS [TRIBUNA DA IMPRENSA, 13 DE MARÇO DE 1956, P.2] TÍTULO: A DECEPÇÃO DE “RIO, 40 GRAUS”.....	179
ANEXO IV	180
SOBRE O FILME RIO, 40 GRAUS [TRIBUNA DA IMPRENSA, 14 DE MARÇO DE 1956, P.4] SEM TÍTULO.....	180
ANEXO V	182
SOBRE O FILME RIO, 40 GRAUS [TRIBUNA DA IMPRENSA, 1956, P.4] TÍTULO: AINDA "RIO, 40 GRAUS.....	182
ANEXO VI	184
SOBRE O FILME RIO, ZONA NORTE [TRIBUNA DA IMPRENSA, 23 E 24 DE NOVEMBRO DE 1957, P.5] SEM TÍTULO.....	184
ANEXO VII	185
SOBRE O FILME PORTO DAS CAIXAS [TRIBUNA DA IMPRENSA, 1º DE OUTUBRO DE 1963, P.8] TÍTULO: “EXPLICAÇÕES” AGRAVAM UM FILME INDEFENSÁVEL.....	185
ANEXO VIII	188
SOBRE O FILME VIDAS SECAS [TRIBUNA DA IMPRENSA, 23 DE AGOSTO DE 1963, P.2] TÍTULO: UM POSSÍVEL HERDEIRO DE GRACILIANO: VIDAS SECAS.....	188
ANEXO IX	191
SOBRE O FILME DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL [TRIBUNA DA IMPRENSA, 24 DE MARÇO DE 1965, P.4] TÍTULO: DEUS E O DIABO PODE BISAR PALMA DE OURO.....	191
ANEXO X	193

SOBRE O FILME DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL [TRIBUNA DA IMPRENSA, 7 DE JULHO DE 1964, P.2] TÍTULO: SEMANA É DE DEUS & DIABO.....	193
ANEXO XI	195
SOBRE A QUESTÃO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA [JORNAL DO BRASIL, 6 DE SETEMBRO DE 1966, P.2] TÍTULO: PREGOEIROS DO CAOS CONTRA O INC.....	195
ANEXO XII.....	198
SOBRE O CINEMA NOVO [REVISTA FILME & CULTURA, 1966, 1ª EDIÇÃO] TÍTULO: O NOVO CINEMA BRASILEIRO.....	198
ANEXO XIII	209
SOBRE A RECEPTIVIDADE DO PÚBLICO AOS FILMES DO CINEMA NOVO [JORNAL DO BRASIL, 1967, P.2] TÍTULO: PELO CINEMA SEM MÁGICAS.....	209
ANEXO XIV	212
SOBRE O FILME NOITE VAZIA [JORNAL DO BRASIL, 1º DE ABRIL DE 1965, P.2] SEM TÍTULO.....	212
ANEXO XV	215
SOBRE O FILME O DESAFIO [JORNAL DO BRASIL, 1º DE FEVEREIRO DE 1966, P.2] TÍTULO: ADMITIR O DESAFIO.....	215
ANEXO XVI	217
SOBRE O FILME TERRA EM TRANSE [JORNAL DO BRASIL, 10 DE MAIO DE 1967, P.2] TÍTULO: AS DECEPÇÕES DO TRANSE.....	217
ANEXO XVII.....	220
SOBRE O FILME TERRA EM TRANSE [JORNAL DO BRASIL, 5 DE MAIO DE 1967, P.2] TÍTULO: O FALSO DILEMA DO TRANSE.....	220
ANEXO XVIII	223
SOBRE O FILME TODAS AS MULHERES DO MUNDO [JORNAL DO BRASIL, 22 DE MARÇO DE 1967, P.2] SEM TÍTULO.....	223
ANEXO XIX	227

SOBRE O FILME GAROTA DE IPANEMA [JORNAL DO BRASIL, 31 DE DEZEMBRO 1967 E 1º DE JANEIRO DE 1968, P.2] SEM TÍTULO.....	227
ANEXO XX.....	230
SOBRE O FILME MACUNAÍMA [JORNAL DO BRASIL, 11 DE NOVEMBRO 1969, P.2] TÍTULO: MÁRIO DE ANDRADE E O CINEMANOVISMO.....	230
ANEXO XXI.....	234
SOBRE O FILME O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO [JORNAL DO BRASIL, 13 DE JUNHO DE 1969, P.2] SEM TÍTULO.....	234
ANEXO XXII.....	236
SOBRE O FILME BRASIL ANO 2000 [JORNAL DO BRASIL, 4 DE JUNHO DE 1970, P.2] SEM TÍTULO.....	236
ANEXO XXIII.....	238
SOBRE O FILME CARA A CARA [JORNAL DO BRASIL, 23 DE MARÇO DE 1968, P.8] SEM TÍTULO..... 38	2
ANEXO XXIV.....	240
SOBRE O FILME MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA [JORNAL DO BRASIL, 15 E 16 MARÇO DE 1970, P.4] SEM TÍTULO.....	240
ANEXO XXV.....	242
SOBRE O FILME O BANDIDO DA LUZ VERMELHA [JORNAL DO BRASIL, 18 E 19 DE MAIO DE 1969, P.5] SEM TÍTULO.....	242
ANEXO XXVI.....	244
SOBRE O FILME A MULHER DE TODOS [18 DE FEVEREIRO DE 1970, P.2] SEM TÍTULO.....	244
ANEXO XXVII.....	246
SOBRE O FILME OS PAQUERAS [7 DE MAIO DE 1969, P.2] TÍTULO: O FENÔMENO DOS PAQUERAS..	246
ANEXO XXVIII.....	248
SOBRE O FILME MEMÓRIAS DE UM GIGOLÔ [JORNAL DO BRASIL, 3 DE SETEMBRO DE 1970, P.2] SEM TÍTULO..... 48	2
ANEXO XXIX.....	250

SOBRE O FILME ADULTÉRIO À BRASILEIRA [JORNAL DO BRASIL 19 DE NOVEMBRO DE 1969, P.2] SEM	
TÍTULO.....	2
50	
ANEXO XXX	252
SOBRE O FILME LUA DE MEL E AMENDOIM [JORNAL DO BRASIL, 22 DE 23 DE AGOSTO DE 1971, P.10] SEM	
TÍTULO.....	252
ANEXO XXXI	254
SOBRE O FILME A VIÚVA VIRGEM [JORNAL DO BRASIL, 28 DE ABRIL DE 1972, P.2] TÍTULO: UMA VIÚVA EM ALTA NO	
MERCADO.....	254
ANEXO XXXII	256
SOBRE O FILME CASSY JONES, O MAGNÍFICO SEDUTOR [JORNAL DO BRASIL, 14 DE FEVEREIRO DE 1973, P.2] TÍTULO: “PAQUERAS”	
S.A.....	256

ANEXO I

Certificado de censura do filme Cara a Cara

FORM. ANITEF

35.425 -

* CARA A CARA *

JULIO BRESSANE PROD. CINEMAT.

BRASIL

01 FEVEREIRO 73

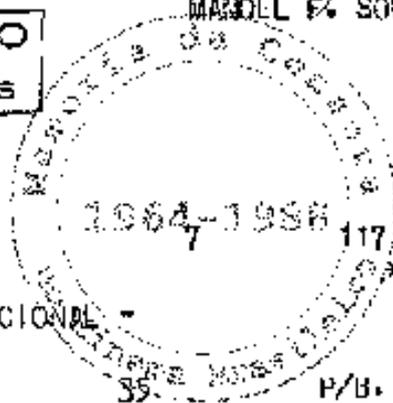
TRAILER.

01 FEVEREIRO 68

MARCEL F. SOUZA LEAO NETO.

IMPROPRIO
ATE 13 ANOS

Quatro páginas



* CARA A CARA *

PROD. EM LAB. NACIONAL -

P/B.
TRAILER.

83

1

DIFILM LTDA.

RUA SEN. DANTAS, 20

JULIO BRESSANE PROD. CINEMAT.

14 DEZEMBRO

67

IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 13 ANOS, COM
CORTES DA CENA DE ALCOVA ONDE SÃO FOCALIZADOS DOIS CORPOS
MUS, EM COLÓQUIO AMOROSO ATÉ O TAKE ONDE A ARTISTA PRINCIPAL
É FOCALIZADA DE FRENTE, COM OS BRÇOS CRUZADOS.



ERB.

FEVEREIRO

68

JULIANA G.F. DE OLIVEIRA.

ANEXO II

Ratificação do parecer da censura do filme *Cara a Cara*



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES
DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Out. ANDE

Senhor Diretor da PFS,

I - O filme "CARA A CARA", de propriedade de "Júlio Bressane Produções Cinematográficas" foi examinado neste SCDE em 14 de dezembro de 1967, sofrendo corte na cena de alô-vá, a partir do momento em que homem e mulher, inteiramente despidos, aparecem em colóquio amoroso.

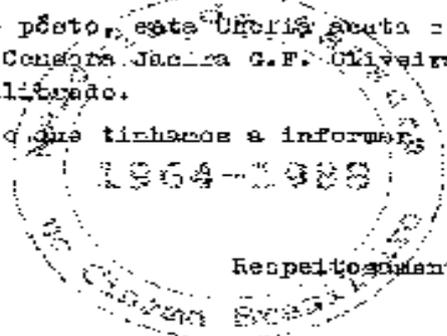
Isso ~~CORTE~~, em verdade, jamais "prejudicará a compreensão do personagem principal do filme", representando, tão somente, um ato de libidinagem autêntica atenuado ao pudor e aos bons costumes.

O filme referido longe está de integrar o grupo reduzido de obras que contribuir para o desenvolvimento cultural do País, no setor da cinematografia.

Isto posto, esta União aceita e ratifica o parecer emitido pela Censura Jacira G.F. Oliveira, por considerá-lo correto e equilibrado.

Era o que tínhamos a informar;

1964-1988



Respeitosamente,

Brasília, 8 de janeiro de 1968.

De acordo
pro Sr. Chefe do Sub.
Br. 10/Jan/68
Manoel F. de Souza Leão Neto
MANOEL F. DE SOUZA LEÃO NETO
Chefe do SCDE.

Recd.
SRA. - DA. - D. F. S. P.
RECEBIDA em 10/01/1968 AS 11/2
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Supor-me-vo an
liberado.
Em 10/1/68
Portucam
SRA. - DA. - D. F. S. P.
RECEBIDA em 10/01/1968 AS 11/2

ANEXO III

Rio, 40 Graus

A decepção de “Rio, 40 Graus”

Tribuna da Imprensa

13 de março de 1956, p.04

No dia do Juízo Final poderão acusar-me de tudo, menos de má vontade para com o cinema nacional. Aí está o caso de “Rio, 40 Graus”, beneficiário de um amplo crédito de confiança em nossas previsões de ontem. Contra a proibição continuamos firmes, mas não confirmamos o que deve ser visto de ontem. Porque não queremos animar ninguém a ver um filme apenas por um punhado de boas intenções.

Mas a crítica fica para depois. Entre outras coisas, “Rio, 40 Graus” é um filme confuso. Confuso, principalmente, pelas excessivas ambições que subiram à cabeça de Nelson Pereira dos Santos, ainda ontem, um assistente de direção. Socialmente recalcado, tecnicamente pobre, cinematograficamente tumultuado, o filme comporta ainda assim, momentos de grande beleza e é uma experiência que pode ensinar muitas lições aos nosso cineastas que deixarem em casa os manuais partidários.

ANEXO IV

“Rio, 40 Graus”

Tribuna da Imprensa

14 de março de 1956, p.04

O panfletário antecedeu o cineasta na construção de “Rio, 40 Graus”. A matéria-prima era boa: a cidade e uma câmera esforçada em registrar, sem mediação literária a paisagem humana. Havia também um punhado de boas intenções na equipe que se formou em regime cooperativo procurando fugir ao círculo vicioso das chanchadas e dramalhões para cumprimento do "oito por um". Nelson Pereira dos Santos, o argumentista-diretor mostra conhecer os filmes realistas italianos, demonstra desembaraço e habilidade no retratar o dia-a-dia urbano e em lidar com o homem da rua. Sua vocação para o cinema "semidocumentário" é inegável.

Infelizmente, frustrando as esperanças dos que acreditaram num cinema nacional de geração espontânea, N.P.S. deu ao filme uma estrutura de papel-jornal, feita de mensagens esparsas. Com tal estrutura, "Rio. 40 Graus" não consegue tomar pé por períodos maiores de cinco minutos e, muito menos, afirma-se como obra realista. É claro que o simples registro em cenários autênticos, com intérpretes não profissionais andrajosos, narrando "casos dolorosos da cidade" não é realismo. Do contrário, "O Canto do Mar" seria uma obra de arte, e nossos cinejornais sobre a seca teriam um lugar nas antologias.

O impulso, sem dúvida, saiu do neorealismo italiano, esse extraordinário movimento nascido numa terra calcinada por hordas de todas as bandeiras e que, após o longo período de deboche fascista, reuniu os cineastas que acreditaram nos sete fôlegos do espírito de solidariedade e da consciência social da gente italiana. Mas, embora N. P. S. fale muito em Zavattini, seu filme tem os recalques, político-sociais e não as qualidades dos filmes de Giuseppe de Santis ("Roma às 11 Horas"; "Coração de Mulher": "Uma Marito per Anna Zaccheo"). É mais amorfo que "Os Vencidos", de Antonioni (exceção, naturalmente, do bom terceiro episódio), e, como "As Infiéis", de Monicelli, leva o sectarismo até a caricatura. Com "As Infiéis", não mais estamos em terreno neorrealista. Estamos em sua contrafação.

Apesar do confucionismo malicioso dos homens do "realismo socialista", a luta do neorealismo não é contra ninguém. É uma chamada à responsabilidade social, pela colocação do indivíduo como beneficiário — e não apenas parafuso — do mecanismo produtivo.

"Rio, 40 Graus", entretanto, vive de um contraste forçado e desnecessário entre pobres e afortunados, generalizando as altas virtudes morais das camadas populares, transformando em tarados ou caricaturas as personagens burguesas.

Além de sanduíches ridículos de "mensagens progressistas" entre frases espontâneas dos "explorados" (... um dia deixaremos de ser).

ANEXO V

Ainda “Rio, 40 Graus”

Tribuna da Imprensa

15 de março de 1956, p.04

O processo narrativo é difícilíssimo, pois não existe propriamente uma história. No filme de Nelson Pereira dos Saldos há alguns episódios mais elaborados (o fuzileiro e a doméstica; o noivado do operário com a "rainha" da escola de samba; a estreia do jogador novo numa grande partida no Maracanã), mas a maioria é efêmera, reunindo dezenas de personagens em um calidoscópico humano de constante variação. Tal processo exigia: (1) sinceridade absoluta, de modo que as personagens fossem aceitas e assimiladas prontamente pelo espectador: (2) técnica perfeita, para evitar confusão e arritmia. Em última instância, a valoração poética das miríades de fragmentos poderia salvar o filme. Mas Nelson Pereira dos Santos não atende a nenhuma dessas exigências. É sectário na seleção do material narrativo, tecnicamente imberbe, e cai no sentimentalismo quando procura agarrar-se à poesia.

As qualidades do filme derivam apenas da já citada habilidade "documentária" do diretor, principalmente quando aplicada às figuras do morro. Os pequenos vendedores de amendoim são os melhores atores e cambem os portadores do protesto mais eloquente do filme, enegrecendo teimosamente, com sua miséria e sua teimosia de viver, os pontos "coquettes" da cidade. Através deles, N. P. S. obtém dois de seus principais efeitos de choque: o atropelamento do garoto que corria atrás do bonde em Copacabana, seguido (com um corte súbito) pelo delírio de uni "goal" no Maracanã; e o menino que se refugia apavorado no teto do bondinho que começa a descida do Pão de Açúcar, vendo-se, em seguida, o avião que sobrevoa o plácido cenário da baía. O terceiro e grande impacto emocional é o do final: a longa panorâmica vertical que abandona as evoluções das escolas de samba, emerge nas trevas e, de repente, alcança a janelinha acesa com a cara da negra roída pela doença terrível em sua imobilidade, esperando em vão, a volta do filho atropelado.

Relativamente à pobreza material da produção, "Rio, 40 Graus" exhibe um grande esforço da equipe técnica, principalmente no setor fotográfico. O fundo musical utiliza como tema

principal o excelente "A Voz do Murro", de Zé-Kéti, que também faz o papel do negro amigo de Miro (Jece Valadão).

Entre os profissionais do elenco, Glauce Rocha é a melhor, com ótimo trabalho na doméstica seduzida pelo fuzileiro. Jece Valadão cria uma figura de valentão de morro. Quanto aos elementos novos, convém destacar Arinda Serafim (surpreendente na negra doente), Cláudia Morena (a "rainha") e os meninos Haroldo de Oliveira, Edson Vitoriano, Nilton Apolinário e José Carlos Araújo. (Lamentamos não conhecer os nomes de todos os magníficos "moleques"). O ponto mais baixo é Modesto de Souza, que confunde cinema com teatro da Praça Tiradentes.

ANEXO VI

Rio, Zona Norte

Tribuna da Imprensa

23 e 24 de novembro de 1957

Rio, Zona Norte, o segundo filme produzido, escrito, cenarizado e dirigido pelo jovem Nelson Pereira dos Santos, afirma a presença de inspiração legítima e honestidade de propósitos no autor de "Rio, 40 Graus". Não cai "Rio, Zona Norte" no baixo humorismo (como na sequência de Modesto de Sousa) ou na demagogia do primeiro filme. Sente-se a presença de uma condição humana injusta, cruel, sem discursos na boca dos intérpretes

Sem o esquema de "crônica da cidade" de sua primeira fita N. P. S. pôde concentrar-se em seu protagonista, o sambista Espírito da Luz Cardoso (Grande Otelo), ao redor do qual as outras personagens são apenas figuras esfumadas que ajudam a desenvolver o drama. Espírito é um compositor de talento, mas sem instrução, nem relações. Para alcançar as gravadoras e os "cartazes" do rádio aceita intermediários que se insinuam como "parceiros" e terminam por alijar seu nome da autoria e dos lucros. Um drama real, que Otelo comunica perfeitamente ao espectador, acima das impotências da narrativa. No mapa de incertezas e decepções do cinema brasileiro, Otelo é uma realidade rara e confortadora.

Que seria do filme sem o grande artista negro? Autor instintivo, quase sem treinamento pré-direcional (sabemos apenas que foi assistente de Alex Viany em "Agulha no Palheiro", inspirado no neorrealismo italiano, mas sem a maturidade dos bons cultores do movimento, trabalhando com grandes ambições e como criador único de seus filmes, N.P.S. é um narrador frequentemente caótico, sem controle sobre o ritmo e a comunicabilidade visual do material-história. Sonega no espectador dados importantes para qualquer tipo de realização e vitais para quem se diz neorrealista. Comete erros que qualquer principiante evitaria sem dificuldade.

