

# CINEMA NOVO E DEPOIS

“Quero ser novo de novo”:  
uma quest(ão) de perspectivas

Marco Cipolloni

*y en el epílogo seamos críticos/  
con los muy éticos sanos propósitos/  
de tantos épicos tonos mesiánicos (...)/  
sólo en el lúcido ajuste tímbrico (...)/  
vendrá lo inédito, habrá crisálida,  
habrá salida  
(Daniel Viglietti, Epílogo)*

## ***Tropicália I e II: o Cinema Novo tropicalizado***

Fazer “outras conversas sobre os jeitos do Brasil”, assim Caetano Veloso e Gilberto Gil resumem e celebram, posteriormente, num verso da música *Cinema Novo*, o dogma e o sentido, singular e universal, da *Nouvelle vague* cinematográfica brasileira. O disco que contém *Cinema Novo* intitula-se *Tropicália 2* e sai em 1993 numa edição comemorativa. O primeiro *Tropicália*, disco símbolo da revolução musical tropicalista e da colaboração entre Veloso e Gil, tinha sido lançado, de fato, em um ano duplamente crucial como o de 1968, internacionalmente ligado à contestação estudantil, mas, no Brasil, associado sobretudo ao Ato Institucional nº 5, isto é, à repressão mais dura da ditadura militar chegada ao poder em 1964, que se tornou responsável, além de muitas outras coisas, pela supressão política do Cinema Novo que vem sendo colocado pelos militares na frente de um bívio entre a condição de “apocalíptico” e a de “integrado”. Em campo cinematográfico a redistribuição do sistema produtivo público atua, de fato, logo após o AI5 (dezembro de 1968),

com a criação, em 1969, da agência governativa Embrafilme (Empresa Brasileira do Filme), quase coetânea do Tropicalismo, mas historicamente um pouco mais jovem, o suficiente para se identificar com outra estação criativa, já não filha das contradições do desenvolvimentismo (como o foram o Cinema Novo, a ditadura e o Tropicalismo), mas da censura psicológica e organizativa representada pelo novo aperto imprimido pelos militares à política cultural brasileira.

Diferentemente do Tropicalismo, a Embrafilme não chegou a celebrar seu vigésimo quinto aniversário. O seu encerramento, decretado pelo governo Collor em 1991, acabando com o modelo protecionista e assistencial (mas também de controle e propaganda) inaugurado pelos militares em 1969, privatiza e paralisa o setor. Com o desaparecimento daquela estrutura que o tinha negado e, em parte, absorvido, também o Cinema Novo se torna definitivamente história, acaba de passar e entra no passado, e, exatamente por isso, torna-se paradoxalmente atual. Comprova isso também a canção *Cinema Novo*, gravada no ano em que, graças à isenção fiscal prevista pela lei Rouanet, o setor cinematográfico recomeça aos poucos a funcionar. Fechado o longo parêntese da alternativa entre exílio visionário e compromisso entre cultura popular e nacionalismo populista, a questão do cinema de autor repropõe-se e, no seu se repropor, redescobre-se independente e marginal; graças ao renascimento neoliberalista do mercado, críticos e cineastas encontram-se novamente cara a cara com os problemas postos, na época, pela estética da fome, sozinhos na frente da dura realidade da indústria multinacional do celulóide, com “Uma idéia na cabeça e uma câmara na mão”.

Para entender realmente a estratificada perspectiva que subjaz ao endemoniado *collage* de títulos e citações cinematográficas elaborados por Caetano Veloso e musicados por Gilberto Gil, é preciso ter bem presente essa compósita circunstância. Os 25 anos do Tropicalismo, configurados como ritual de renascimento, antes e mais de (auto)celebração, contrapõem-se ao velório da Embrafilme e preludia a reconstrução do Cinema Novo como possível objeto de discurso e de memória e, ao mesmo tempo, como perspectiva crítica ainda atual, graças à qual novas “visões das coisas grandes e pequenas” podem re-começar a “se configurar”.