ANEXO VII

Porto das Caixas

“Explicações” agravam um filme indefensável

Tribuna da Imprensa

1º de outubro de 1963, p.8

Uma das coisas mais penosas, nesses dias, é falar sobre *Porto das Caixas*, de 1963, o primeiro longa-metragem de Paulo César Saraceni. Um dos caminhos seria tomar ao pé da letra a afirmativa do autor-diretor: “A narrativa é óbvia”. Mas o filme não nos mostra nada além de perambulações de uma mulher (Irma Alvarez), que tem todas as razões para detestar o marido (Paulo Padilha), bem mais velho, semi-impotente, paupérrimo empregado da estação ferroviária. Ela espera encontrar um homem sensível aos seus atrativos carnis e capaz de liquidar o flácido, balofo, lamentável ferroviário a golpes de machadinha ou, melhor (opção lúcida no gênero), com um machado de cabo longo. Passadas as primeiras sequências isso tudo é óbvio; e o espectador (apoiado nas referências da crítica, unânime no que se refere a idoneidade de Saraceni) bate em vão às portas das razões que teriam levado o moço diretor a apaixonar-se por uma história típica das manchetes de *A Luta Democrática* sem livrá-la das linhas gerais do crime à moda naturalista.

Por mais que o autor insista a ver no filme “o estudo de um crime, as razões e a análise de uma revolta”, vemos apenas “a história de um crime”. Em lugar do anunciado “realismo intimista”, um mórbido naturalismo com pose de Michelangelo Antonioni (as longas caminhadas de Irma lembrando as perambulações antonionianas Monica Vitti e Jeanne Moreau) e do Luchino Visconti de *Obsessão* (no qual Clara Calamai envolve Massimo Girotti em tramas para assassinar o velho marido). Essas influências talvez contribuíssem para a concretização das ambições que o espectador (a muito custo) pode vislumbrar na tela sem instruir-se nas entrevistas, mas seus possíveis reflexos que afloram no filme de maneira embaraçosa, com algo que o codiretor de *Arraial do Cabo* quisesse saborear, mas logo se evidenciasse forte demais para o seu aparelho digestivo.

Mas voltemos às interrogações que se impõem. Em primeiro lugar, as perguntas mais imediatas. Ela tem algo a perder abandonando o marido? Por que essa mulher não deixa o teto conjugal e Porto das Caixas, esses viveiros de miséria? A vida com o marido é esqualida, a desolação está em todos os planos do cenário. O marido a perde de vista diariamente, sem adotar providencias mais violentas do que um monótono “onde você esteve?”, sem resposta; está preso à estação, não daria um passo além de Porto das Caixas se ela partisse. A certa altura o marido sofre um acidente e fica com o pé inchado: é um arremedo lamentável do Saci. Por que matá-lo? Disse Saraceni: “Naquele mundo perdido ela só pode ver a salvação no crime, como um gesto cotidiano que seria a sua redenção. Procura um homem forte e útil, que tenha coragem até de matar para livrar-se daquele mundo sujo, velho, fedorento (...)”. Parece explicação para um filme *noir*, romântico, do último pré-guerra? Não. É a voz de Saraceni, não a de Marcel Carné ou a de Yves Allégret. É de um jovem diretor (30 anos) que pretende “não mostrar apenas a miséria, o descaso, a injustiça, mas viver carnalmente os dramas dos personagens - o drama do subdesenvolvimento (*sic*) distante apenas hora e meia do Estado da Guanabara”. (“O drama do subdesenvolvimento” – palavras fortes nesse contexto. Mas por que me surpreendo se, antes do cineasta, um conservador de cinemateca, Paulo Emílio Salles Gomes, viu na protagonista, inspirada no *affaire* Araci Abelha, uma espécie de Madame Bovary do subdesenvolvimento?).

Saraceni enfatizou: “Naquele mundo perdido, ela só pode ver a salvação no crime”. Por quê? E por que a golpes de machado? Por que essa insistência em arrebentar o marido como um bicho, chafurdando no sangue? E por que insistir em um cúmplice que aprove essa maneira truculenta de livrar-se do mundinho de Porto das Caixas? A hipótese de loucura não se sustenta: Irma cumpre impecavelmente a missão de envolver o dono da venda (Reginaldo Faria), que, no momento decisivo, só terá coragem para uma cumplicidade ocular e, num assomo de lógica, não fugirá, não verá futuro na companhia de assassina. Quem veria? Mesmo não vendo a mulher olhar com mórbido prazer o sangue que brotou do pé do marido, antes, por ocasião do acidente, Reginaldo não carece de motivos para agir de outra maneira: além de arrebentar a cabeça (ou pescoço?) do marido com o machado, a mulher tem prazer (suas narinas se inflam de excitação) em saber que o corpo foi triturado, feito picadinho, sob as rodas de um trem.

Talvez a genialidade pudesse explicar toda essa morbidez. Eu não tenho - nem a plateia – esse gênio. Por que essa adesão a uma personagem sem o gosto da vida (que existe, é militante, até nos párias do Nordeste de *Vidas Secas*); sem paixão, sem ternura, sem o menor gesto de intercâmbio produtivo com a vida? Por que, apesar de tantas proclamações de preocupação social, Porto das Caixas não existe em *Porto das Caixas*? Por que um punhado de bêbados “avacalha” as reformas após o comício? São perguntas que levam a uma conclusão: neste filme,

o diretor não sabe o que quer; pretende que quer o que não quer; e não sabe fazer aquilo que confusamente pretende. Até prova ao contrário, todos os que deram alguma contribuição para que o cinema brasileiro chegasse ao nível de *Vidas secas*, de *Garricha*, *alegria do povo*, de *Assalto ao trem pagador*, de *Os cafajestes*, têm o direito de dizer que *Porto das Caixas* é um blefe.

ANEXO VIII

Vidas Secas

Um possível herdeiro de Graciliano: “Vidas Secas”

Tribuna da Imprensa

29 de agosto de 1963, p.8

Sabia-se que Nelson Pereira dos Santos era o cineasta brasileiro mais indicado para filmar *Vidas secas*. Mas ninguém esperava que, mais do que filmar o livro (já por si uma tarefa difícil), ele se mostraria capaz de ser no cinema brasileiro, tão necessitado de base cultural, o herdeiro de Graciliano Ramos. Há na têmpera desses dois artistas, em suas atitudes ante a vida, muitos pontos de contato: o rigor, o espírito de autocrítica, a reserva, o desprezo pelas formas -, lirismos, até o "engajamento" político. Curiosamente, as primeiras publicações de Graciliano são documentos políticos — os "Relatórios" do então prefeito de Palmeira dos Índios, Alagoas; e o primeiro longa-metragem de Nelson, *Rio, 40 graus*, era animado, em primeiro lugar, por empenho ético-político.

O encontro — que há três anos adiava sua consequência cinematográfica — foi lucidamente procurado pelo cineasta; e hoje podemos dizê-lo providencial. "Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes." Essa economia de meios, severa e consciente de seu alcance, aponta logo na primeira frase o mestre necessário a Nelson. Ele começa seu filme na segunda frase do livro ("Os infelizes haviam caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos"), mas não precisava encerrá-lo transcrevendo sobre o quadro final as últimas palavras do livro — ato de homenagem e modéstia. O filme tem seus valores próprios, como se verifica em sequências como a noite de Fabiano na cadeia (o paralelismo com a congada verberando a degradação do folclore), a morte da cachorrinha Baleia (na qual toda a família morre um pouco), ou a própria caminhada final (quando uma situação comum, por força da *mise-en-scène*, supera de maneira simples e mais pungente a extroversão de amargura do homem Graciliano).

Não estamos ante uma adaptação comum e, muito menos, ante uma "tradução" servil do texto literário à linguagem cinematográfica. É preciso não confundir respeito com servidão. Por

que introduzir variações na história quando o livro é uma suma admirável da tragédia do sertanejo nordestino? Por que criar uma dialogação nova quando, em quase todas as instâncias, há falas suficientes, perfeitas, ou que podem ser compostas com palavras do relato? Nas raras ocasiões em que se afasta do conteúdo do texto, Nelson o faz a partir de sugestões que podem ser encontradas nele. Por exemplo: os cangaceiros constituem criação de roteiro, mas o vaqueiro de Graciliano, quando preso, gostaria de entrar "num bando de cangaceiros e faria um estrago nos homens que dirigiam o soldado amarelo". Na mesma situação: "O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Mataria os donos dele". Aí a revolta de Graciliano extravasa em um assomo de consciência inverossímil em seus personagens quase bichos, ignorantes a ponto de crer que uma das causas da seca é o consumo de água pelas aves de arribação.

À sua maneira, Nelson é mais fiel ao artista Graciliano do que o próprio escritor. Ele manifesta seu horror à credice e à injustiça social, mas nunca por meio da revolta dos protagonistas. Esses morrem a cada instante, inconscientes, bebendo lama e comendo o pó dos caminhos.

A concepção fotográfica de Luiz Carlos Barreto (responsável pela fotografia, com José Rosa) se impõe como uma das mais felizes de nosso cinema. A luz que caracteriza com insistência as imagens do livro banha o filme sem "intermediários" como filtros e rebatedores, constituindo-se em elemento vitalizador da plástica e em precioso fator de atmosfera. De seus momentos magníficos, destaco o choque de Fabiano com o soldado amarelo à sombra da árvore no centro do povoado, quando a luz do sol estabelece uma espécie de redoma ofuscante, acentuando o desamparo permanente do protagonista, temeroso ante todas as manifestações da hierarquia social. A importância da contribuição dos fotógrafos pode ser avaliada em confronto com os filmes anteriores de Nelson Pereira dos Santos, todos despidos de altas virtudes fotográficas, embora possuidores de momentos visualmente notáveis. Em *Vidas secas*, a imagem, raramente acompanhada de diálogo (apoia-se mais nos ruídos e na fala interjeicional ou onomatopaica), exprime o mundo nordestino, as inquietações e o élan vital dos personagens, por meio da fotogenia dos atos corriqueiros, dos pequenos gestos, olhares, objetos. A expressão fotogenia, popularmente empregada para denominar uma felicidade de transmissão fisionômica, encontra aqui o sentido pleno preconizado pelo crítico e cineasta Louis Delluc, e que não exclui a revelação do feio, do grotesco. Por meio dessa fotogenia, participamos de forma privilegiada do mundo e dos personagens de Graciliano e Nelson. É uma participação impregnada de amor.

Disse José Carlos Oliveira em sua crônica no Jornal do Brasil, detendo-se sobre Fabiano e família:

Quando as luzes se acendem, sobre a desolada última cena, todas as consciências estão intranquilas. Vejam: eles não pedem nada demais. Não querem as nossas fazendas, nem os nossos apartamentos, nem o nosso dinheiro, nem a nossa fé, nem a nossa liberdade. O que eles querem é apenas uma cama de couro, uma sombrinha, um vestido estampado, um par de sapatos, comida e água. O nosso futuro está ameaçado na razão direta da nossa incapacidade de satisfazer essas necessidades mínimas. (...) Cabe ao cinema brasileiro, neste momento, revelar--nos a imensa tristeza nacional.

ANEXO IX

Deus e o Diabo na Terra do Sol

Deus & Diabo pode bisar Palma de Ouro

Tribuna da Imprensa

24 de março de 1964, p.2

Foi surpresa geral a escolha da comissão especial do Ministério das Relações Exteriores para representar o Brasil no Festival de Cannes: um dos candidatos era *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, grande filme – tido há muitos meses, extraoficialmente, como nosso forte representante na mostra francesa. Pois a comissão escolheu por unanimidade *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Participaram dos trabalhos os críticos José Sanz, Tati de Moraes, Otavio Bonfim, o cineasta Humberto Mauro, e dois representantes do Departamento Cultural do Itamaraty. O velho Humberto Mauro, patriarca do cinema nacional, retirou-se antes do término da projeção, por estar excessivamente emocionado,

Deus e o Diabo na Terra do Sol é realmente um grande filme, cruel, muitas vezes desconcertante (vai irritar boa parte do público), mas irresistivelmente belo e envolvente. É muito provável que, sem ser o maior filme produzido até hoje neste planeta, como querem alguns exagerados, deixe muito para trás a quase obra-prima de Nelson Pereira dos Santos, que, não temos dúvida, poderá representar-nos melhor em outros festivais com menos tropismo pelo “exótico”.

Vou contar uma história
 Na verdade é imaginação.
 Abra bem os seus olhos
 Prá escutar com atenção
 É coisa de Deus e do Diabo
 Lá nos confins do sertão (...)

(...) Ou a tragédia sertaneja onde o vaqueiro Manuel e sua mulher Rosa se perdem entre um deus negro e um deus louro, de um lado, por uma testemunha cega, e perseguidos, do outro, por Antonio das Mortes...

Assim, à frente dos cantadores, Glauber Rocha apresenta seu filme, pontilhando capítulo por capítulo, ou frase por frase, por uma reconstituição do cancionero nordestino, com a colaboração do compositor-cantor (e cineasta) Sérgio Ricardo.

No folheto de apresentação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber diz que pretendeu “transportar para o cinema um autêntico romance de aventuras nordestinas, destes que se compram nas feiras: uma história trágica com uma conclusão historicamente válida”. Que conclusão? E o cantador simplifica a complexa meta do filme:

(...) que nesse mundo doido
Ainda tudo muito errado
Mas que o destino é do homem
Não é de Deus nem do Diabo

O que o filme não tem – ao contrário do que afirma o autor na apresentação ao público – é simplicidade. Muito ao contrário, é obra complexa, repleta de influências (de Eisenstein a Guimarães Rosa), procurando cristalizar algumas das principais conquistas do cinema moderno, simultaneamente alcançando uma simbiose do espetáculo e do cinema realista “antiespetáculo”, com o objetivo de transformar o público, de englobá-lo no processo libertário da arte cinematográfica – tudo isso evidenciando uma cultura cinematográfica e um processo intelectualmente laborioso que estão nas antípodas da simplicidade.

Prefacia o autor: “O estilo é uma questão de política (em cinema) – eis o filme que é o pensamento da equipe que o realizou”. Vai nessas palavras uma homenagem aos que colaboraram para o magnífico resultado que nos defenderá em Cannes, mas a obra é arraigadamente pessoal. Glauber realizou essa tragédia sertaneja de objetivo ateísta, revolucionário, apaixonadamente humanista, com um fervor “místico”. Não podemos encontrar no momento outro qualitativo para essa obsessão de conquistar o espectador para um outro universo, para uma ótica que o emocionalismo, longe de turvar, ilumina em direção à confluência de sentidos de liberdade e responsabilidade.

ANEXO X

Semana é de Deus & Diabo

Tribuna da Imprensa

6 e 7 de junho de 1964, p.2

O segundo longa-metragem de Glauber Rocha toma de surpresa o escasso público e os críticos que não tiveram a oportunidade de conhecer o elogiado *Barravento*, ainda inédito em quase todo o país. Em Deus e o Diabo na Terra do Sol, a militância marxista (superficial) não chega a ajudar nem atrapalhar o que o autor leva a sério mesmo, que é o cinema. Ele foi buscar lições onde podia encontrar, à altura de suas ambições estéticas e humanísticas: no *western*, em Eisenstein, Buñuel, no Japão, na Nouvelle Vague. O resultado é um filme excepcional, que muita pouca gente está vendo; o público já se cansou de ondas promocionais sob rótulos de arte popular, crítica social etc.

Quem for vê-lo, porém, com alguma informação lúcida sobre o cinema moderno, verificará que Glauber Rocha realizou um *tour de force* tão impressionante que (como observou em outras palavras o crítico Paulo Perdigão) poderá dar aos estrangeiros a ideia ilusória da existência de um cinema brasileiro rico em experiências comparáveis.

Depois das sequências iniciais, com o vaqueiro Manuel, que poderiam figurar sem quebra de organicidade no contexto de *Vidas secas*, ou mais precisamente, a partir da apresentação das escadarias de Monte Santo, o filme perde todo o contato com o realismo de textura “documentária” – muito naturalmente, porque o protagonista acaba de romper com seu habitat de trabalho e racionalidade. E se lança, por meio de imagens que exprimem com extrema liberdade o delírio místico do protagonista, em uma área de expressão como que bifocal, dividida entre a realidade e o mito.

A ótica que o cinema comercial impôs ao público, condicionando-o a um tipo de produção passiva e simplista, sob medida para mantê-lo escravo, preso aos falsos dilemas do maniqueísmo, é responsável pelo embaraço que inibe tantos espectadores diante de um filme que, no essencial, se transmite com clareza. As dificuldades de participação ativa da platéia podem ser atribuídas, provavelmente à oscilação do filme para um lado e para o outro da fronteira entre o romantismo, colhido da visão folclórica do cangaço e do beatismo, e a visão

realista desses fenômenos, dotada de recursos de choque e de distanciamento cujo objetivo é exorcizá-los.

A forma alcançada pelo autor em seu programa de desmistificação e libertação certamente será mais importante para o julgamento da história do que sua influência sobre o espectador, pelo citado desnível entre a obra e a receptividade possível do público.

ANEXO XI

Pregoeiros do caos contra o INC

Jornal do Brasil

06 de setembro de 1966, p.2

Lemos com nojo, nos últimos dias, em vários jornais os textos dos telegramas que um grupo de produtores e cineastas enviou aos Ministros da Indústria e do Comércio, Educação e Cultura, e ao Congresso, contra o projeto do Instituto Nacional de Cinema, projetado pelo GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) e apoiado pelo Sindicato dos Produtores, e as declarações dos Srs. Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Sobre alegadas tendências *totalitárias* do projeto e o arbítrio que teria presidido à sua elaboração. Como nunca aceitei submeter meu trabalho jornalístico a qualquer facção ou interesse pessoal — criticam-me por ousar entender da política do chamado *cinema novo*, que ajudei a impor-se quando me parecia um movimento libertário e respeitador das posições individuais — estou habituado a ataques mesquinhos e previno o feitor contra os que virão a seguir, em decorrência dessas tintas de protesto. Sem a tradicional declaração de bens a fazer, pois não posso reconhecer firma em uma folha de papel, registro aqui, prevendo certo subtipo de reação, que sou redator de um órgão editado em convênio pelo INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) e o GEICINE, a revista *Filme & Cultura*. Já discordei, por escrito, no passado, algumas vezes, de atos do GEICINE, e tornarei a fazê-lo publicamente, no futuro, quantas vezes julgar necessário. Não posso, entretanto, somente para conseguir a lucrativa e prestigiosa carteirinha de *esquerda* e o apoio dos que se apropriaram do rótulo *cinema novo* (transformando-o em *slogan* de campanha publicitária de uma firma distribuidora e alguns produtores estabelecidos na praça), negar o óbvio, isto é, que o projeto emanado do GEICINE é merecedor de confiança, inclusive porque o evidente espírito público de seus dispositivos vem caucionado pelo fato de que o órgão tem muito mais acertos do que frustrações em sua curta história. Não posso esconder o sentido nacionalista da definição de filme brasileiro oficializada através do GEICINE. Não posso dizer que é totalitária a ação do secretário-executivo do GEICINE e diretor do INCE, Sr. Flávio Tambellini, que ouve as associações da classe a cada passo, e cujos colaboradores na produção documentária pertencem ao mais amplo

leque de posições. (O próprio Sr. Néelson Pereira dos Santos, que é, por definição e *curriculum vitae*, um antifascista “*ultra*”, realizou um filme para o INCE). Não posso considerar *paternalista* este GEICINE autor *do Plano de Fomento ao Cinema no Estado da Guanabara*, de ideias brotou a CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, que tão significativo impulso deu a produção de qualidade, na gestão do Sr. Carlos Lacerda, e que hoje (diz entrevista NPS-GR a um matutino, domingo último) “é o maior financiador do chamado grupo cinema novo”. Nem posso negar os benefícios do artigo 45 da lei 4.145 (artigo inspirado pelo GEICINE) que propiciou a produção nacional um mercado de capitais formado por quarenta por cento do desconto do Imposto de Renda devido pelas distribuidoras de filmes estrangeiros.

Simplesmente, não interessa ao grupo de cineastas que se considera dono da verdade neste país nenhuma alteração fecunda do *status quo* da produção. Com o caos, apenas os que estão preparados para a lei do grito podem tirar proveito. Com o caos, mais cedo ou mais tarde, um regime estatizante limitará os financiamentos apenas aos ideologicamente epistolados. Eles acham que apenas a intimidação e a grita sectária serão vencedores, a longo prazo. Dada a inércia dos que pensam democraticamente, dado o inegável talento de alguns dos que trabalham pelo caos, eles, provavelmente, vencerão. Se não tivesse esta certeza, o Sr., Glauber Rocha não teria coragem de afirmar em entrevista que “mesmo os países totalitários já chegaram à conclusão de que é impossível enquadrar as manifestações artísticas”. Então, a Rússia do Ministério do Cinema, que liquidou a arte no cinema soviético, Portugal, que encarcera os diretores liberais, Espanha que esteriliza seu cinema por censuras *a priori* e *a posteriori*, a Iugoslávia, a Hungria, a China do sinal vermelho para atravessar — então esses países desistiriam de “*enquadrar*” o cinema? Insinua, também, o Sr. Glauber Rocha, que o países que possuem “órgãos e institutos” cinematográficos de cúpula, tornaram medíocres realizações de seus cinemas, ignorando, para iludir os desinformados, a existência de financiamento estatal à raiz das sobrevivências dos expressivos cinemas da França e da Itália. Esses cavalheiros estão abusando da boa-fé dos jornais que veiculam suas declarações. Quanto à minha coluna, o máximo que podem pretender é elogios aos seus filmes (como nunca regateei a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas*, *Couro de Gato*), quando achar que merecem. Desculpo-me com o leitor por gastar espaço numa definição de atitude pessoal, mas, quando há produtores de filmes que ameaçam calar um crítico dizendo-se com prestígio suficiente para obterem sua destituição de um jornal, as coisas deixam o terreno da piada (destino natural de atitude tão pretenciosa) para entrar na área da intimidação ilícita.

Nego vários filmes do realizador de *Vidas Sêcas* e admiro este último. Considero *Deus e o Diabo* o melhor filme brasileiro e recuso o "populismo" janguista de *Barravento*. Gosto de *A Grande Cidade* e recuso *Ganga Zumba*. Repugna-me a delação, mas não admito silenciar ante a impostura. Meu compromisso é com o jornal e seus leitores. Não *sou crítico de um grupo*. Sou crítico de cinema. O cinemanovismo deve encontrar um caminho democrático construtivo, ou então enfrentar a revolta dos que acreditam que a verdade não deve ser torcida ao sabor dos interesses e das seitas.

Se cito pessoas e não me limito à exposição de ideias neste artigo, é porque não há, nas manifestações do grupo de cineastas opositores do projeto INC, o menor resquício de urna batalha de ideias. Como jornalista em contato permanente com o meio cinematográfico, testemunhei tranquilas conversas dos Srs. Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman (para citar dois signatários dos telegramas – os que me ocorrem no momento) com o Secretário-Executivo do GEICINE, sobre a importância do anteprojeto do INC, agora em fase final de tramitação em órgãos do Governo Federal. Como jornalista não posso omitir o fato profundamente desagradável que é o seguinte: os Srs. JPA e Hirszman faltaram com a verdade ao assinarem os telegramas anti-INC, nos quais se diz que os cineastas não foram ouvidos pelos elaboradores do anteprojeto. O fato é que os signatários, conhecendo os termos do documento, publicado em versão semifinal na antiga *Revista do GEICINE* de 1964, e tão conhecido pela classe em sua redação definitiva, que, há muitos meses vem recebendo o apoio público do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (leia-se a coleção do JB de 1965) numa trouxeram qualquer contribuição ao estudo e desenvolvimento do projeto.

Um ponto pacífico, defendido pelo próprio Sr. Néilson Pereira dm Santos, é a necessidade de um organismo para fiscalização efetiva, em todo o território nacional do cumprimento das leis de proteção ao cinema brasileiro. Admito que os Srs. NPS, Hirszman, Joaquim Pedro e outros, discordem das ideias do projeto do INC. Respeito opiniões. Mas, porque, como prova de sua sinceridade, nunca apresentaram, individualmente ou através do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (do qual fazem parte) uma alternativa para o impasse em que se encontra o cinema nacional, à falta de maiores facilidades de financiamento, recursos técnicos e dispositivos de fiscalização?

ANEXO XII

O Novo Cinema Brasileiro

Revista Filme & Cultura

Afigura-se fruto de uma visão néo-ufanista, a afirmação, frequente entre muitos cineastas brasileiros que o jovem cinema assegurou uma posição de êxito como fato cultural entre os produtos de comunicação de massa. Curioso notar que as obras cinematográficas mais afinadas em forma e espírito com a cultura brasileira (*Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) tiveram uma aceitação de público pequena — principalmente se pesarmos as pressões promocionais sobre 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 adaptador) 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 Guanabara, 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 Janus: 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 amadorismo. 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) frisava 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, estupidez 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 Neorealismo 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 europeia (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 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 estreia, já no primeiro contato mostrava que o cineasta aprendera por alto a lição neorrealista 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 neorealismo" — 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, emocionar-se 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 zavattinia-na no cinema brasileiro: o melodramático e primário *Agulha no Palheiro*, 1953, de Alex Viany; mais próximo do "carioquismo" da chanchada do que do carbono neorrealista; 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 coautor 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, impositação 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 pré-conceitos 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 intrumeteria 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 sequências de suspensão do racional (a embriaguez 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 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 Roberto Santos à aventura do Novo Cinema Brasileiro. Por exemplo: o cerco 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 ideias do roteiro, a inadequação de quase todo o elenco a um cinema introspectivo, choques de concepção e estilo por conflitos de influência (Bergman, neoexpressionismo 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 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 uma 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 dossiê 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 ideia 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 subgênero praticamente desapareceu porque: (a) a televisão oferecia — até pelo sedentarismo e informalíssimo possibilitados por seu tipo de recepção — condições ideais para veiculá-lo; (b) a alta nos preços dos ingressos retirou o público da condição de absoluto descompromisso em relação ao nível espetacular do filme. O novo veículo passou a apresentar, gratuitamente, o mesmo tipo de comicidade 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 fosse 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 Biáfora (*Ravina*/1958), Walter George Durst/Cassiano Gabus Mendes (*O Sobrado*/1956), mais uma vez Durst (assinando sozinho a direção de *Paixão de Gaúcho*/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 em 1956 (*Nuit et Brouillard, Toute la Mémoire du Monde*), Louis Malle experimentou pela primeira vez a longa-metragem 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, Jeca 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 Massaíni, 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 Vianny (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 mensageira 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 *Porto das Caixas*/ 1963 (decepcionando após o promissor *Arraial do Cabo*/1960, realizado com o fotógrafo Mário Carneiro), o Leon Hirszman do curta (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 súmula cultural, mas também de invenção e revolução em seus sentidos mais amplos e liberatórios, 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 binômio *introspecção-comunicabilidade* ao transmitir um drama de alienação, e 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 estreias de Luiz Sérgio Person, com *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) e Walter Lima Júnior 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 subgrupam, com uma série de atitudes tribais, sob o rótulo arbitrário e discriminatório de "Cinema Novo":

a) Insistem na tecla da incompatibilidade ou penosa coexistência 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 ideia 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, Kazan, 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 gueto 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 deságua 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 esquerdista 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 dossiê 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-industrial, 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 voos 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 intelectualização 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.

ANEXO XIII

Pelo cinema sem mágicas

Jornal do Brasil

17 de maio de 1967, p.2

Se excetuarmos **Todas as Mulheres do Mundo** que conversou com o público e fez amizade à primeira vista, todo o cinema brasileiro mais empenhado que se estreou este ano, aqui, foi para as elites. E um país ainda semivirgem de letras, sem o dom da exportação regular, se compraz com as exposições individuais de virtuosos: os delírios da câmera, as mágicas de iluminação, os mistérios da alma que o público deve procurar decifrar antes lendo as entrevistas dos realizadores. Este cinema encontra sua plateia mais atenta nos festivais internacionais. Essa plateia cosmopolita, híbrida, em sua maioria superficial, é procurada para lecionar nos indivíduos que compõem o mercado interno. Uma inversão na lógica, uma estratégia que não tem produzido dividendos. Já os filmes não herméticos e bons — um Matraga, um Noite Vazia, um Menino de Engenho, um Todas as Mulheres do Mundo — começaram a obter bons resultados de público no Brasil antes de tentarem os festivais.

Daí continuarmos a defender sim o cinema novo — não necessariamente aquele que se estabeleceu em cima de certas diretrizes — porque cinema novo (sem aspas e sem maiúsculas) são duas palavras de domínio público e o desejo de renovação e de ideias deve ser permanente. Daí a importância dos grupos cooperativos que se formam para tentar a produção regular de curta e, eventualmente, de longa-metragem. Defender um cinema novo implica em estimular em bases práticas a curta-metragem, como vem fazendo anualmente o JORNAL DO BRASIL com os Festivais de Cinema Amador — o terceiro já programado para 23/27 de outubro. A crescente importância que a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cineclubes e cinemas de arte vêm dando aos curtos provém do reconhecimento de seu valor como exercício de renovação. E os olhos dos defensores permanentes de um cinema novo se voltam com grandes esperanças, este ano, para o Instituto Nacional de Cinema, que, com a instituição da classificação especial para curtss de interesse cultural e educativo, abrirá as portas da rentabilidade normal, compulsória, para as melhores produções no gênero. Um dos mais independentes cineastas à espera do direito de projeção rentável nos cinemas é Alberto Salvá,

que estreou com o interessante **A Paixão do Aleijadinho** (premiado no Festival de Curta-Metragem da Bahia) e coordenou o filme de reconstituição documentária **A Segunda Guerra Mundial** (produção também de grande interesse do INCE apoiada em cinejornais Fox Movietone) e trabalhou como montador de muitas produções do Instituto Nacional de Cinema Educativo. De Salvá é o depoimento que apresentamos agora, sobre seu curto Sala de Milagres, produção do Grupo Câmara, formado por jovens aglutinados nos Festivais JB-Mesbla.

"Em Congonhas do Campo, Minas Gerais, no alto de uma montanha, existe uma construção retangular de uma única sala. Lá, acumulados, existem milhares de quadros, alguns com mais de dois séculos, que são pagamento de promessas.

Ao fazer este curta-metragem tive em mente várias finalidades:

(1) Mostrar o insólito da permanência, lado a lado, de quadros depositários de dores e desgraças, separados uns dos outros por tantos séculos; (2) Explorar o acervo artístico de milhares de quadros de autores completamente anônimos; (3) Salientar a dependência, o espírito místico e supersticioso do homem humilde, completamente vulnerável perante a desgraça, tentando compactuar com forças superiores na impossibilidade de poder enfrentar o seu destino; (4) Em última análise, através do estudo profundo do inconsciente popular projetado nos quadros da uma súplica da história de uma região e de um povo.

Devia-se, porém, acrescentar a isso meu ceticismo em relação ao interesse do público por tal tipo de problema. A vida do homem da cidade é por demais cômoda e isto o mantém numa gama vivencial muito estreita. Esta situação não lhe permite entender ou sentir uma série de coisas — o medo, por exemplo. Assim, o filme passou a ter uma segunda história.

Começa numa festa ou reunião. Os convidados descobrem, numa das salas, objetos e de arte e algumas fotos da Sala dos Milagres. Tem início uma conversa sobre religião, mitos e crenças do povo. As opiniões não são mais ou menos bem intencionadas, porém, igualmente alienadas. A conversa é presidida por um estranho personagem (a dona da casa, Léia Bulcão). De repente irrompe estranha e terrível tempestade. Os convidados perdem o laço da civilização e ficam reduzidos pelo terror à mais simples expressão animal. E então, só após esta — digamos — purificação, a história lhes é contada.

É evidente que não pretendo assustar o público pois ele infelizmente não se intimida com facilidade mas, pelo menos, através desta abordagem do tema, espero interessá-lo, o que já é alguma coisa.

Quero salientar, de todos os meus colaboradores, duas peças muito importantes: o fotógrafo, Luis Paulo Pretti, que filmou aqui e em Congonhas, e me ajudou a catalogar e fotografar centenas de quadros da Sala dos Milagres; e Léia Bulcão. O público de cinema que

se lembra dela como o atriz de **Esse Mundo é Meu**, de Sérgio Ricardo, vai ter uma surpresa ao vê-la como a sofisticada feiticeira deste curta-metragem. Além de Léia Bulcão ser uma esplêndida atriz, tem um dos mais fortes e estranhos rostos do cinema. Tem essa beleza que ultrapassa as conceitos estéticos de determinadas épocas, e esse mistério, que em última instância, podemos definir como a essência do ser feminino.

Este filme é importante para mim porque é a primeira vez que dirijo após três anos de trabalho como fotógrafo e montador, e porque com ele me livro de todos os fantasmas cinematográficos acumulados em quinze anos de aprendizagem de cinematográfica. Pratiquei na produção do filme o no tratamento do tema certas coisas, só para nunca mais permitir-me praticá-las. Duvido, por exemplo, que jamais me dê à complacência de tornar a criar uma tempestade ou de apresentar personagens como valor simbólico ou coisas neste estilo. Acho que isto faz parte de um processo que deve repugnar no artista sério no Brasil.

Poderá parecer que considero o filme espúrio, mas não é assim por uma razão bem simples: tive o cuidado de dar o respeito a quem o merecia. Assim, a parte importante do filme, ou seja, a que conta a história das promessas da Sala dos Milagres ficou cuidadosamente isolada num núcleo dentro do filme, núcleo este que recebeu um tratamento completamente diferente do resto. Abri mão aí de fazer cinema e contei a história sem alardes, não como artista e sim conto uma pessoa que conhece aquilo e que, dentro das possibilidades, se comove e se sente culpado".

ANEXO XIV

Noite Vazia

Jornal do Brasil

1º de abril de 1965, p.2

Formalmente, *Noite Vazia* (1964) deixa em posição quase pré-histórica os filmes de Walter Hugo Khouri que assinalaram os pontos máximos do cinema brasileiro em temporadas passadas, *Estranho Encontro* (1956) e *Na Garganta do Diabo* (1959-60). Mas há uma grande coerência interior, um núcleo de inegável continuidade entre o filme em exibição e aqueles, assim como em relação aos momentos em grande parte frustrados (*A Ilha*) ou promissora-mente experimentais (*O Gigante de Pedra*, *Fronteiras do inferno*), que o nosso mais lúcido cineasta e (a partir de *A Ilha*) produtor realizou, com recursos materiais irrisórios para o vulto da ambição, em anos inglórios do cinema nacional. Convém dizer logo que a posição de Khouri em face do drama humano não sofreu mudanças em profundidade. Se *Noite Vazia* surpreende a maioria pela unidade, pelo impacto sem tergiversações ou soluções de continuidade, pelo acabamento inteiriço maduro — sem o suspense das acrobacias narrativas que a *jeune critique* adora — é porque ele se beneficiou completamente da decolagem do cinema brasileiro em meios técnicos, em tarimba de equipe, até (moderadamente) em elenco, para dar evidência a olho nu à sua lucidez e à sua parida de artesão apaixonado. Nem na carreira de Khouri, nem no panorama de nosso cinema, é possível apontar *Noite Vazia* como êxito isolado. Assim como a procura de um realismo psicológico de formulação moderna e a audácia na exposição do sexo podem ser diretamente relacionados com sua admiração pelo semimaldito *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra — obra cuja importância dentro do Novo Cinema Brasileiro só o sectarismo tribal do cinema novo pode sofismar — não há como compreender em toda à extensão o sucesso em tela sem um conhecimento razoável dos trabalhos anteriores do autor.

Porém, ao invés da abordagem honesta e livre de seus descaminhos e caminhos, a cidadela autoral de Khouri — que era apenas um rapaz bem intencionado de 23 anos ao completar a primeira luta para levar até o fim seu primeiro filme, *O Gigante de Pedra* — foi cercada por alguns setores da crítica brasileira, desde o início, entre os muros de um gueto de preconceitos falsamente modernistas e vagamente ideológicos. Ha quase dez anos, quando

alguns cineastas brasileiros, muito naturalmente, se alimentavam em Zavattini, De Sica, René Clair, Rosseilini, e alguns, por equívoco, em exemplares do chamado "realismo socialista", pretendeu-se localizar na influência de Ingmar Bergman (então a mais forte sobre Khouri) um sinal terrível de traição à cultura brasileira. Chegou-se a apontar no cineasta de *Estranho Encontro* uma espécie de ermitão de cinemateca, quando seu cinema evidenciava, na procura de soluções ativas de veiculação industrial e nas experiências de linguagem, uma consciência nos antípodas do insulamento, da improvisação, e das fórmulas pretensamente *nacionais* ditadas com autossuficiência por alguns donos da verdade na profissão e na crítica. Ora, já em *Estranho Encontro* (o mais próximo parente de *Noite Vazia*) era evidente que o tema da alienação, carro-chefe do discurso *teórico* anti-Khouri, estava no cerne de suas angústias e de sua revolta. Fez justiça o veterano P. F. Gastai (Correio do Povo, Porto Alegre) quando escreveu que o realizador paulista "alcança o ápice de sua carreira com uma obra em que, mais uma vez, se mostra fiel à temática preferida qual seja, o problema da frustração e do vazio decorrentes da simples procura do prazer e da evasão (...)". A inconsequência de uma sociedade corroída moral e emocionalmente pela angústia da falta de um sentido para a vida, constituía programa e parte ampla do drama efetivado em *Estranho Encontro*, cujo protagonista, precursor do Nelson e do Luis Augusto de *Noite Vazia*, era "um marginal tipo playboy". Em *Na Garganta do Diabo*, embora portador de uma história à margem da Guerra do Paraguai, por demais melodramática, era fácil observar que a preocupação de Khouri com os monstros da alienação se relacionava com uma revolta anterior à cunhagem e à expansão da palavra na área marxista: a revolta face à traição milenar contra a verdade dos sentidos, a consciência do corpo (ou *blood-consciousness*), que David Herbert Lawrence encarnaria nas primeiras grandes manifestações artísticas de nojo ante o amesquinamento do homem pela sociedade industrial.