A referência ao Cinema Novo, tido como símbolo de vida e de renascimento, adquire, nesse sentido, um valor quase profético ou pseudopofético. A letra da música é claramente muito explícita no seu misturar o titanismo cinematográfico personificado por Orson Welles com a figura messiânica de Padre Vieira, que personifica, nas culturas de língua portuguesa, a problemática galáxia do discurso sobre o futuro: “meu nome é Orson Antônio Vieira, conselheiro de Pixote/ Super outro/ Quero ser velho, de novo eterno, quero ser novo de novo”. Mais do que homenagear a *nouvelle vague* cinematográfica nacional, Veloso e Gil decompõem o mito glauberiano (Glauber foi, de fato, um *mix* de Orson Welles e Antônio Vieira), contaminam-no com a contemporaneidade (Pixote) e usam-no para traçar um balanço

(em chave comparativa e crítica mais do que nostálgica) da própria experiência de renovadores da cultura popular brasileira. Sua reflexão sobre a arte dos cinemanovistas é tripartida; põe em contato e compara três estações distintas e sucessivas: a do Cinema Novo, a do Tropicalismo e a dos anos 1990. *Cinema Novo* é, sem dúvida, um tributo à memória, mas denota também os limites de uma explícita auto-adoção, construindo (ou reconstruindo) um diálogo a distância entre as estéticas, contíguas e complementares, mas também distintas e sucessivas, do tropicalismo musical que sobrevive e do Novo cinema que virou história.

Colocando a revolução de 1968 da MPB (Música Popular Brasileira) na linha "zavattiniana" dos cinemanovistas e utilizando, como evidente *leitmotiv*, a famosa profecia "O Sertão vai virar mar e o mar virar Sertão", que encerra *Deus e o Diabo na terra do Sol*, a canção de Veloso e Gil acumula imagens e lemas, mas, sobretudo, repropõe, através de um conjuro voluntarístico ("quero" é o verbo mais usado), o mito apócrifo de uma nova metamorfose a mais estádios, que coloca o samba e o cinema em lugar do mar e do sertão nordestino. Respeito à perfeita especularidade verbal do modelo glauberiano (muito welliesiano e vieiriano), a versão neotropicalista introduz sutis fraturas que tornam intencionalmente imperfeita a correspondência entre os sucessivos (de)graus da transformação:

1. o filme quis dizer: "eu sou o samba";
2. o samba quis dizer: "eu sou cinema";
3. o filme disse: "eu quero ser poema";
4. e o samba agora diz: "eu sou a luz";
5. eu sou o samba. Viva o cinema – viva o cinema novo.

Quando Caetano e Gil cantam "o samba quis dizer: eu sou cinema" e "e o filme disse: eu quero ser poema", as fraturas determinadas pela presença/ausência do artigo ("o samba" e "o filme" *versus* "cinema" e "poema"), e, sobretudo, pelo *gap* entre "sou" e "quero ser", resultam talvez pouco chamativas, mas são, pelo menos, tão importantes e significativas como as que separam o "samba" do "cinema", a "poesia" do "filme" e o "agora" (isto é, 1993), de um duplo passado (os anos 1950 do Cinema Novo e o 1968 de *Tropicália* e do AI-5). *Cinema Novo* é, nesse sentido, uma fábula de libertação, a história de como a MPB, possuída e ocupada pelo Cinema Novo, enfim liberta-se dele graças à delirante e febril cinefilia dos 25 anos tropicalistas (não é por acaso que, depois de então, a 'afeição' cinevisionária da MPB, de *Giulietta*, de Caetano Veloso a *La nave va*, de Inácio Zatz, mudou de rumo, adquirindo marcas claramente fellinianas). O último movimento do meditado jogo de convergências sucessivas entre música popular e cinema que a letra da canção descreve (propondo a seqüência samba-cinema novo-tropicalismo-neotropicalismo como possível síntese da nova cultura popular do Brasil) é o retorno do samba sobre si mesmo, através

da glorificação do Cinema Novo como algo diferente de si, não mais identificado através da primeira pessoa dos verbos “sou” e “quero ser”, mas mediante o menos pessoal “viva”, sempre em equilíbrio instável entre apelo vitalizador e celebração *a posteriori*, vida e morte ou, usando as palavras de uma célebre entrevista de Diegues, “documento” e “monumento”.