Lawrence é a grande chave esquecida para a interpretação da obra de Khouri, e disso havia evidências anteriores às suas marcas nítidas em *Noite Vazia*, na esquemática personagem da burguesa sexualmente frustrada de *A Ilha*. Frente ao seu último filme, o outro nome-chave é Michelangelo Antonioni, cuja influência permeia todo o cinema de maior ousadia intelectual dos últimos anos. Mas, a propósito de Khouri, é preciso falar mais em *confluência* do que em influência, pois os temas que cruzam em primeiro plano as linhas-mestras do cinema atual não são calouros em sua filmografia: além da alienação social (distante, em Khouri, da rígida conceituação marxista), a angústia do absurdo (em agravamento proporcional à crescente complexidade da existência consciente), a solidão (em simbiose com a ideia do absurdo, notadamente em Bergman, por sua exacerbação no dilema do casal através do eclipse ou degenerescência do erotismo) e o paradoxal retrocesso da espiritualidade e do sentimento

religioso (não necessariamente teísta) mais acentuado quando o homem ganha acesso às regiões abissais da mente e do espaço cósmico. Confluência natural, também, na área da linguagem: o emprego dos "tempos mortos", por exemplo, tão caro a Antonioni, Bergman, Fellini, Resnais, estava, embora ainda subdesenvolvido, em *Estranho Encontro*. Aliás, esse procedimento cinedramático — que não deve ser confundido com a ilustração do tédio, pois é o correspondente do *suspense* nos filmes de angústia existencial — 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 de projeção-identificação que nenhum filme pode dispensar por inteiro sem riscos de inocuidade; e a distanciamento, que deve induzir à reflexão e à oportunidade de autoanálise. (O exemplo-chave do recurso é *Hiroshima Meu Amor*). Mas, a prova real da confluência de Khouri com o trabalho em progresso do cinema moderno — se o cinema fosse uma ciência exata — seria encontrada nas extraordinárias coincidências do último filme com o tom funéreo e cruel de Feu Follet (*Trinta Anos Esta Noite*), de Louis Malle, lançado antes no Brasil. Tudo isso cremos indispensável dizer, antes da abordagem mais precisa da forma *Noite Vazia*, porque esta é compacta, orgânica, sem adornos mensageiros (o letrero inicial se deve a precauções da Censura), sem reentrâncias para um *approach* de caráter literário. Este filme é o primeiro grande passo de Walter Hugo Khouri para diluir-se como indivíduo e autor do inexorável rio de imagens, nos conflitos que não oferecem (aos personagens, ao público, ao criador) o consolo tradicional da catarse. Khouri é *Noite Vazia*, como qualquer um de nós, menos os que se rebelam contra a reflexão, contra os motivos de náusea, ou os que ainda não anoiteceram e se iludem com a esperança de luz e calor do mundo-display, do mundo-néon, opaco e estéril no âmago. Até setores de público que não apreciam a expressão dura e a amargura sem fantasia desse filme sabem que estão frente a uma coisa autêntica, relacionada com sua vida manifesta ou secreta ou potencial, e o respeitam, ainda que chocados ou distantes.

ANEXO XV

O Desafio

Jornal do Brasil

Admitir *O Desafio*

1º de fevereiro de 1966, p.2

Uma carta do cineasta Paulo César Saraceni ao JORNAL DO BRASIL (sábado último) nas abre os olhos para o fato de que o filme *O Desafio*, produzido por uma firma legalmente estabelecida, Produções Cinematográficas Imago Ltda., "há quatro meses aguarda o certificado do Serviço de Censura Federal". Circulou a notícia de que o filme aguardava apenas data propícia ao lançamento comercial, mas, estranhamente, não foi liberado, nem proibido. De outra fonte, soubemos que tanto o Chefe da Censura, Sr. Chediak, como o General Riograndino Kruehl, titular do Departamento Federal de Segurança Pública (órgão que abriga aquele), lavam as mãos no caso **O Desafio**. Ninguém baniu o filme, ninguém assumiu a responsabilidade por sua normal entrega às salas de projeção.

É possível que o fato não tenha características de ineditismo, mas duvidamos que uma situação similar possa ser encontrada nos anais de um regime de pretensão democrática. Há um toque kafkiano na história: a acusação implícita no **congelamento** do processo não se exterioriza e, por conseguinte, o autor não pode rebatê-la sem dar ao seu **Desafio** uma conotação compulsória de polêmica — ou mesmo de bravata — que, em seu entender, não deve ser atribuída à obra. "Sem instigar lutas ou sugerir violências ou desrespeito, o filme trata com a maior seriedade de um drama humano, de caráter eminentemente existencial" — diz Saraceni na carta ao JB. E humildemente (note-se que a humildade é estado anômalo no artista, cujo espírito de oposição permanente independe de regulamentação partidária) **reivindica** do Serviço de Censura "um ponto final em tantas delongas". A demora em deferir ou indeferir um certificado de censura representa prejuízo de ordem moral e profissional para o autor, e golpe insidioso contra a empresa, presa a cobertura de juros bancários que só a exibição comercial da mercadoria filme pode reembolsar. Portanto, na presente atitude, as autoridades (referimo-nos a uma possibilidade remota, porém logicamente admissível) correm o risco de ficar sob uma

acusação de difícil defesa, ainda que certamente injusta: a de forçarem por métodos estranhos à **Lei**, o fechamento de uma empresa e, em consequência (como o cinema "é um veículo de divulgação" — lembra Saraceni em sua carta), o amordaçamento de um órgão de opinião tão lícito quanto os de imprensa. O fato seria o primeiro do gênero no Governo do Marechal Castelo Branco e os interessados na subversão poderiam explorá-lo com resultados substanciais, principalmente junto à juventude.

Fala o Governo por intermédio do Ministro da Justiça, Sr. Mem. de Sá, de normalizar o **diálogo** com a juventude. Pois encontra em **O Desafio** uma oportunidade ideal. Somos contra o filme por motivos diversos. Talvez seja até obra dispensável e nociva no quadro dos objetivos **cinemanovistas**, apesar das virtudes inegáveis que, aqui e ali, revela no jovem autor. Pois essa obra dispensável (embora válida como reflexo da desorientação e do desgosto de uma juventude em confusa revolta contra as injustiças sociais), pode transformar-se, graças no **miscast** dos censores no elenco do DFSP, em arma utilíssima para os que não querem o status atual, nem o que o motivou, e sim o fascismo **sui generis** das **democracias populares**, e contam com os gritos de revolta da juventude para melhor amordaçá-la.

O que dissemos em defesa do cineasta Paulo César Saraceni e da firma produtora (cujos mentores nem conhecemos), poderia ser dito em qualquer outro caso semelhante. Solicita-as também a liberação de **O Desafio** para que não se estigmatize um cineasta (e, por extensão, os jovens de sua geração) com o estilete antissocial do rancor. A sociedade brasileira precisa incorporar o novo cinema brasileiro a seu organismo, admitindo o seu espírito muitas vezes agressivo. Insolente, e, em alguns casos, até quase marginal. Uma sociedade com sentido de autodefesa e humanidade não atira os cidadãos imperfeitos barranco abaixo, nem favorece com uma política de intolerância a cumplicidade dos valhacoutos traiçoeiros. O desafio mais importante transcende o raio de ação do filme. Temos que concordar com o refrão final de **O Desafio** — "é um tempo de guerra, é um tempo de luta" — porque tudo ao nosso redor lhe dá razão: as manchetes dos jornais, as atas de autodefesa do Governo, as favelas penduradas sobre nossa consciência como a espada de Dâmocles, facilidade que nos vulneram os estados de calamidade pública. O importante é não dar aos piores inimigos mais armas do que as que já têm.

ANEXO XVI

Terra em Transe

Jornal do Brasil

As decepções do Transe

10 de maio de 1967, p.2

Somente uma comoção extrínseca — o sequestro pela Censura às vésperas de seu desfile pela passarela de um festival internacional — pode justificar um clima de prestígio em torno de **Terra em Transe**, terceiro longa-metragem e segundo passo em falso de Glauber Rocha, o realizador do importante **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. O cinemanovismo, credenciado em 1966 pelos êxitos de **Matraga**, **Menino de Engenho**, **A Grande Cidade**, volta a demonstrar seu despreparo para uma vertente política: GR-3 é, de certo modo, **O Desafio-67**, com as vantagens de contar, não só com o mesmo grande operador de câmara Dib Luft, como ainda com um elenco quase cem por cento profissional, uma direção fotográfica que chega a ser brilhante quando não pretende ofuscar literalmente o espectador (Luís Carlos Barreto) e uma faixa musical (direção: Sérgio Ricardo) inventiva, embora atrapalhada pelo excesso que o diretor impôs a todos os setores. Aliás, o excesso é a doença desse filme castigado em todo o curso pela procura de brilho pessoal do diretor, empenhado em bater o recorde mundial do barroco. Fellini, Bergman, Ophuls, Welles ficam para trás, sob um aspecto: nenhum deles conseguiu, em décadas de trabalho, levar uma platéia no estado de estafa que provoca **Terra em Transe**. A pintura da política nunca foi tão tediosa e vã, por mais que seus modelos reais nos provoquem uma repugnância tão forte quanto a que sentem e transpiram e gritam e urram e repetem e repisam os personagens engajadas (e tontos) em tela.

Alegoria desordenada, geralmente hermética, revelando imaturidade e primarismo sempre que se abre para algo parecido com definição ou quando admite alguma aproximação com personagens da cena política latino-americana, o filme surpreende sobretudo pelo desencontro entre suas ambições (falou-se até em retrato do **transe** do Terceiro Mundo...) e o resultado. Para um autor que defende o engajamento, personagens e conflitos estão espantosamente embaçados. Para início de conversa, o protagonista, Paulo Martins (Jardel

Filho), poeta "romântico e atormentado", jornalista assalariado que, apesar de seu estado de confusão e tortura íntima, consegue ser braço direito de cada uma das três figuras-chave da política da terra — "Eldorado, país ou ilha tropical" —, nunca deixa entrever uma posição ou tendência ideológica. Apesar de seu desprezo pelo homem do povo como indivíduo e pela massa como potencialidade positiva, ele ajuda a levar ao Governo da província de Alecrim, base avançada para a Presidência, o líder populista Felipe Vieira (José Lewgoy). Apesar de seu ateísmo e nebuloso amor pelas liberdades, Martins se ligara antes ao místico-totalitário Porfírio Dias (Paulo Autran), personagem por quem conserva certo fascínio, mesmo quando se encontram em campos opostos. Outro personagem insustentável é o luxurioso Júlio Fuentes (Paulo Gracindo), "dono das minas de ouro, prata, urânio, das metalúrgicas, das jazidas de petróleo, etc., etc.", e que domina a opinião pública com sua televisão e sua rede de jornais, e se diz "homem de esquerda", oscila entre a bravata e o pânico. Julga que pode levar Vieira a Presidência da República, pois seu império de comunicações tem o apoio da EXPLINT (Compañía de Explotaciones Internacionales), mas, de repente, com inexplicável atraso, descobre que depende da publicidade que a EXPLINT pode dar ou negar aos seus veículos. Graças à força do apoio estrangeiro, Diaz quer "virar a mesa" antes das eleições e Fuentes tem uma única saída lucrativa: colaborar com a ascensão de novo ditador. Felipe Vieira se acomoda e o poeta morre na tentativa de voltar à capital de Eldorado para uma revolta condenada ao fracasso. Ao final, Porfírio Dias, o demagogo de bandeira negra e crucifixo nas mãos, é coroado rei em meio a um ritual semi-carnavalesco dirigido por Clóvis Dornay (campeão dos concursos de fantasias momescas), em traje de conquistador lusitano.

Certamente os exegetas que viram grande cinema desde **Barravento**, poderão desenvolver extensas pesquisas sobre a parafernália simbolista e os arrepios da estética agora empregados pelo cineasta. Muitas páginas serão necessárias para inventariar as intenções desse "espetáculo sobre a política" situado "entre o real e o fantástico", ao que foi anunciado. Ouso, contudo, descrer da legitimidade desse "real" e da eficácia desse "fantástico". O transe em teia tem vagos e discutíveis parentescos com as convulsões políticas da América Latina. Ainda que faose licito (ou estratégico) esquecer o papel positivo das correntes mais avançadas da Igreja Católica, é forçoso admitir que a figura do padre no filme (o excelente Jofre Soares, sem papel) reflete uma fantasia anticlerical menos expressiva do que a "figuração de época" de Clóvis Dornay. A efervescência na área estudantil tem apenas referência ligeira no diálogo, quando Paulo Martins condena as traições de Felipe Vieiras às forças que o apoiaram. Eldorado desconhece o terrorismo e não se fala existência ou perigo das guerrilhas, no interior do país ou nas terras limítrofes. Mais curiosamente ainda, o militarismo latino-americano também está

ausente do mitológico território em **transe**. Galopam os cavaleiros do Apocalipse, em forma de fome, humilhação, miséria, corrupção política desvairada, mas, para surpresa geral, as Forças Armadas permanecem nos quartéis — e os quartéis fora do filme. O único oficial colhido pela temera, certamente secretário de Segurança de Alecrim (Mário Lago), insiste com o Governador Vieira para mandar prender o senhor de terras que matou um camponês revoltado, mas nada consegue. Vieira faz questão de recorrer à polícia para conservar suas "bases eleitorais".

(Quase totalmente limitado às protocolares "**meras coincidências**" com personagens reais, esse Eldorado, sem dúvida, não convence. Mas, a julgar por certas nações, mesmo se mostrasse um conflito entre duas expedições de astronautas pela posse de uma cratera lunar, não faltaria quem reconhecesse na ficção científica a dialética da lula de classes e a historicidade do processo político latino-americano.)

Ao contrário do prometido, o filme não está livre de influências óbvias (Fellini e Buñuel em primeiro plano — nenhum pecado nisso), embora o autor procure com obsessão plantar suas próprias "**flores do estilo**"; contraria o antiesteticismo e a procura de comunicabilidade popular que estavam à raiz do projeto cultural do "**Cinema Novo**": é um mero ensaio sobre as dúvidas pessoais do autor em relação à política. A meu ver, tais dúvidas não justificam o esforço da realização de um filme, nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo.

Terra em Transe é terrivelmente ingrato com seus intérpretes. Presos a uma linha quase ininterrupta de indefinições e contradições. Glauce Rocha (Sara) e José Lewgoy. Reagindo acima da expectativa mais razoável, conseguem dar convicção aos seus aturdidos personagens. Paulo Gracindo, em um dos papéis mais artificiais, impressiona pela composição exterior. Hugo Carvana (Álvaro) marca bem um papel quase sem exteriorização. Danuza Leão é tuna espécie de figurante mais assídua: frágil musa do poeta, ausente nos planos mais aproximados, e sem uma linha a dizer. Por último, registro com pesar o rebuscamento imposto a Jardel Filho, cujos esforços não encontram gratidão no papel do poeta em transe.

ANEXO XVII

O falso dilema do Transe

Jornal do Brasil

05 de maio de 1967, p.2

Os festivais internacionais têm sido uma faca de dois gumes para o cinema brasileiro. Conforme notou Míriam Alencar em sua *Pequena História do Festival de Cannes* (Caderno B 30 de abril), os dois cineastas brasileiros premiados na mostra francesa realizaram depois apenas mais um filme cada um — decepcionantes tanto *A Primeira Missa* quanto *Vereda da Salvação* — e silenciaram. A Palma de Ouro de Anselmo Duarte (*O Pagador de Promessas*) e o Prêmio Especial do Lima Barreto (*O Cangaceiro*) trouxeram benefícios promocionais imediatos para o cinema brasileiro e causaram terríveis danos aos laureados. Antes e depois do infeliz *A Primeira Missa*, Lima Barreto tentou febrilmente levantar capitais altos demais para as potencialidades de nosso cinema, sonhando com projetos grandiosos que nunca se materializaram. E Anselmo Duarte tentou, de certo modo, repetir o filme premiado com novo título. Ora, um festival capaz de preterir obras de excepcional significação em favor de fitas dengosas como *Un Homme et une Femme* (*Um Homem... uma Mulher*) e *Les Parapluies de Cherbourg* (*Os Guarda-Chuvas do Amor*), ou de um exercício de exotismo como o *Orphée Noir* (*Orfeu Negro*), não deveria ser visto como infalível oráculo. Aliás, a onisciência divina não figura no Regulamento das mostras internacionais. Limitamo-nos ao caso de Cannes, como exemplo, mas o raciocínio pode ser estendido. O cineasta de *Terra em Transe* também sofreu muito — como se verá — com a consagração de seu trabalho anterior, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em vários festivais. Enquanto essas manifestações internacionais não forem encaradas principalmente como oportunidades de confronto, de intercâmbio de ideias, de promoção e venda de filmes, continuaremos correndo o risco de fabricar em série personalidades carismáticas. Exercício para os candidatos a Cannes: escrever no quadro-negro duzentas vezes, "Bergman e Antonioni e René Clément e John Ford e Hitchcock e Chaplin e outras grandes jamais conquistaram uma Grande Prêmio em Cannes".

Embora eu seja integrante da Comissão de Seleção do Filmes do Itamaraty, evitei polêmica em torno da recusa de *oficialização* do filme, que, por conta própria, se encontra na

competição de Cannes. Dois motivos principais: (1) só costumo escrever sobre um filme depois da estreia; (2), *Transe* foi proibido pela Censura e não seria razoável dizer qualquer coisa que pudesse agravar a situação do filme. Liberado *Terra em Transe*, sinto-me na obrigação de registrar alguns fatos.

O Itamaraty foi muito criticado, em anos anteriores, pelos atrasos que barraram vários filmes à porta das mostras internacionais. (Cito de memória: *Gimba, O Corpo Ardente*). Motivo: a complacência ante pedidos de adiamento de prazos de apresentação das filmes à Comissão competente. A tolerância mostrou-se daninha para nosso cinema. Vítima de desprestígio em tais casos. Como na história *O Velho, o Burro e o Menino*, a Divisão Cultural passou a admitir no máximo uma ligeira elasticidade nas prazos. Mas uma só semana de prazo não veria pronto *Terra em Transe*. Seus produtores queriam uma tolerância de semanas — óbvia discriminação contra as responsáveis pelas outras candidatas a Cannes, pontuais. O escolhido, *Todas as Mulheres do Mundo*, obra de estreia de um jovem diretor, beneficiária de recepção entusiástica da crítica, não foi, estranhamente, aceito pelo grupo selecionador de Cannes. O festival estava no seu direito, sob o escudo do regulamento aprovado segundo as normas da FIAPF. Certamente com base no excelente nível de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os responsáveis pela programação da Riviera acharam que a produção retardatária deveria ser muito superior à modesta e inteligente comédia de Domingos de Oliveira. Abriram exceção em suas exigências regulamentares, solicitando ao Itamaraty, em primeira instância, liberalidade para admissão do filme fora de prazo e, depois, a *oficialização* como representante do Brasil. O Itamaraty se manteve fiel às regras do jogo e à soberania da Comissão de Seleção Brasileira: nem abriu polêmica sobre *Todas as Mulheres do Mundo* (o que não seria pertinente), nem oficializou a inscrição de *Terra em Transe*, nem fez nada para cercear o direito de os produtores procurarem, em caráter privado, alguma fórmula de trânsito pela programação *cannoise*. Mais ainda: a Divisão Cultural pôs à disposição dos produtores que quisessem participar do mercado de vendas de Cannes todos os seus préstimos. Dois conhecidos *marohands* franceses foram encarregados de trabalhar pela comercialização das produções brasileiras presentes. Lá estão, entre outros, *Todas as Mulheres do Mundo* e *Amor e Desamor*.

Como um dos produtores de *Terra em Transe* teve o inqualificável gesto (verbal e em circunstância menor de esquina) de colocar-me como um dos defensores da proibição do filme — o que se encaixa bem na campanha de certos grupos contra os críticos que não se curvam incondicionalmente a *todos* os seus filmes — sou obrigado a justificar em aberto o meu voto na Comissão de Seleção do Itamaraty: considero *Terra em Transe* um filme frustrado, que não representa o atual estágio de evolução do cinema brasileiro. Foi ótimo que a Censura não

continuasse a trabalhar pela auréola de martírio procurada pelo realizador do filme. Liberado, *Terra em Transe* está reduzido às suas dimensões mortais. Vai ser julgado, não canonizado a priori, pelos que gostariam de reduzir a mera campanha de publicidade a plataforma do cinemanovismo.

ANEXO XVIII

Todas as Mulheres do Mundo

Jornal do Brasil

22 de março de 1967, p.2

Ultrapassando a casa dos Cr\$ 150 milhões de renda no Rio, entrando em quarta semana, ainda com extenso e expressivo circuito, **Todas as Mulheres do Mundo** é um filme que reduz a proporções razoáveis o **cavalo-de-batalha** do cinema brasileiro sério: o diálogo com o público. Absolutamente sincero, sem necessidade de requintes pseudogeniais para atingir um público mais sofisticado, o filme de Domingos de Oliveira conquista unanimidade de aprovação — ou algo muito próximo. Pessoalmente minhas pesquisas de mercado ainda não conseguiram localizar uma voz discordante.

Domingos de Oliveira conquista logo em sua estreia cinematográfica a difícil colocação entre aqueles cineastas brasileiros que conseguem movimentar personagens legítimos, com os quais nos comunicamos com facilidade, e cujas reações podemos identificar com as nossas, com frequência ou em determinados momentos, pelo menos. Mas grande êxito do cineasta, sem dúvida, é o retrato de Maria Alice, a protagonista. A professora pré-primária que sobe o morro com satisfação, que vê o ensino como um exercício de liberdade, tem um emprego extra, mora sozinha, não acredita em **juramentos eternos**, mas vai ceder ao **até que a morte nos separe**, é — com o talento da direção e a autenticidade de cada movimento de Leila Diniz — uma das melhores personagens de nosso cinema.

Em parte, o sucesso do filme na área do público feminino tem explicação na maneira recatada e, ao mesmo tempo, muito fêmea com que a jovem professora impõe ao rapaz seu código de ética — não-escrito, feito de dia-a-dia, de prendas domésticas e ciências eróticas, Domingos de Oliveira vitaliza a personagem com momentos de irresistível encanto: a fossa pela morte do ex-noivo, a dança no topo do edifício, a expressão do desejo de um filho à luz de uma estrela cadente, a maneira com que reage ao ciúme possessivo do amante na noitada de boate, para logo em seguida render-se ao sofrimento que ele deixa transparecer — e um número imponderável de pequenos gestos e olhares que apontam na atriz virtudes incomuns a desenvolver.

O trabalho de Paulo José também é admirável. E difícil. Se em relação à mulher — Maria Alice, capaz de fazer as concessões do casamento sem abdicar de sua liberdade moral, de seu elo com a vida, o filme se mostra curiosa e extraordinariamente otimista, o mesmo não se pode dizer em relação ao homem-Paulo, cuja euforia tem um tom de resignação e um travo de amargura. Paulo José reage com extraordinária maleabilidade às solicitações da direção, compondo o personagem tão extasiado quanto atônito ante a Nova Liberdade Feminina. Sua posição entre as surpresas do universo feminino tem um ar melo simiesco deliberado e a duos riscos poucos atares saberiam esquivar-se.

Godard, Bergman, Richard Lester — todas as referências do mundo, até as mais legítimas, são insuficientes para explicar a inteligência, o encanto, a poesia do primeiro filme de Domingos de Oliveira. O mestre Bergman disse a propósito das similitudes entre *Umberto D* (de Vittorio de Sica, 1952) e *Morangos Silvestres* (1958) — uma aproximação no mínimo impensável fora dos fichários dos enredos — que simplesmente “há ideias no ar” e “o ar pertence a todo mundo”. Embora as reminiscências formais de *The knack and how to get it (A Bossa da Conquista)*, de Richard Lester, *Uma Mulher é uma mulher*, de Godard, *Jules e Jim*, de Truffaut, possam facilitar a reflexão crítica, não perturbam um milímetro os méritos de *Todas as Mulheres do Mundo*, porque o jovem cineasta brasileiro simplesmente se deixou envolver pelo ar do tempo — ainda livre, com a Lua dos namorados, do direito de propriedade. Esposamos quase como religião o conceito de Bergman, que nega a novidade absoluta em arte. A independência da mulher, sua paridade sexual como homem, já foi assunto de filmes modernos (a criação de Bergman em comédia, de Antonioni, de Louis Malle, de Truffaut), pseudomodernos (*E Deus Criou a Mulher*, de Roger Vadim) ou simples espetáculos despreocupados (como a comédia erótica italiana, a comédia sofisticada hollywoodiana).

No cinema brasileiro se excetuarmos *O Corpo Ardente*, de Khouri, certas ressonâncias do teatro filmado de Nelson Rodrigues e, um filme frustrado — embora nobre e vivido — *Amor e Desamor*, de Gerson Tavares, a mulher ainda está no estágio da TV-novela (virgindade dogmática, harém, baú de enxoval); os outros extremos são a prostituição mediante as mitologias da publicidade e veículos de comunicação de massa (terceiro episódio de *As Cariocas*, realizado por Roberto Santos) e a prostituição carnal (*Noite Vazia*). Em *O Corpo Ardente*, a liberdade é um sonho muito distante — quase um universo paralelo, intangível pelo ser-humano — e a protagonista se limita a vivê-la em transe poético, mero intervalo em sua existência de aquário, presa a marido, filho, amante, roda social. Já a protagonista de *Todas as Mulheres do Mundo* vive intensamente sua liberdade, embora termine em casamento de “véu e

grinalda”. Mas a novidade do filme está na maneira intensa com que Domingos de Oliveira o movimenta e não em descobertas temáticas ou achados formais.

"Pobre do homem que tem de enfrentar o conflito de abandonar todas as mulheres do mundo por apenas uma, seja qual for..." A frase, feita publicidade, revela a comédia apenas ao nível menor. Partindo de uma comédia que escreveu para a televisão e permaneceu inédita por falta de coragem dos teatros eletrônicos, Domingos Oliveira pretendia fazer um filme de dois episódios distintos: a história do copacabanense (Paulo José) vulnerado pelo amor a ponto de desistir de "todas as (outras) mulheres do mundo"; e a história do amigo menos exigente (no filme feito, Flávio Migliaccio) que não consegue mulher nenhuma. (O próximo filme de Domingos Oliveira desenvolverá este último personagem.). Por amor à personagem Maria Alice e por sua encarnação em Leila Diniz, para quem o papel teria sido escrito sob medida, o cineasta acionou toda a liberdade de diretor-produtor-argumentista, a fim de, sem abrir mão da expressividade de personagens de segundo plano, concentrar seu grande empenho na jovem independente e no *don juán*. E o filme se realizou, então, como uma comédia inflada de vivência dramática; às vezes, como pretendeu, "desesperada como sempre é a visão intensa da felicidade". Diz Domingos Oliveira que "a aceitação da vida, da extraordinária beleza e desgraça que compõem cada pequena pane da vida, é o mais belo sentimento do ser humano".

O encanto difuso, envolvente, de *Todas as mulheres do mundo* deriva principalmente dessa convicção; mas seria fácil demais aceitar o otimismo reivindicado pelo autor. Ao extroverter-se de maneira ao mesmo tempo cúmplice e crítica, cínica e terna, relaxada e tensa, com o espectador (em verdade, como observou um amigo, ele mascara o confessional e a lucidez com o pudor da ironia), Domingos Oliveira utiliza a mais fecunda opção do cinema: a transfusão sanguínea nas experiências mais comuns à espécie. A euforia do autor é nervosa demais — humana demais — para ser só "otimismo" (uma das muitas palavras substituídas pela moral vigente e pelos bonzos de partido). A obsessão com a vulnerabilidade dos seres, o efêmero dos valores estabelecidos pela moral ou pela antimoral, está muito nítida (outro ponto em que vejo contatos entre o Ruy Guerra de *Os cafajestes* e o Domingos Oliveira estreante). E há uma identificação bem considerável com o obcecado personagem que o autor quis algo dostoiévskiano, o homem (Fauzi Arap) que segue Maria Alice nas ruas de São Paulo para falar de sua desilusão amorosa e comunicar uma frase que leu numa parede quando menino: "Em cada momento de sua vida, dê ao seu próximo o melhor de seu amor e de sua ternura. Porque nessa vida ninguém passa duas vezes pelo mesmo lugar". Em reforço de uma visão lúcida, portanto, nada otimista, pode-se lembrar a própria rotina do fio do enredo que pretexta o filme: o rompimento do primeiro noivado de Maria Alice, a tentativa de sedução sem compromissos

empreendida por Paulo, seu envolvimento pelo amor, o fio frágil (suspense permanente) da ligação não matrimonial, a manifestação do desejo de um filho por Maria Alice, a morte do boa-praça, a fossa, o casamento "de véu e grinalda". O que nos lembra o que Agnès Varda disse a propósito de *As duas faces da felicidade*, estudo impressionista do conceito de felicidade: do prazer e da crueldade indissociáveis do processo de alternância das estações. Domingos Oliveira frisa sua desconversa lúcida sobre a falsa solução da felicidade no final — um achado da imaginação — quando, convidadas à primeira festinha de aniversário do primogênito, todas as (outras) mulheres celebram uma espécie de ritual de confirmação da retirada de *don juán*. Com um gosto acertadamente doce-amargo.

Como um *Bom dia, tristeza*, de Otto Preminger, ou *Um broto para o verão*, de Edouard Molinaro, *Todas as mulheres do mundo* comunica indiretamente sua gravidade, no caráter retrospectivo da narrativa. Tudo está acontecendo no presente, mas no presente rememorado por Paulo, nos bate-papos com o amigo Edu (Migliaccio). Até a forma verbal tende a tingir de passado esse presente: "Maria Alice era isso, era aquilo..."; "Maria Alice saía das fossas, Edu!". Vemos tudo sistematicamente pelo prisma-Paulo, apaixonado por todas as mulheres que ele julga ver em Maria Alice. Mas, evidentemente, uma mulher só é todas as mulheres para os olhos apaixonados.

O que será — além do óbvio — Maria Alice? E as vidas que começam a existir no ventre e no compromisso matrimonial que, de repente, une a livre-pensadora e o libertino? Da vida de marido e mulher só temos a formalidade e o pequeno inferno festivo da festinha de aniversário. A construção do filme evita que a euforia seja institucionalizada, feita mensagem: a marca da transitoriedade é o limite do filme. Onde ele acaba, começam as dúvidas inúteis porque, depois de Maria Alice, ainda há todas as mulheres do mundo.

Sem dúvida, a intimidade de **Todas as Mulheres de Mundo** com o público — plateias das mais diversas composições — é a melhor notícia do cinema brasileiro até essa altura de 1967.

ANEXO XIX

Garota de Ipanema

Jornal do Brasil

31 de dezembro de 1967 e 1º de janeiro de 1968, p.2

De início, a boa paginação de Glauco Rodrigues, com fotos do excelente Davi Zingg. Tecnicamente, a abertura mais avançada do cinema brasileiro, embora as mais criativas ainda pertençam a Khouri (Noite Vazia, O Corpo Ardente) e Domingos de Oliveira (Todas as Mulheres do Mundo). Em seguida, entramos no universo-Ipanema via Castelinho: surf, as primeiras evidências do capricho cinematográfico de Ricardo Aronovich e exibição do namorado n.01 da garota, Arduíno Colasanti. (Show longo demais de virtuosismo deste surfista). Pela ordem, segue-se a primeira desolação com o roteiro de múltiplas assinaturas. Os TV-men americanos que pretendem cinegrafar a garota estão inapelavelmente no limiar da chanchada. O namoradinho veta a filmagem, zeloso da sacralidade da "moça do corpo dourado". Começo de arrufo, esfriamento entre os dois, fossa em simbiose. Enquanto aumenta a distância entre Pedro Paulo. (A. C.) e Márcia (Márcia Rodrigues), progride o desencontro entre o que vai pela tela e as justas expectativas armadas em longos meses de, promoção. As imagens espelham, provavelmente, uma riqueza de ideias, uma prolixidade de rumos (nada menos de quatro trabalhadores do script) que nos escapam, se não se perderam, antes, na mesa de montagem. "Os caminhos eram muitos" — disse Vinícius de Moraes — "mas queríamos uma história que não parecesse uma história, que realmente refletisse a vida de uma menina da classe média abastada..."

Infelizmente, pouco nos é dado ver, no filme em questão, dos caminhos de Vinícius e do diretor Leon Hirszman. Num ponto, VM acertou: a história não parece uma história. Cinema-verdade? Deste susto ninguém morre: a faixa sonora registra apenas papos entre amáveis chopinhos, amenidades ao banho de sol, um jogo-da-verdade entre a garota e seu cortejador mais adulto (Adriano Reis); quando não veicula uma poesia superenfática, como na sequência (por outros motivos a melhor e a mais hollywoodiana) em que este bem-casado conquistador promete à moça "o moto perpétuo, a quadratura do círculo, o Santo Graal, a pedra filosofal, os

frutos dourados do Sol" etc., etc., sem, com essa cantada em transe, lograr vencer a virgindade de ferro da "garota que passa".

CRÔNICA SEM ASSUNTO

Nenhuma história, também nenhum esforço de documentação. Como nasceria, então, a prometida desmitificação de Ipanema e de sua garota-símbolo? E como conciliar, ainda a partir do nada, a desmitificação e "uma espécie de crônica da Zona Sul" do Rio de Janeiro? O filme-crônica, muito em voga no pós-guerra (inspirador, malgré lui, de Rio, 40 Graus) é hoje um anacronismo. Nesse erro, Garota de Ipanema incide — parcial e superficialmente — numa caça contraproducente da espontaneidade, procurando, através de diálogos da mais fútil motivação, a disponibilidade ipanemense; um estado de espírito que, quando, não salienta o sol, procura outra bossa nas coberturas dos bardos e múltiplas musas do bairro. Mesmo nessa meta,- foi infinitamente superior a veracidade de outro filme, não preocupado em quebrar o correto da mitologia do Castelinho e adjacências, Todas as Mulheres do Mundo. O empreendimento de Vinícius, Hirszman & Cia. está mais próximo de El Justicero, com sua ciranda de gamações, arrufos, festinhas, brigas entre playboys à beira de piscinas, o drama da fossa de luxo.

Fazer, um filme de comportamento (garota & família burguesa, garota & PUC, garota & corriola convencional de bem-nascidos) era ambição demais para uma produção tão desconfiada do ator profissional e da estruturação de roteiro. Em consequência, as atitudes, fragmentadas, nada ou pouca significam; os personagens não chegam à definição. Quando se arma uma crítica social, como na sequência natalina (totalmente falso o escândalo em torno do biquíni) que pretende expor a hipocrisia e a alienação burguesas na personagem da avó embriagada, o exagero da direção sacrifica a veterana atriz Iracema de Alencar — momento em que não se percebe mais a fronteira entre o patético-grotesco e o risível.

ELENCO

No elenco, o mais feliz é Adriano Reis, que reaparece com desenvoltura, emprestando alguma credibilidade ao papel do maduro cortejador. Impõe-se frisar a diferença entre espontaneidade e expressão: ao forçar a naturalidade de João Saldanha, por exemplo, Hirszman rouba a este homem de televisão a aisanse de suas conversas com o telespectador; não atenuando o à-vontade de Arduíno, ele deixa quase no limbo as falas desse possível futuro ator; não sabendo sintonizar Irene Estefânia com os demais, relega a uma espécie de representação

amadorística da espontaneidade o já profissional nível da atriz revelada por Sousa Barros em *O Mundo Alegre de Helô*. Onde realmente aparece o trabalho de Hirszman e na imagem de Márcia, bem lançada em vários momentos-chave (a sequência imaginativa com Adriano Reis; a procura de conselho com o amiguinho-artista; a solidão no baile de carnaval); constituindo uma ilustração encantadora da garota do samba, embora sem impor-se atriz. Ainda e um aperfeiçoamento exterior (para o agente de vendas: production values) da figura lançada em *O Quarto Movimento*, prêmio do Festival Amador.

Garota de Ipanema poderia ter sido mais do que um filme simpático e superficialmente bonito; esperava-se que fosse um verdadeiro musical. O aproveitamento de cartazes como Chico Buarque, Nara, Baden Powell etc. evidencia timidez, desconfiança. Parece que Vinícius & Hirszman temeram a pecha de alienação, como se não fossem admiráveis, artística e espetacularmente, tantos musicais de Hollywood. Enfim, por muito desconfiar do cinema, o filme não se firma em nenhum terreno.