Caetano e Gil desejam, sem dúvida, evidenciar e salientar uma continuidade, mas também marcar uma distância e reivindicar uma perspectiva, sublinhando e acentuando a fratura entre o renovado voluntarismo tropicalista, do qual são promotores (“quero ser novo de novo”!), e o já não renovável voluntarismo cinemanovista, personificado pelo espírito de um “velho cinema novo”, do qual se consideram apenas cultores, exegetas e intérpretes.

Mesmo por isso, a letra pulula de futuros e passados remotos, mas também de verbos de movimento, como “entrar”, “voltar” e “ultrapassar”, que fotografam a vontade “profética” de se mover no tempo como se fosse espaço. A explícita citação dos títulos mais messianicamente visionários do Novo Cinema e a presença de paradoxos verbais e jogos de palavras como “de novo eterno”, “novo de novo” e “Super-Outro” (fulgurante duplo paródico do Super-Eu freudiano) desenham os traços de uma vicissitude cultural toda póstuma, na qual se passa do neo-realismo à pós-vanguarda, e desde esta à crítica pós-ideológica do pós-moderno.

No Tropicalismo da MPB, revisitado, celebrado e populisticamente sintetizado pela palavra “samba”, a vontade e a provocação não se referem àquilo que se diz, mas à intenção teatral de quem fala (o carnaval). Caetano, numa entrevista feita em 1991 para o *New York Times*, afirma isso explicitamente, falando não do Cinema Novo, mas de Carmen Miranda, outro símbolo (o “Super-Outro” encarnado!) para sua geração, não só e nem tanto de orgulho nacional ou de vergonha ideológica, mas de “violência intelectual mediante a qual queriam afrontar nossa realidade, pondo sobre nós mesmos um olhar cruel e impudico”. Caetano relembra: “durante meu exílio em Londres, em 1971, vi uma foto em que Carmen Miranda aparecia completamente nua. Pensei que não fosse casual que a nossa compatriota fosse a única divindade hollywoodiana a expor suas vergonhas. Uma escolha corajosa, que me causava mais orgulho que mal-estar”. Apesar dos repetidos “quero ser”, a vontade de ser, para Caetano e Gil, como para Carmen Miranda, não se manifesta diretamente, mas só indiretamente, através da necessidade de aparecer, de revelar, através de uma imagem pública, algo deles que já está lá. Trata-se, concretamente, de constatar e tornar visível uma identidade, de se revelar e/ou de se disfarçar para poder fazer, justamente, “outras conversas”. No Cinema Novo, pelo contrário, a matriz voluntarística, e, por conseqüência, também a provocação não se referem ao corpo de quem afirma, mas à intenção e à interpretação daquilo que é dito: a vontade que se afirma não é aquela que afirma ou provoca, não pertence a quem afirma ou provoca, mas às razões para que as afirmações e as provocações sejam realizadas. O

Cinema Novo, mesmo por isso, tende, às vezes, para excessos de ingênua indignação, denunciando, como casos exemplares de ocultação (e de manipulação ideológica), alguns dos ritos do mais evidente, declarado, caricatural e flagrante exibicionismo que a indústria brasileira do celulóide e do entretenimento produzira.

Essa vocação a superestimar e a levar muito a sério a matriz inautêntica e declaradamente carnavalesca do Brasil cinematográfico e das suas variações – pouco importa se suntuosas e hollywoodianas (Carmen Miranda), paródicas e brasileiras (a chanchada) ou patinadas e européias (o “caso” *Orfeu negro*) – é a coerente conseqüência de um ângulo visual tão intelectualmente aberto de resultar, às vezes, mais obtuso que agudo. Entre quem se traveste e se desnuda e quem, ao invés, desnuda ou crê de desnudar a realidade, as relações não podem ser senão difíceis. O olhar “faminto” de quem não tem fome de fama (isto é, fome de aparecer para afirmar e de afirmar para se afirmar), mas fome discursiva, de coisas ditas e de coisas para dizer (negar para começar a ser), é obviamente um olhar intelectual e em movimento, godardianamente moral, intransigente e rigoroso, um olhar estético, visionário e “revolucionário” que pode ser ambíguo, mas não pode se colocar além do bem e do mal.