ANEXO XX

Macunaíma

Mário de Andrade e o cinemanovismo

Jornal do Brasil

11 de novembro de 1969, p.2

Com *Macunaíma*, versão da rapsódia (antirromance? Conto de extensão romanesca?) de Mário de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade concretizou o primeiro êxito totalizante do cinemanovismo: experimentalismo contido para o desafio de adaptar uma obra importante e complexa da literatura brasileira e encontro com o gosto do grande público. É mais importante que tal empreendimento interesse a um público amplamente representativo, sem atingir o nível de obra-prima, do que sê-lo apenas nos tabernáculos tropicalistas onde são adorados os bezerros de ouro de festivais.

Os trabalhos anteriores de Joaquim Pedro não autorizavam esperar a segurança à mostra no filme em cartaz. O curta *Couro de gato* foi um ensaio promissor que, inserido posteriormente no longa *Cinco vezes favela* (com mais quatro realizadores), serviu para dourar a pílula ideológica do extinto Centro Popular de Cultura. *Garrincha, alegria do povo* ficou entre o documentarismo legítimo e as veleidades sociológicas do cinema-verdade. *O padre e a moça*, empenhada realização a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade, enredou-se em hesitações, não conseguiu avançar criticamente entre a análise de dramas individuais e a da problemática social, resultando numa espécie de curta-metragem inflado, com algumas sequências líricas de antologia. Mário de Andrade, que críticos e cineastas cinemanovistas reivindicam, poderia responder ao ângulo social frustrado de *O padre e a moça*: "(...) Nós só poderemos fazer arte funcional, eficaz e representativa, se deixarmos de fazer arte no sentido hedonístico do termo".

Aliás, se o princípio de arte-ação de Mário de Andrade foi encampado verbalmente pelos cinemanovistas, não se verificou essa coincidência no âmbito do cinema produzido por muitos realizadores da corrente, presos a formas de satisfação individual ou de esteticismo ou antiesteticismo não comunicativos. "Toda arte brasileira de agora que não se organizar

diretamente do princípio de utilidade, será vã, será vaidosa, será individualista, será diletante, será anti-histórica." A afirmativa de Mário de Andrade parece ter ecoado no campo cinemanovista. No entanto, filmes como *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, serviram apenas à mitologia de seus realizadores. Creio sob medida para todo jovem cinema esta advertência do autor de *Macunaíma*:

Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada (...), livre, mas legítima, severa, apesar de insubmissa, disciplina de todo o ser, para que alcancemos realmente a arte.

A fidelidade da adaptação de Joaquim Pedro (que não poderia ser literal, porque *Macunaíma* é visceralmente uma aventura da linguagem) reafirma a vitalidade de uma obra literária difícil (mais importante como ensaio e manifesto do que como romance) e, se levamos em conta a receptividade popular, testemunha o nítido amadurecimento do cineasta.

Acentuou o crítico Wilson Martins que

a língua de Macunaíma não é falada por nenhum brasileiro e, mesmo, nem será integralmente compreendida pelos brasileiros. Ela seria a língua do brasileiro monstruoso que trouxesse em si mesmo, nas proporções exatas, os genes de todos os índios, de todos os negros, de todos os imigrantes, e a lembrança de todas as épocas, de todas as atividades, de todas as regiões. Mas, como observou (...) Roger Bastide, não se trata de compreender todas as palavras, trata-se de perder--se na torrente alegre que nos carrega.

Através das várias adaptações que empreendeu antes do roteiro definitivo, Joaquim Pedro caminhou para uma estrutura mais simples, fugindo às livres associações da origem, que poderiam conduzir a modismos (resnaisianos, godardianos) e a hermetismos (difícil acessibilidade de signos míticos e invenções idiomáticas). Enfim, conteve sua estesia em um trabalho de represamento da rapsódia. A disciplina não foi infrutífera: o filme também é uma "torrente alegre que nos carrega".

Macunaíma chegou sob medida para o momento vivido pelo cinema brasileiro na virada dos anos 1960 para a década de 1970. Por seu senso de oportunidade — não sei até que ponto consciente —, Joaquim Pedro de Andrade realizou uma tarefa magnífica. Seu terceiro longa-metragem é obra de exceção justamente por ter repercutido a cautela de Mário de Andrade

contra a premeditação da "obra de arte perfeitíssima e eterna". Fugindo à experiência hermética e à inovação formal estéril de tanto cinemanovismo, não teve receio de fazer (sem abdicar de seus princípios) um espetáculo aberto ao grande público. Filtrando uma das experiências mais radicais do Modernismo literário brasileiro, correndo os riscos de reduzir a rapsódia de Mário de Andrade a dimensões reconhecíveis por um povo que jamais teve acesso aos movimentos artísticos de vanguarda e, sobretudo, cumprindo a tarefa sem trair o autor e o cinema, o filme promoveu, paralelamente, uma autocrítica do Cinema Novo.

Autocrítica em vários níveis. O mais óbvio: o cinemanovismo, como movimento, começou por manifestos de ruptura com o cinema anterior (especialmente brandindo o atestado de óbito — discutível já na época — da comédia burlesca, meio pastelão e meio radioteatral, que se convencionou reunir sob o título generalizador de chanchada). E Joaquim Pedro serviu-se tanto de recursos expressivos do gênero como de Grande Otelo, um intérprete tão característico daquele cinema. O cineasta incidiu, nesse particular, em alguns exageros. A preocupação — tão comum no Brasil — de incorporar o popularesco levou-o a repetir o surradíssimo clichê da chanchada que é o travesti (Paulo José-Macunaíma procurando recuperar o amuleto muiraquitã em poder do gigante milionário-Jardel Filho). A autocrítica na procura do diálogo com o grande público também é óbvia, mas o esforço que isso exigiu deve ser acentuado: já se disse que o protagonista, originário do filão ameríndio pesquisado pelo alemão Theodor Koch-Gruenberg no final do século XIX, vive uma odisséia que Mário de Andrade criou numa difícil língua brasileira de pesquisa, uma aventura mesclada de inferências históricas, lendas indígenas, anedotário urbano (no filme, o Rio de Janeiro, em vez de São Paulo), práticas folclóricas, usos e mitos populares. Nada disso impediu que o filme fosse claro, inteligível, absorvente — uma inteligente organização narrativa sem abastardamento da linguagem, explorando os recursos da técnica ilusionista do cinema a fim de dotar de novo relevo o ângulo mágico da história.

A autocrítica mais importante do cinemanovismo, em *Macunaíma*, pode ser deduzida de sua adesão à tese do herói sem nenhum caráter (subtítulo do livro). Evidentemente, o filme atesta a utilidade de várias experiências do cinema brasileiro velho (burlesco) e novo (como a inundação ecoando o grito de *Vidas Secas*; as alegorias de *A grande cidade*, que engole e vomita os personagens; a mistura de gêneros de *O Bandido da Luz Vermelha*). Mas o encantatório flui da ausência de caráter do personagem brasileiro. "Fiz questão de mostrar e acentuar que Macunaíma, como brasileiro que é, não tem caráter", disse o escritor em carta a Manuel Bandeira. "Isso eu falava no prefácio da segunda versão e mostrarei para você aqui. Ponha reparo: Macunaíma ora é corajoso, ora covarde. Nada sistematizado em psicologia individual e

étnica." O crítico Wilson Martins foi mais preciso: "Macunaíma não tem caráter no sentido literário da palavra, um pouco no sentido antropológico, etnológico, sociológico, bastante menos no sentido moral". O autor "quis criar um ser indefinido, feito de contradições e incoerências, o contrário de um caráter, de um tipo, ou alcançando a tipicidade justamente por ser compósito".

O cinema brasileiro procura conquistar ou sedimentar um caráter (no sentido macunaímico) a duras penas. Resultados positivos sempre apareceram, intermitentemente, na linha de descontinuidade de uma produção que não se constrói como indústria. A experiência cinemanovista é fértil, mas dispersiva e (nas ambições de um cinema de fôlego latino-americano e, mais, do Terceiro Mundo) fantasiosa. Ao contrário do cinema italiano (com o neorealismo) e do cinema norte-americano (com o western, a comédia de costumes etc.), o cinema brasileiro não traçou, antes dos voos de pretensão revolucionária em forma e espírito, a fisionomia de seu próprio povo. E falta, ainda, mais reconhecimento do terreno, sem o qual toda estrada aberta pode ser precária.

Macunaíma triunfa vivendo a imprecisão de seu herói. É, de certo modo, um "retrato falado". Falta encontrar o homem, além da lenda e da charge.

ANEXO XXI

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro

Jornal do Brasil

13 de junho de 1969, p.2

Como procedeu em *Terra em transe*, depois do marco de excelência de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha volta a partir quase do marco zero em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, como se, em vez da interpretação e da crítica da realidade por meio de um trabalho em progresso, ambicionasse a mística da destruição. Em *Deus e o Diabo*, tematicamente a gênese do *Dragão da Maldade* (e é impossível compreender este sem conhecer aquele), os anjos e arcanjos chamavam-se Jean-Luc Godard, Buñuel, Eisenstein, Heitor Villalobos, John Ford (ou, por extensão, o western norte-americano), mas o Senhor da Criação era inegavelmente Glauber. Então ele fez um filme de inventor — um alquimista que usava algumas teorias e práticas alheias, na maioria estrangeiras, para criar uma obra arraigadamente brasileira no espírito e inquestionavelmente pessoal na forma. Ao partir para o *Dragão da Maldade*, em associação com a televisão alemã e o produtor francês Claude Antoine, depois que uma série para a TV Globo (destacando o personagem Antonio das Mortes de seu consagrado longa-metragem) não se concretizou, o cineasta manifestou-se disposto a uma revisão de temas e de forma de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Não cabe aos críticos formular caminhos para este ou aquele autor, evidentemente, e a criação de obra cem por cento nova merece, em princípio, as melhores atenções. No filme em tela, porém, o que vemos é a demolição das conquistas formais de *Deus e o Diabo* e a dispersão das virtudes de invenção e comunicação do personagem que retorna (Antonio das Mortes), dos que “continuam” os personagens anteriores (o cangaceiro messiânico, antes Corisco, agora Coirana; a beatice que prevê a redenção pela desgraga, Santa Barbara ou Inhansã; o coronelismo sanguinário), e das qualidades possivelmente latentes nos recém-chegados (o professor em crise de consciência, o delegado-títere, o jagungo Mata Vaca etc.).

O matador de cangaceiros, Antonio das Mortes, antes um dos personagens mais expressivos do cinema brasileiro, e agora, em quase todas as aparições, apenas uma sombra da expressividade anterior. Certo: continua atormentado pelos sofrimentos do povo, aceita a

encomenda da morte de Coirana, hesita ante a missão de liquidar os jagunços místicos e sua Santa Barbara. Cabe a outro pistoleiro, Mata Vaca, a obra de extermínio. Contudo, deposto da condição de mito em que o colocara *Deus o Diabo na Terra do Sol* - de encarnação da “ética sertaneja” -, Antonio perambula pela localidade de Jardim das Piranhas sem assumir um papel na realidade (o episódio da proposta para matar o coronel e as consequências são desvios absurdos do roteiro), revertendo no final (na intenção de Glauber apenas) aquela dimensão. Por veleidade mensageira do cineasta, o matador de cangaceiros faz-se catalisador do messianismo do professor que, de figura inexpressiva, etílica, debochada, sobe à categoria de representante da intelectualidade revoltada com a miséria. Ambos, de peito aberto, liquidam em duelo o bando de jagunços, com a desenvoltura dos heróis de corpo fechado dos *westerns* italianos.

Mais estranha é a transformação do padre que, na última sequência, também armado, cruza com o professor à procura de um destino de redenção pela violência. Antes, numa das cenas mais artificiais que já tivemos oportunidade de ver em cinema, o padre tenta em vão impedir o amor do professor com a amante do coronel, em cima do corpo ensanguentado e balofo do delegado. Mas a falta de sentido e as nebulosidades da forma não impedem que, pouco a pouco, cada um dos personagens receba sua etiqueta de símbolo.

Há momentos visualmente cativantes em *O Dragão da Maldade*: o duelo entre Antonio das Mortes e Coirana; o encontro do matador com a beata; as transfigurações do beato negro em São Jorge, atravessando com a lança o "coronel-dragão". Estes e outros minutos expressivos são circunstâncias esparsas na longa-metragem, em que domina a sensaboria dos planos fixos, chapados, tediosos. As falas carregam o peso do folclore, da vocação sentenciosa ("o povo vai perder a paciência e arrebentar uma guerra sem fim") ou o vácuo da irrelevância (como nas situações do triângulo coronel-amante--delegado).

Uma grande oportunidade de diálogo do cinema com o público foi aproveitada justamente para o contrário.

ANEXO XXII

Brasil Ano 2000

Jornal do Brasil

04 de junho de 1970, p.2

Um filme simpático, mostrando em alguns momentos as virtudes do diretor — eis o que se pode dizer em favor de *Brasil Ano 2000*. Mais conveniente e cómodo seria ocultar o fato de que se trata do segundo filme de Walter Lima Jr, pois o paralelo com o primeiro — de certo modo menos ambicioso como criação — *Menino de Engenho*, pré-dispõe mal o espectador. Indiscutivelmente, a adaptação do livro de José Lins do Rego resultou em um dos bons filmes brasileiros da década de 60.

Segundo o crítico Rubens Ewald Filho, *Brasil Ano 2000* "é um filme tropicalista cujo maior defeito consiste em chegar quando o tropicalismo já saiu de moda." Vale a pena acrescentar: ou pelo menos já saturou as reservas de vibração fácil de nosso público. Walter Lima Jr se atirou a esse projeto com excesso de confiança e cheio de fervor tropicalista. O próprio Eastmancolor, processo tão respeitável, que tingiu obras-primas do cinema, não escapou à apelação da moda e foi rebatizado de Tropicolor. Eastmancolorido ou tropicolorido, o filme beneficiou-se do salto nacional em direção ao cromocinema e da cinecittà que os produtores brasileiros improvisaram em Paraty: entre outras qualidades, destaca-se a expressividade que Walter Lima e Guido Cosulich souberam obter dos cenários naturais e da cidade-patrimônio.

As qualidades, porém, são de superfície ou acessórias. Em resumo: a direção de fotografia de Guido Cosulich, que, sem ser um expert em cores, fornece à simplória visualização do cineasta, aqui e ali, uma sensualidade natural: a criação musical de Gilberto Gil e Capinam (com participação de WLJ em uma das três canções), com a mãozinha adicional de Caetano Veloso através do *Não Identificado*; a comunicabilidade de dois atores que geralmente escapam ao grotesco tropicalismo ou à inexpressão de seus papéis — Ênio Gonçalves (um intérprete inexplicavelmente pouco aproveitado pelo cinema) e Anecy Rocha (que tem muito a desenvolver com atividade menos esporádica).

Um Brasil Não Identificado. Assim, em um título de crônica, resumiu o crítico já citado suas decepções ante o Walter Lima N°02. As dificuldades da identificação não apresentariam maior gravidade fora de obra de cineasta vinculado a uma área que se propõe (salutarmente) a pesquisar e iluminar a realidade brasileira. Depois do brasileiríssimo *Menino de Engenho*, Walter Lima Jr. partiu para *Brasil Ano 2000*, propondo-se a "uma experiência sincrética da psicologia brasileira, da vida brasileira, do comportamento humano brasileiro e, por extensão, também do Terceiro Mundo latinizado." Seu filme, em consequência, não pode ser visto com a mesma ótica aplicada a experiências de mera proposição espetacular, como *Anjos e Demônios* — para citar um exemplo recente. Mas em vão procuramos alguma substância de realidade brasileira: não a encontramos sequer sob a linguagem cifrada da alegoria. A preocupação com o Terceiro Mundo — quando nós (cineastas e espectadores) não conhecemos sequer o enigma argentino ou uruguaio, e estamos mais próximos de Paris & Roma do que de Buenos Aires — vem, desde *Terra em Transe*, turvando os olhos de muitos cineastas para as realidades imediatas desse continente ainda indevassado pelas câmaras que é o Brasil.

O roteiro é magro de imaginação; não vamos dissecar aqui sua anedota e seus momentos convincentes. A destacar alguns instantes, seria obrigatório citar a visita ao *Homem que Protesta* (o expressivo Raul Cortez limitado a uma pequena sequência sem repercussão notável sobre as que a sucedem): o número *Homem de Neanderthal*, que conta com a graça de Anecy Rocha (vozes: Gal Costa e Bruno Ferreira); e o final, com a metamorfose da família e a caminhada da jovem ao som do *Não Identificado*. Todo o ângulo satírico do filme é ralo ou vulnerado (como o duelo do garfo e da faca) pelo mais ululante e inconsequente óbvio.

ANEXO XXIII

Cara a Cara

Jornal do Brasil

23 de março de 1968, p.8

Cara a Cara era um filme. A versão em exibição, cortada pela Censura, é outro filme. Não conhecendo a versão integral, não deveríamos comentar Cara a Cara. Mas, assim como o produtor não se pode dar ao luxo de aguardar a prometida reforma da Censura e a liberação sem cortes, não podemos deixar de escrever sobre um filme que se fez notícia de todos os dias e se oferece ao público em um circuito.

De Júlio Bressane conhecíamos apenas um documentário convencional sobre o romancista Lima Barreto. Sua estreia na longa-metragem, Cara a Cara, não esconde o cinéfilo, o frequentador assíduo de cinemateca. É trabalho de apaixonado por cinema e de um jovem que procura seus próprios caminhos. Se excetuarmos a última cena, homenagem deslocada e indefensável a Terra em Transe, o filme não copia ninguém. Os erros de Bressane são seus, assim como os acertos. Ele não se esconde sob o alibi da mensagem (a de sempre: "a decadência da classe média") ou, da obscuridade pretextada por revoluções estéticas estrangeiras (como O Engano ou o citado Transe). Bressane diz o que pretende com clareza. O fio da história, de sua própria autoria, lhe dá oportunidade de prender a curiosidade do espectador, apesar dos habituais esnobismos cinemanovistas (câmara trémula além do ponto de tolerância da retina, planos de duração excessiva etc.) e até de obter alguns impactos de veracidade raros em um trabalho de estreante. Por exemplo, a súbita fúria assassina de Raul, ao explodir na própria repartição pública, atingindo um colega, quando se espera que abandone o expediente para possuir à força Luciana. Aí, como em quase toda a projeção, observa-se uma direção de atores sóbria e equilibrada, procurando chegar não à espontaneidade tradicional, mas a um certo matiz dramático.

Infelizmente, como se observa com frequência entre os jovens diretores brasileiros, os personagens são ligeiramente esboçados. O cineasta parece esperar que algum poder mágico da câmera produza para o espectador a revelação da psicologia de suas criaturas. A câmara, na

mão, balançando, ou fixando os personagens como um hipnotizador, parece insinuar estados anímicos para cuja apreensão o espectador não possui dados suficientes.

Em especial na figura do político em corrupta ascensão (Paulo Gracindo) e em seus aliados, as lacunas de Cara a Cara são imperdoáveis.

Os atores se comportam bem, especialmente Antero de Oliveira, no papel do pequeno funcionário obcecado pela imagem de Luciana (Helena Ignez). E a fotografia de Afonso Beato, se excetuarmos os exageros propositais de câmara na mão, tem real mérito.

ANEXO XXIV

Matou a Família e Foi ao Cinema

Jornal do Brasil

15 e 16 de março de 1970, p.4

Eu criei um fato novo dentro do cinema brasileiro, uma outra dimensão cultural, e meus filmes não podem ser vistos com olhos preconceituosos de 1940. Eu adoro os filmes dessa época, assisti a todos ou a quase todos. Mas meus filmes são totalmente diferentes e por isso é preciso mudar os critérios de julgamento: uma nova crítica, que deverá ter evoluído como a própria época.

Assim falou Júlio Bressane. *Matou a família e foi ao cinema*, de 1969, é genial. Digo, o título é genial. O filme é indefensável. Apesar dessa opinião, não achei necessário passar no departamento de pessoal antes de escrevê-la. Nenhum representante da crítica "ano 2000" foi contratado para ocupar o meu lugar, embora tenham transcorrido quatro dias entre o pronunciamento do jovem realizador e meu encontro com seu filme. Quatro preciosos dias. Quem desconhece a real extensão de quatro dias provavelmente ainda não leu que o próximo longa-metragem de Júlio Bressane será rodado neste espaço de tempo. Saibam, portanto, que até os tempos de meus verbos talvez já estejam ultrapassados pela pressa do "cinema jovem". E o moderno *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, ausente de cartaz há poucas semanas, já deve estar tão velho quanto os filmetes que assombraram Paris na primeira sessão pública do cinematógrafo, em 1895.

Na fase pré-natal de Carlitos, Charlie Chaplin e a trupe dos pastelões da Keystone improvisaram um filme inteiro nas poucas horas entre um almoço e um jantar. Júlio Bressane ainda vai chegar lá, se não chover no meio da tarde. Incorporando a pressa à sua estética, rodou *Matou a família* em quinze dias. *O anjo nasceu*, em sete. *A família do barulho*, também em sete. Tudo isso foi revelado a Miriam Alencar na entrevista que o jovem cineasta concedeu ao Jornal do Brasil há uma semana. E o rush continua. Segundo a repórter: "já foram iniciadas — e talvez terminadas — as filmagens de *Barão Olavo, o horrível*, previstas para uma semana

mais ou menos”. Bressane afirma que transformou a precariedade das condições de filmagem em "elemento cultural".

É lícito discordar. Se a trilha sonora (componente da forma cinematográfica há quatro décadas) é miserável a ponto de não permitir a compreensão da maioria das falas, como esse pauperismo pode contribuir para algum projeto cultural? Na lamentável trilha sonora e na fotografia idem, vejo uma pressa que lesa o espectador. Apesar de tudo, *Matou a família e foi ao cinema*, que não se apresenta como diversão, nem propõe uma história com os tradicionais começo, meio e fim, conta com momentos de força — bem mais do que o longa-metragem de estreia do cineasta, *Cara a cara*. Ao lado de outras correntes de renovação que vitalizam nosso cinema, precisamos de imagens "bárbaras" como as que podem ser encontradas no novo Bressane. A barbárie exibicionista de *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla, é pouco mais que uma brincadeira, muito menos que uma charge. A barbárie de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, nasceu por encomenda alemã (TV) e francesa, e arma o binômio exotismo-miséria sob medida para festivais estrangeiros. Bressane, não: foi ao brasileiríssimo *grand-guinol* dos chamados jornais de crime, colhendo imagens de nosso subdesenvolvimento em seu aspecto mais policial. Antes dele, só Leon Hirszman, veiculando Nelson Rodrigues (*A Falecida*), conseguiu trazer à tela, com certa veracidade, o patético e o sórdido à raiz das manchetes sensacionalistas. Infelizmente Bressane continua sendo um amador na difícil aventura do cinema de trânsito comercial. Matou a família repete o cinema caseiro e a cinefilia diletante de *Cara a cara*. Sua colagem de casos da crônica policial é compreensivelmente arbitrária. Não é proibido ser arbitrário. Pelo contrário; é uma faculdade que os autores devem exercitar. Mas o arbítrio, como foi aplicado, leva o filme a descaminhos de gratuidade. Frequentemente Bressane cai na evasão poetizante (desta não há melhor exemplo do que as sequências finais com Renata Sorrah e Márcia Rodrigues). Os choques também são amortecidos pela duração exibicionista dos planos, que só servem para distanciar (e irritar) a plateia.

Um ator, Antero de Oliveira, sobreviveu aos dois primeiros filmes de Bressane. Já Renata Sorrah (que tem alguns bons momentos) e Márcia Rodrigues não suportam a duração dos planos *long-playing*.

ANEXO XXV

O Bandido da Luz Vermelha

Jornal do Brasil

18 e 19 de maio de 1969, p.5

Meu filme é um faroeste sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros, pois, para mim, não existe separação de gêneros. Então fiz um filme-soma: um faroeste, mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica.

Como outros cineastas que operam na área do cinemanovismo, o crítico Rogério Sganzerla, estreante em longa-metragem, acredita no vale-tudo em cinema e, sobretudo, em entrevista. O impressionismo sonoro dos depoimentos, especialmente quando surgem palavras "mágicas" como Terceiro Mundo, costuma garantir certo espaço em letra de forma. Mas Sganzerla se revela, assim, péssimo propagandista de seus trabalhos. Há certa sintonia, inclusive pela confusão de expressões, entre as entrevistas e seu primeiro filme. Contudo, *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, exhibe talento suficiente para que se acredite em seus próximos filmes.

É um "filme de cinema", conforme anunciam os créditos, luminosos e bem achados. Mas o diretor é prejudicado pelas ideias do autor. Confusão e profusão: o talento se confunde com a balbúrdia; e o público, sem ter o privilégio de entender as piadas particulares, os filmes de cabeceira e outras chaves secretas de Sganzerla, fica por fora.

Já se observou — e, nesse ponto, a crítica de Jaime Rodrigues é muito lúcida — que Sganzerla enraizou a forma de seu filme em dados bem conhecidos de nosso subdesenvolvimento: a escatologia de certos programas radiofônicos e da imprensa sensacionalista; a politicagem de mentalidade suburbana; a corrupção; o cafajestismo como demonstração de machismo ou como escada para a notoriedade.

Jorge (Paulo Vilaça), rotulado "o Bandido da Luz Vermelha" pela imprensa, é um marginal nato. Desafortunado, sem habilitações e sem motivos para crer em alguma coisa, dirige-se ao submundo paulistano da Boca do Lixo como uma opção de status. ("Quem não

pode fazer nada, só pode avacalhar.") O crime é seu meio de provar que está vivo, chamando a atenção dos certinhos e dos zeladores da tranquilidade da "boa gente". Seu cafajestismo encontra ressonância e correspondência nas manchetes, garantindo-lhe fama instantânea. Contra ele ou a favor dele, vale tudo: chamam-no "o Zorro dos pobres" e "tarado sexual"; envolvem-no em lendas, ora românticas, ora depreciativas.

Tudo isso é pouco para o Bandido da Luz Vermelha, personagem torturada, sem nenhum objetivo estável — nem sequer o bem-estar material. Em seus desvarios, não se limita a matar, roubar, estuprar; insulta as autoridades, emporcalha os cadáveres de suas vítimas e, no final, quando uma onda de terrorismo estremece o país, produz algumas bombas não engajadas. Várias vezes procura a morte. Mas o cerco laborioso da polícia não lhe traz o alívio de um tiro certo. A lei ainda anda a cavalo, enquanto ele se serve de carros velozes. Quando seu implacável perseguidor, o inspetor Cabeção, o encontra morto, sofre a mesma descarga elétrica que ele armou para o suicídio.

A forma *de O Bandido da Luz Vermelha* é de hábil e oportuna concisão, ainda que a serviço de um roteiro extremamente prolixo e sobrecarregado de bossas. Principalmente admirador de Orson Welles, Samuel Fuller e outros realizadores norte-americanos, e de Godard (deste, infelizmente, demais), Sganzerla não perdeu tempo nas horas passadas em cinemas e cineclubes: assimilou o que encontrou de mais propício a um cinema nervoso, ousado, violento. O filme sofre, porém, com a vontade de *épater* e de ser tudo ao mesmo tempo — um mal dos estreantes que acreditam demais nas ideias súbitas, nem sempre frescas ou insólitas.

Os excessos também prejudicam alguns atores. Luís Linhares, por exemplo, está enfaticamente falso como o inspetor Cabeção. O próprio Paulo Vilaça se mostra deliberado demais. Os grandes acertos do elenco são a Janete Jane interpretada por Helena Ignez, e o político paternalista e corrupto, J.B. da Silva, vivido à perfeição por Pagano Sobrinho. A assinalar, também, a rápida aparição de Lola Brah, a "madame misteriosa", e o trabalho de Roberto Luna como o marginal--cantor Lucho Gatica.

Sganzerla encontrou cúmplices preciosos nos fotógrafos Peter Overbeck e Carlos Ebert e no montador Sílvio Renoldi.

ANEXO XXVI

A Mulher de Todos

Jornal do Brasil

18 de fevereiro de 1970, p.2

Em parte concordaram quase todos nas pegadas do ruidoso e inventivo O Bandido da Luz Vermelha, experiência inicial de Rogério Sganzerla na longa-metragem: Janete Jane a pistoleira da Boca do Lixo, ou melhor, Helena Ignez, então em excelente forma, aparecia pouco. A Mulher de Todos surge praticamente em função desta lamúria pública, audível nas entrelinhas das crônicas, críticas e elogios em torno do Bandido. O jovem diretor Sganzerla, além de argumentista (etc, etc.), produtor e marido, passou recibo e deferiu o requerimento. A prova está aí: bem uma hora e meia de Helena Ignez, sob todos os ângulos (até - *ars gratia arts* - os menos recomendáveis), no papel Angela Carne e Osso, mulher para dar e render, judiando de todos os homens, desafiando todas as censuras, homenageando todas as devoradoras da pantalla mexicana nos extremismos eróticos da Ilha dos Prazeres. Como um abismo de pasión o filme não poderia ser mais convincente: o cineasta desapareceu nas profundas, deixando apenas em alguns fotogramas o perfume de brilhantina ordinário que fez o charme de seu Pierrot le Fou da Boca do Lixo.

A operação pode proporcionar excelentes posters a Helena Ignez (Angela chicoteando um adorador, Angela mordendo até o vampirismo um dos amantes), mas não favorece a atriz — é um filem de estrela e, nesse vício, quase Warner Brothers 1940 — e deixa o crítico na expectativa de que, na terceira oportunidade, Sganzerla realize seu segundo filme. Aliás, o Encontro dos Pesquisadores da História do Cinema Brasileiro, em andamento na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, pouparia à crítica o penoso paralelo entre os dois filmes, se reconhecesse oficialmente o óbvio: A Mulher de Todos pode ser considerado o primeiro filme dirigido por Helena Ignez.

O Bandido da Luz Vermelha é uma curiosa experiência de promiscuidade criativa: os elementos popularescos da chanchada de braços com o preciosismo estético do cinema de autor: montagem à boate de soufflé casando uma trama cafajuste armada com intuição jornalística, sob uma narrativa deliberadamente radiofônica acossada pelo humor subdesenvolvido do

programa PRK-30: panfleto político (“quem tiver sapato não sobra!”) em cima de um grosso expôse em linguagem de imprensa marrom. Para nada esquecer, Sganzerla tirou do nada o rotulo "Far West do Terceiro Mundo", homenageou a cafonice do dramalhão latino-americano, citou desinibidamente seus cineastas favoritos, fez fossa e cinema francês na areia da praia (evocando Os Cafajestes), plantou um cangaceiro na porta da boate e forçou mão no tempero de ficção científica. Da mistura resultou um filme de ousado humor, urna reflexão sobre certas faces do cinema-espetáculo, e, sobretudo, um exercício de linguagem cinematográfica como nenhum outro o fizera desde o primeiro e único acerto de Glauber Rocha, Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Em sua primeira sequência, quando Angela enxota um amante insistente à base de pontapés nas canelas e joelhadas, *A Mulher de Todos*, parece armar um vínculo com *O Bandido da Luz Vermelha*. Em seguida, com a apresentação do Doktor Plirtz (Jô Soares: bons momentos), trustman das histórias em quadrinhos, dono da Rádio El Dollar, megalomaníaco boçal e marido da não menos megalomaníaca (e megaloninfomaniaca) Angela Carne e Osso, acende mais algumas esperanças. A princípio, o Doktor Plirtz parece uma retomada do tipo de humor que gerou, no primeiro filme, o político populista admiravelmente interpretado por Pagano Sobrinho. Mas as linhas humorísticas de Plirtz se rarefazem, o magnata mantém um capanga estúpido (demais) zelando peia honestidade de Angela, enquanto esta não cansa de testar homens paro a Ilha dos Prazeres. A grossura, sem graça e sem sentido, instala-se no litoral dos fins de semana paulistanos. A estética (?) da pilantragem se mostra tão miserável quanto a de outro pseudo-erotismo cometido em praias próximas, *As Libertinas*. A técnica, tingida de monocromos agressivamente ruins, desfalece à falta do oxigênio da razão.

Sganzerla também se notabilizou por dizer de público o que tantos sabem e não ousam dizer: que o cinemanovismo, importante entre 1962 e 1965 — e ainda produzindo salutar repercussão em filmes esparsos — deixou de existir como movimento renovador a partir de 1966; que constitui um novo status quo, um cinema aristocratizante, paternalista e, à sua maneira (esquerdizóide: o parêntesis é meu), conservador. Aliás, o maior êxito recente da área cinemanovista é cinema-espetáculo: *Macunaíma*. Sganzerla também se opõe a essa incorporação simétrica de valores do cinema anterior — tão legítima, no mínimo, quanto a de *O Bandido da Luz Vermelha*. Mas existe um novíssimo cinema capaz de tomar a bandeira largada em 1965 pelos cultores do cinemanovismo? A questão permanece no ar.

A Mulher de Todos não corresponde no retrato-falado. Se insistir nesta linha, Sganzerla poderá reivindicar, no máximo, o título de Glauber dos Pobres, sucedâneo melancólico do festivaller do Riviera.

ANEXO XXVII

Os Paqueras

Jornal do Brasil

O fenômeno dos “Paqueras”

7 de maio de 1969, p.

Se o próprio Reginaldo Faria se confessa surpreso ante o êxito de bilheteria de seu primeiro filme como realizador, não corro o risco de ser acusado do crime de lesa-pátria se disser que somente ao final da quinta semana me animei a vê-lo. Até então, o único laço visível entre o ator de *Lance Maior* e a criação cinematográfica estava no parentesco: Reginaldo Faria (embora sem s) é irmão de Roberto Farias (com s - hoje quase com cifrão), o expressivo cineasta de *Cidade Ameaçada*, *Assalto ao Trem Pagador*, e *showbusinessman* de Roberto Carlos em *Ritmo de Aventuras*. Em *Os Paqueras*, que vi o público assistir muito satisfeito, ainda que obrigado a sentar-se nas escadas do Bruni-Copacabana, um *subway* onde os espectadores deveriam entrar com balões de oxigênio portáteis — Reginaldo revela um certo jeito para enfrentar o bicho-de-sete-cabeças que continua sendo, aqui, a comédia cinematográfica. Uma análise crítica, a rigor, entediaria o leitor com um extenso rol de deficiências. Mas julgo dispensável um exame severo, no caso, dada a despreensão do produto. É mais urgente assinalar o inegável bom humor que emana da tela, a relativa desenvoltura do diretor com um argumento que não prima pela originalidade ou pela fidelidade ao bom gosto, e, sobretudo, o *vontade* do elenco, no qual as descobertas (algumas moças muito bem descobertas), intérpretes em ascensão (Irene Estefânia, Adriana Prieto) e veteranos o (próprio Reginaldo, que já faz jus ao título, Walter Forster, Lewgoy, Fregolente) se comportam com eficiência.

Reginaldo Faria vem frequentando intimamente a carreira de Roberto Farias, como ator, revelando-se boa contribuição ao elenco brasileiro a partir de *Cidade Ameaçada* (1960), em um personagem de marginal inspirado na trajetória do bandido *Mineirinho*. Seus encontros com papéis de comédia não foram dos mais felizes. Até em *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, onde prefigurava seu personagem de *Os Paqueras*, não foi um momento auspicioso em sua carreira. Aliás, o que faltava em *Toda Donzela* sobra no filme em cartaz: atores sem

constrangimento no clima libertário da comédia ou (talvez a ordem inversa seja mais correta), um clima de comédia instigador da liberdade de respiração dos atores. Minha surpresa com *Os Paqueras* deu a partida no encontro com um Reginaldo realmente desinibido em papel de comédia. Ele e Válder Forster (o *playboy* madurão) comandam o tom de libertina alienação seguido por quase todo o elenco.

Evidentemente, o sucesso supercauteloso de *Os Paqueras* se explica mais por uma questão de jeito do que de habilidade; demonstra mais ousadia do que coragem. O sopro decisivo veio da comédia picaresca italiana, episódica, muito sobre o elenco e cortejadora de fórmulas fáceis. Mas, quando um cinema — por intermédio de figuras meritória ou circunstancialmente em evidência — leva a demonstração de habilidade ao ponto da afetação e do hermetismo, voltam a ser importantes outros tipos menos sofisticados de audácia. Sob o mercado a cotação do *jeitinho*, essa intraduzível virtude carioca que sustentou em fases inglórias e mais heroicas a indústria brasileira de filmes. Dezenas de prêmios em festivais internacionais maiores e menores não tornaram anacrônico o jeito. É com ele, principalmente, que o diretor de *Os Paqueras* marca seu primeiro êxito no terreno da produção seguindo, à distância, a linha traçada com jeito e talento por Domingos Oliveira, em *Todas as Mulheres do Mundo* e *Edu, Coração de Ouro*.

No momento histórico de *Os Cafajestes*, há sete anos, era importantíssimo o *show* de habilidade. Era conveniente fazer o bom, caprichar na caligrafia, encadernar com brilho. Convinha também ostentar paixão pelo cinema, calcular o impacto: Rui Guerra e Anselmo Duarte, às suas maneiras, com o senso de oportunidade que nas grandes viradas faz a diferença entre a fecundação e o suicídio, chocaram, surpreenderam, aguçaram a curiosidade de plateias que mudavam de calçada para não passar na porta de um filme brasileiro. Depois, o choque e a habilidade se tomaram vícios esterilizantes: inúmeros cineastas passaram a considerá-los valores absolutos, abre-te-sésamos que dispensavam o reflexo da realidade, o amadurecimento da forma, a técnica do espetáculo, o diálogo com o público. Agora a grande maioria dos realizadores brasileiros acorda para as realidades do mercado. Entre um filme em preto-e-branco e 10 em cores, o espectador escolhe automaticamente entre os 10. Entre um espetáculo de aparência ambígua, sem filiação definida, e 20 espetáculos vinculados a gêneros conhecidos (lembrem-se que Dom João abriu os portos...), o público prefere os últimos. *Os Paqueras* atende ao óbvio: é colorido; filia-se francamente à comédia Zona Sul, irreverente e sensual.