O voluntarismo cinemanovista é, em prática, o fruto de um delírio racional (é paranóico, não histérico e histriônico, criativo, não representativo): não se refere àquilo que hoje poderia se chamar “outing” (a manifestação pública de uma identidade), mas um percurso que, pelo contrário, pressupõe uma espécie de “inning”, um processo de identificação que torna necessário uma viagem para o interno (para usar outra fulgurante imagem de Caetano Veloso, tirada dessa vez do primeiro *Tropicália*, “no Planalto Central do país”), na tentativa de alcançar os estrados mais profundos e retoricamente sedimentados da identidade histórica e geográfica, pessoal e coletiva. Os objetivos dos cinemanovistas e dos tropicalistas são bem parecidos, mas o estilo e a estratégia do enfoque mediante o qual são executados são tão distintos que constituem quase duas histórias culturais do Brasil, duas maneiras de fazer crítica da cultura e de construir a perspectiva: existencialmente extrovertida a que leva às provocações do Tropicalismo e vocacionalmente e ideologicamente introvertida a que caracteriza as provocações do Cinema Novo. A base comum consiste em reconhecer como necessária e improcrastinável a fundação (ou a refundição) de uma consciência criticamente internacional, popular e não nacionalista para a cultura brasileira, pouco importa se alta ou baixa.

Para responder a esse desafio, seja o Cinema Novo como a MPB se afastam da retórica oficial e dominante da propaganda governamental dos respectivos períodos (uma retórica desenvolvimentista para o populismo progressista dos anos 1950, e nacionalista para o populismo da ditadura militar nos anos 1960 e 1970). Enquanto o Cinema Novo se coloca aquém da retórica nacional, agride-a, denuncia-a e nega-a, olhando sob sua manta; o Tropicalismo coloca-se, pelo contrário, além da retórica nacional, emprega-a e reemprega-a, apropria-se dela e reverte-a, transformando-a

em mascarada carnavalesca, em monumento “de papel crepom e prata”. Enquanto o Cinema Novo pensa no e conta o mundo com olhar antropológico, histórico e geográfico parecido ao do CEPAL, reflexionando em termos de centro e periferias (urbanas, nacionais e internacionais) e fazendo da perspectiva uma questão objetiva, descritiva e ideológico-política, o Tropicalismo sente e representa o mundo e o eu em termos de profundidade e superfície, fazendo da perspectiva uma questão subjetiva, psicológica, sentimental.

Se as metáforas orgânicas têm um valor (na esfera pública brasileira são talvez uns dos mais constantes travestismos discursivos da engenharia social), é claramente significativo que a palavra-chave, aquela que melhor resume e interpreta, também narrativamente, o elemento mito do equilíbrio, da autenticidade e da centralidade negadas, perdidas e reconquistadas, seja “cabeça” para os diretores do Cinema Novo (do lema “uma idéia na cabeça” às “Cabeças cortadas” e às “7 cabeças” do leão), e seja, pelo contrário, “coração” para os grandes intérpretes da MPB (“Quem tem dois corações / Me faça presente de um / Que eu já fui dono de dois / E já não tenho nenhum”).

### **Memorias de un desarrollo: o Cinema Novo glauberizado**

Se comparada com a do Tropicalismo, a cifra estética proposta pelos cinemanovistas é, pelo menos no começo, mais ativista que propagandística, mais poética e criativa que representativa. A necessidade de dizer configura-se mais como uma necessidade imediata e muito prática, como uma resposta e uma reação, que como uma nova proposta. A par da violência, também o ato expressivo nasce, explica-se e justifica-se (sentindo a necessidade) como expressão de uma desesperada vontade de fazer, uma vontade e uma desesperação que Glauber identifica e resume com a palavra “fome”, que nos seus escritos, principalmente o famoso manifesto “Estética da fome”, adquire valências metafóricas sem perder aquelas concretas, torna-se fome de vida, de liberdade, direitos, cultura, verdade e justiça, sem nunca deixar de ser fome de pão. Mesmo por essa fome absoluta e global, a proposta cinemanovista não é tanto a de fazer “outras conversas sobre os jeitos” (e em retrospectiva sobre as modas, filmes musicais, inclusive Tropicalismo e Cinema Novo) do Brasil, mas de achar “outros jeitos” de fazer “conversas” do Brasil. Para se poder aplicar ao radicalismo totalizante e antitotalitário do Cinema Novo, o verso de Caetano e Gil deveria ser reescrito na seguinte forma não autorizada: “outros jeitos sobre as conversas do Brasil”, uma forma que, melhor do que a outra, evidencia a natureza ativista e metadiscursiva do subtexto cinemanovista. Um subtexto, ao mesmo tempo, compósito, mimético e profético, conexo a uma crítica humanística das ideologias, expressivo de uma matriz russoviana, eversiva, primitivista, fundamentalista e político-religiosa que, em alguns casos, torna-o próximo (além de ser coetâneo) aos horizontes provocatórios de Pier Paolo Pasolini e à paradoxal vocação institucional

da Escola de Frankfurt. Isso produz, na segunda metade dos anos 1950 e na primeira dos anos 1960, um provocatório *pastiche* – artisticamente fecundo e polemicamente muito eficaz – de ilustração neojacobina, marxismo crítico e guevarismo, uma gramática icônica e uma poética de corte pedagógico e revolucionário, espelho de um imaginário primitivista e dialético, infantilmente materialista e messiânico, levado a identificar (e talvez a confundir) a promessa de salvação com o mito da didática, e a salvação com a denúncia das falsificações ideológicas e com o desmascaramento dos disfarces discursivos, desnudadas pela força regeneradora de uma práxis criativa que, com o próprio vitalismo agressivo, se sente chamada a liberar a expressão, derrubando as formas, os equilíbrios e as estratégias de comunicação das muitas conversas que, entrecruzando-se, configuram a rede historicamente reconhecível do discurso dominante. Na parábola, até demasiado evangélica, desse paradoxal maniqueísmo problemático, os melhores “jeitos” do Cinema Novo têm muito a ver com categorias antropológicas e arquiteturas narrativas de cavaleirosa e antieconômica generosidade, expressiva, moral e intelectual, como desafio, brincadeira, dádiva, sacrifício e, às vezes, até milagre, assim como era entendido por Zavattini. Com esses jeitos e com essas “gestas” imprudentes, os cinemanovistas deram corpo à pretensão (tanto generosa quanto ingênua) de agredir o império golpeando-o através de pequenos milagres, contrapondo radicalmente materialismo e realismo ou, para usar o lema da bandeira brasileira, “progresso” e “ordem”.

### ***A verdadeira história do Cinema Novo: uma criança feliz com uma adolescência difícil***

Esse voluntarismo, radical e violento, de que é exemplar expressão a citada “Estética da Fome”, com a qual Glauber Rocha fixa um ponto de não-retorno no processo de autoconsciência do cinema brasileiro moderno, é, todavia, em grande parte fruto de um balanço retrospectivo muito seletivo e estreitamente pessoal, concebido nos anos 1950, mas elaborado, entre os outros do mesmo Glauber (*Panorama histórico do cinema brasileiro*) no curso dos anos 1960, quase depois do Cinema Novo e pouco antes que tal perspectiva se tornasse erotizada pelo Tropicalismo, revertida em niilismo pelo *udigrudi*, reformulada como manifesto profético e revolucionário do terceiro-mundismo cinematográfico pelo Glauber Rocha dos anos 1970 e neutralizada propagandisticamente pela Embrafilme. A poderosa agência cinematográfica criada pela ditadura reverte completamente a impoção glauberiana do problema, fazendo de uma parte da complexa herança do mesmo Cinema Novo a base para uma espécie de nova chanchada, pedagógica ao invés de puro entretenimento, e tanto mais retoricamente nacionalista e populista quanto mais aparece reconhecivelmente inspirada nos panoramas geográficos e humanos do cinemanovismo, em vez de se recalcar sobre modelos produtivos e narrativos de marca hollywoodiana (os Studios,