Lição nº 1 do cineasta brasileiro em 1968/ 1969: nadar contra a correnteza não é pecado, mas é preciso, em primeiro lugar, aprender a boiar. (Vale a pena voltar ao assunto ou — como no título de um velho filme nacional — convém martelar.)

ANEXO XXVIII

Memórias de um Gigolô

Jornal do Brasil

03 de setembro de 1970, p.2

Quando Esmeralda, o cáften, faz sua primeira aparição, invadindo sem bom-dia nem explicações o bordel de dona Iara, a plateia se expande como numa interjeição, reconhecendo um ator, um personagem, uma linha de produção. É Jece Valadão ou o Boca de Ouro, é a Magnus Filmes e um cinema comercial de fácil consumo. Memórias de um Gigolô não vale Os Paqueras, de Reginaldo Faria, mas conta sua história com mais fluência e coerência do que A Penúltima Donzela, que também era só cinema contador de história. Produzido por Valadão e dirigido por Alberto Pieralisi, representa aquele cinema digestivo, que em todos os centros produtores não estatizados sobreviva e possa, de vez em quando, gerar uma obra de arte.

Jece Valadão soube dar consequência ao êxito dos personagens de seus melhores filmes, firmando um tipo de homem mau ou cafajeste bem-amado que é um dos raros personagens dotados de continuidade no cinema brasileiro. Capitalizando nas bilheterias esta popularidade, criou raízes sólidas como produtor. Ante Memórias de um Giglio, voltado apenas para o riso fácil e malicioso, tem significação secundária o fato de que a própria receptividade do fenômeno Valadão (ator muito bom quando quer, e muito melhor sob direção alheia, como em Os Cafajestes e Navalha na Carne) leva-o a não se esforçar rumo à versatilidade e à maior eficácia interpretativa. É indiscutível que o filme sobe quando ele entra em cena e experimenta declínios demorados e frequentes com suas deserções. Este gênero, por ambicionar o status de correspondente brasileiro das comédias eróticas italianas interpretadas por Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e congêneres, exige muito do elenco. Ora, Rosana Ghessa, apesar de sua vivacidade e charme, e Cláudio Cavalcanti, esforçado, mas sofrendo da hiperimpostação das telenovelas, não possuem o fôlego necessário à maratona.

Memórias de um Gigolô exigia dos principais intérpretes quase um esforço olímpico, porque a direção do veterano e bissexto Alberto Pieralisi (João Gangorra; O Comprador de Fazendas) se mostra retraída e rotineira, não conseguindo dotar a história de virtudes maiores do que uma fluência narrativa razoável. A comicidade do roteiro, originário de um livro de

Marcos Rey, caminha numa nota só, da primeira à última cena, apoiando-se exclusivamente no duelo de cinismo e esperteza entre cáften experiente (Esmeraldo) e o aprendiz (Mariano), que, ao sabor do sentimentalismo de Lupe (Rossana Ghessa), exploram em revezamento os seus predicados físicos.

Apesar das deficiências, Memórias de um Gigolô se inscreve sem dificuldades na linha espetacular que vem mantendo o interesse do público pelo cinema brasileiro nos intervalos entre os lançamentos de seus cineastas mais expressivos.

ANEXO XXIX

Adultério à Brasileira

Jornal do Brasil

19 de novembro de 1969, p.2

Adultério à Brasileira já indica pelo título o propósito de seguir a trilha das comédias picantes em episódios que constituem uma das fórmulas lucrativas mais simplistas do cinema italiano. Até hoje esse recurso produziu poucos resultados inteligentes (Ouro de Nápoles, Boccaccio 70) e um vasto repertório de banalidades intermitentemente divertidas (As Bonecas, As Fadas). De concessão em concessão, o cinema italiano foi resvalando para a vala comum às cujas margens Ringo, Gringo e Django mantêm sob intimidação os possíveis salvadores. E a verdade que esse panorama desolador não proporciona oportunidades a um Zurlini (Crenaca Familiar/Dois Destinos), a um Elio Petri (já intimidado em A Décima Vitima), a um Antonioni (emigrado em Blow-Up e Zabriskie Point).

Qual a justificativa do gênero? Atores de vastos recursos, personalidades de grande público, histórias de elevado nível de humor e imaginação, direção e roteiro aptos a definir em poucos traços personagens e situações. Nada disso encontramos em Adultério à Brasileira, se excetuarmos a ideia-base e o principal intérprete (Sérgio Hingst) do segundo episódio, O Telhado. Um episódio aceitável e dois fraquíssimos — a média é muito baixa.

Antes de abordar os três episódios, quero registrar a péssima projeção desse filme no Roxi. Apesar da lenda em circulação, o Roxi não é um cinerama, vale dizer, não é uma casa equipada para este processo que hoje em dia não mais desperta interesse da indústria cinematográfica. É um bom cinema conto qualquer outro bom cinema, que reúne condições (não todas: a tela, por exemplo, deforma com sua curvatura) para abrigar excelentes espetáculos em versão de 70 milímetros, como o recente **Charity, Meu Amor**. Isso não impede que exiba filmes de técnica comum como Adultério à Brasileira em perfeitas condições de apreciação. Se as imagens do filme em cartaz surgem em constante **fiou**, a responsabilidade cabe à casa exibidora, que deve tomar as providências cabíveis para que a falha seja sanada e não se repita com os próximos lançamentos brasileiros (a seguir, A Mulher de Todos, de Rogério Sganzerla).

A ASSINATURA. O adultério na alta burguesia tendo como protagonistas Marisa Urban, Estênio Carda (o marido), Mauricio Nabuco (o amante): cansada do egoísmo e da sensaboria do amante, a esposa o trai com o próprio marido. Não sem a sua margem de lucro: para que a orgulho viril do cônjuge volte a brilhar por alguns momentos, sua porcentagem em determinado negócio deverá subir.

Como quase todo episódio jogado em primeiro lugar, A Assinatura é o pior da coleção. O mais arrastado — páreo difícil com o terceiro, A Receita — e tedioso. Os burgueses milionários têm seu purgatório na Terra, em ritmo de bocejos? Também é o mais desservido pelo elenco. Curioso o papel do faminto professor de ioga (Jean Laffront) que faz o possível para manter seu ar transcendental enquanto cobiça o breakfast do milionário.

O TELHADO. O adultério na classe operaria reúne um metalúrgico de virilidade em crepúsculo (Sérgio Hingst), sua mulher. Insatisfeita em mais de um sentido e provavelmente à beira da prostituição (Luci Rangel), e um chofer de caminhão sempre em trânsito (Lufai Flecti!). Originário de um conto de Carlos Acuío, O Telhado consegue emprestar convicção a seu protagonista e Hingst aproveita com grande segurança a oportunidade. Realmente pungente esse operário no limiar da velhice, cuja condição de cocu ecoa até nos letreiros debochados do sanitário da firma. Antes de aparecer na primeira página de um jornal de escândalo, ele se faz voyeur em sua própria casa, sem força moral para reagir.

A RECEITA. Ao abordar o adultério na classe média o filme procura um prisma de charge. O funcionário público (Mário Benvenuti) despe com os olhos as mulheres que cobiça no ônibus, na rua, na repartição, e as imagens registram literalmente os voos de sua imaginação. A inquietação sexual da esposa (Jacqueline Myrna) acossada por um rapaz vizinho se reflete em imagens subaquáticas reminiscentes dos romances de Esther Williams. No primeiro caso a charge é banalíssima e não foge à grossura. E à inquietação da mulher faltou desenvolvimento de roteiro e direção: Jacqueline pouco pode fazer além de manifestar silenciosamente o tédio que a levava ao adultério por desforra.

A música, intrujona e agressiva ocupa facilmente o último lugar na escala do espetáculo.

ANEXO XXX

Lua de Mel e Amendoim

Jornal do Brasil

22 e 23 de agosto de 1971, p.10

Acompanhando uma escalada que se processa em quase todos os centros produtores, o cinema brasileiro vem apelando cada vez mais para o sexo. Fala-se muito em erotismo, enquanto as telenovelas refletem com maior frequência exploração grosseira do sexo. As reservas de muitos críticos e de grandes faixas de público não nascem de reações moralistas e sim do tédio ante a falta de imaginação da maioria dos realizadores de filmes que exploram essa tendência. Um nu é um nu: salutar (em princípio), excitante, belo, mas sua prolongada exploração, quando nenhum processo criativo se faz presente, pode ser matéria de tédio como qualquer outra.

Lua de Mel & Amendoim, apesar das qualidades esparsas do segundo episódio, ilustra bem o que dizemos. São dois filmes em um: Lua-de-Mel & Amendoim, título geral, também é a etiqueta do primeiro episódio, realizado pelo veterano Fernando de Barros; Berenice, o segundo, é realização do novato Pedro Carlos Rovai. Os dois minifilmes fazem do sexo assunto de todos os seus planos e de todas as linhas de seus diálogos. Como conseguir levar fulana para a cama? Há muitas variações possíveis para esse tipo de problema, mas nenhum dos dois episódios se preocupa em injetar alguma novidade ficcional ao velho dilema. Pedro Carlos Rovai fez um filme menos ruim que o de Fernando de Barros e demonstrou em algumas sequências certa bossa para dar ao lugar-comum uma embalagem sofisticada. As comédias de Domingos Oliveira (Todas as Mulheres do Mundo e Edu, Coração de Ouro), porém, continuam inatingíveis carros-chefe de uma vertente genérica em deterioração. Rovai, o melhor do binômio responsável por Lua de Mel & Amendoim, nem se aproxima do nível das duas realizações de Reginaldo Faria, que marcaram pontos no ciclo da comédia comercial urbana: Os Paqueras e Pra Quem Fica, Tchau?

Entre o minifilme de Fernando de Barros e as chanchadas mais vulgares de 15 ou 20 anos atrás há poucas diferenças: a fotografia em cores (ponto a favor do filme em cartaz, a *grossura (coluna do meio)*; mas a abordagem rasteira do sexo conspirando contra a cotação de Fernando de Barros), e o ritmo (as chanchadas, em seu tempo áureo, não se arrastavam teatralmente como esta *Lua de Mel*). O problema de Alberto (Newton Prado, deslocado em uni

papel de 30 anos) é possuir Márcia (Rossana Ghesa) antes do casamento, que, conforme a facilidade da proeza, talvez não seja de realização incontornável. A moça se recusa, mesmo nas vésperas da data magna, para a incredulidade de suas antigas pra frente. O *suspense* acumulado que Alberto leva para o hotel de Guarujá e alguns pequenos incidentes tornam a consumação da lua de mel um problema para o experiente conquistador.

Fernando de Barros parece ter dirigido sem muito interesse, o que se reflete nas atuações do elenco. Consuelo Leandro comparece com as suas caretas que pareciam definitivamente arquivadas, outros clichês ambulantes: Zeloni (sem chance), mais uma vez como o nova rico italiano; Marina Freire repetindo seu exausto papel de paulista de 400 anos.

Berenice, história do morado copacabanense (Carlo Mossy) obrigado a reconhecer a *nova condição* da mulher quando se apaixona pela moderninha personagem-título, Renata Sorrah, segue a linha superexplorada dos filmes *paqueras*, agitando a fórmula rota ritmo vivo, montagem de flashbacks e lances de imaginação visualizados. Desde o princípio fica óbvio que Berenice vai entrar no jogo do amor em seus próprios termos, porque o personagem de Carlo Mossy não faz mais do que repetir os lances de outros *playboys* cinematográficos que descobriram na prática os pontos fracos da instituição da *garçonnière*.

Berenice tom algumas atuações dolorosamente ruins (Beatriz Lira, a pior, sem o menor controle de voz e *timing*), mas conta com o bálsamo que é a presença jovial e expressiva de Renata Sorrah.

ANEXO XXXI

A Viúva Virgem

Jornal do Brasil

Uma Viúva em Alta no Mercado

28 de abril de 1972, p.2

Não acontece toda semana um filme marcar boa bilheteria em um cinema de exclusividade e de ingresso mais caro. *A Viúva Virgem* talvez faça até escola, e, no barato das *imitações* dê origem a viúvos virgens, viúvas semivirgens e outras figuras do mesmo naipe. Portanto, antes de ceder à tentação de falar mal da personagem em cartaz — e seria difícil não ver com interesse uma viúva que se apresenta na encadernação preciosa de Adriana Prieto — convém examinar sua possível contribuição aos bons ou aos maus costumes do cinema brasileiro.

Em primeiro lugar, o que dá prazer ao crítico, a oportunidade de constatar algumas coisas positivas: o sensível aperfeiçoamento de Pedro Carlos Rovai como diretor; a ascensão do nível de produção da Sincro Filmes (aqui associada a Egon Frank); a segurança e vivacidade da fotografia de Hélio Silva (dirigindo e manuseando a câmera) em Eastmancolor; a qualidade caracterizadora do vestuário sob responsabilidade de Estênio Pereira; a integração de alguns atores no clima meio louco do divertimento; e a bossa dos letreiros de apresentação com jocosos (ainda que muito simplórios) lances de desenho animado de autoria de Stil.

A estreia de Pedro Carlos Rovai em, *Adultério à Brasileira* (1969) tinha poucas qualidades para animar expectativas. Já no segundo episódio de *Lua de Mel & Amendoim* (1970), que compensava a péssima categoria do primeiro (dirigido por Fernando de Barros), o novo diretor mostrou inegável vivacidade de ritmo e uma tendência à comédia sofisticada afogada nos muitos ingredientes *grossos* da história. Em alguns momentos de *A Viúva Virgem* (os planos de Adriana no limiar da noite nupcial; seu primeiro assédio por Jardel Filho com o pretexto do quiproquó em torno do gato angorá da *pistoleira*) Rovai volta a insinuar aquela vocação. Não creio que, sem contar com a cumplicidade de um diretor com tato para a matéria, Adriana e Hélio Silva tivessem alcançado aqueles ótimos *quadros* iniciais da donzela de colégio de freiras sob a medo do encontro carnal com o animalesco Alexandrão (Imperial, muito

adequado à *charge*) que, segundo a cantiga caipira de abertura, "povoou a região, teve 20 casamentos, mais de 10 amigação..." Mais adiante, sempre que se apoia no talento de Adriana e nas sugestões da situação ambígua da personagem — o que, infelizmente, não ocorre muitas vezes — o cineasta consegue impor as suas virtudes para o exercício de uma linha mais adulta de comédia. A conjuntura, no entanto, trabalha contra as melhores expectativas. A ideia-base do roteiro era boa: a formação de uma empresa, idealizada por Constantino (dono de uma *indústria* de limãozinho do praia e vigarista sem nenhum escrúpulo), para investir no *golpe do baú* — uma vez casado com a viúva, ele dividiria tudo o que pudesse obter em cotas proporcionais ao valor das *ações* de cada elemento de sua *patota*. Mas, como a concorrência entre as comédias brasileiras vem impulsionando cada vez mais a *grossura*, diretor e roteiristas se abandonaram à força da inércia que conduz a uma série de situações de agressivo mau gosto, de deteriorado erotismo.

A neochanchada está aí e seu sucesso comercial é inegável. Resta-nos esperar uma evolução para uma linha de comédia que não desprezando os fatores de rentabilidade, também não enxota o espectador cioso de sua sensibilidade.

Abaixo de Adriana e Jardel, Darlene Gloria é a melhor presença, ainda que com pouca oportunidade. E a participação especial de José Lewgoy (de padre) muito boa.

ANEXO XXXII

Cassy Jones, O Magnífico Sedutor

Jornal do Brasil

“Paqueras” S.A.

14 de fevereiro de 1973, p.2

A adjetivação da crítica frente ao ciclo *paquera* está há muito tempo esgotada. Fui ver *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor* — só agora lançado em circuito — levado pelo nome de Luís Sergio Persson, realizador de dois filmes significativos do cinema social da década de 60, *São Paulo S.A.* e *O Caso dos Irmãos Naves*, e pelo fato de o espetáculo em cartaz ser considerado por muita gente um dos exemplares mais sofisticados da chamada comédia erótica. Sai deprimido — por Person e pelos críticos que terão que comentá-lo. Resta-me o consôlo (dúbio) de que mais desagradável que escrever sobre um Cassy Jones deve ser assiná-lo como diretor.

Falar em comédia erótico-sofisticada, nestes casos, é um eufemismo muito forçado. Imperam os recursos da chachada e sua concepção de erotismo se resume em mulheres nuas (mais recentemente em nudismo unissex). Não sou único a julgar muito superior — inclusive mais autêntica — a chanchada dos tempos da dupla Oscarito & Grande Otelo, Zé Trindade, Válter Dávila, etc. O humor cultivado naquela fase era simplório, mas, pelo menos, tinha a vantagem da espontaneidade. Em seu momento, *Fantasma por Acaso*, *O Homem do Sputnik*, *O Camelô da Rua Larga* e similares representaram muito mais que *A Viúva Virgem* ou *Cassy Jones* em 72/73. Inclusive porque, depois do grande salto da década de 50 e, sobretudo, dos anos 60, não há mais álibis para a pobreza de linguagem, o primarismo da direção de atores, as deficiências técnicas. (Há no Rovai de *A Viúva* e no Person de *Cassy*, mas principalmente no primeiro, virtudes de ritmo que não encontramos em outros cultores do filão cômico-erótico).

A sofisticação de Cassy Jones, confundindo-se muitas vezes com o pedantismo e com um *nonsense* de escassa inteligência (e não se diga que não temos elencos para —roteiro de verdade na mão — sustentar o *élan* de um *Essa Pequena É uma Parada*), fica na superfície. Sem dúvida, houve esforço considerável na escolha de cenários, criação de vestuário, cuidados de base com a cor. Mas o que resta de concreto nesse esforço de sofisticação: em verdade, só uma boa invenção, a cama-aquário (de plástico transparente, cheia de peixinhos vermelhos),

propiciadora de dois bons momentos e caracterizadora do alucinado esforço de excitação do protagonista para manter seu cartaz de supermacho.

No fundo, esses filmes podem faturar, mas suas sugestões se esgotam com uma ou duas imitações. (*Cassy*, deriva de *Os Paqueras*, de *Todas as Mulheres do Mundo* e exemplares menos defensáveis). E o mais melancólico é verificar que seu vale-tudo é fruto do desgosto gerado pela falta de convicção com que cineastas bem dotados descem aos padrões de maior consumo junto a certa faixa de público.