os gêneros, o musical). O resultado, filmes nacionais populares com muitas cores e muita música, mas realizados com orçamentos limitados graças ao núcleo neo-realista herdado pelo Cinema Novo, passa rente ao *kitsch* e é perfeitamente antitético em relação ao pós-vanguardismo continentalista, terceiro-mundista e neobarroco (do ponto de vista cromático e dramático) ambicionado, teorizado e obstinadamente praticado por Glauber Rocha e Ruy Guerra, nos mesmos anos.

O cinema da Embrafilme glosa e relê o Cinema Novo, realizando, em relação a ele, uma operação mais histórica que produtiva. Com os mesmos históricos e os críticos do cinema, a Embrafilme retoriza, dilui, nacionaliza, populariza e reinterpreta, de forma pedagógica e não dramática, o mesmo código narrativo que Glauber tenta, pelo contrário, teatralizar, concentrar e internacionalizar, decidido a utilizá-lo, poeticamente e polemicamente, como instrumento de autoconsciência artística e política, bem como de crítica radical e revolucionária, ao invés de considerá-lo como veículo de propaganda e consenso.

À luz de todas essas releituras, aquela glauberiana, aquela da Embrafilme e aquela tropicalista (mas se poderiam acrescentar aquela *udigrudi*, como pura reação, e aquela internacional, como recepção mediada pelo filtro das *Nouvelles vagues* européias e das *politique des auteurs*), a imagem e a memória do Cinema Novo se modificaram e, sobretudo, se substituíram progressivamente ao próprio objeto.

Os mesmos protagonistas acabaram por relê-lo e reinventá-lo (para se reler e se reinventar) à luz de experiências que, se não foram posteriores, no mínimo foram paralelas. O discurso dos cinemanovistas sobre o Cinema Novo é a fundação de uma “*invented tradition*” que reflete um percurso de aquisição e reelaboração subjetiva vivido e contado em termos intersubjetivos, projetivos e perspectivos (no caso de Glauber através de filtros visionários de uma consciência febril e polêmica), adquirindo a circunstância e transformando-a em núcleo de uma mitologia construída com exemplar boa fé, artisticamente original e polemicamente muito eficaz, mas exatamente por isso não sempre e não inteiramente credível nos planos histórico e crítico.

Mais do que os outros cinemanovistas, nos anos 1960 e 1970, com seus filmes e seus escritos, mas também com sua delirante e carismática presença, Glauber Rocha foi protagonista de uma trajetória não apenas estética, mas também ideológica e humana de grande potência imaginativa e de extraordinária intensidade, essencial, seja pelo nascimento de uma consciência cultural e artística terceiro-mundista, seja para focalizar a relação dessa consciência com os centros e as lógicas da cultura, da indústria e do mercado internacional do celulóide e das imagens em movimento. Nas mãos e no mundo de Glauber o Cinema Novo brasileiro se converteu em modelo e instrumento dessa luta, tornando-se, pelo menos em parte, algo diferente de si mesmo, transformando-se em antefato e pretexto de uma ulterior série de “jeitos” e “conversas”, como condição dialeticamente necessária e irrenunciável da própria

crise, em fetiche da superação dela e, em cifrário estético, da própria metamórfica reinvenção, mais do que em objeto possível de uma serena visão e revisão.

Nesse sentido, as trajetórias criativa e crítica de Glauber Rocha contribuíram enormemente para codificar, no bem e no mal, nem tanto o Cinema Novo e seus textos fundantes (que no fundo já tinham uma própria identidade), mas a imagem internacional do Cinema Novo e dos cinemanovistas, uma imagem que nem os diretores do grupo, ainda ativos (Carlos Diegues, Walter Lima Jr. e Nelson Pereira dos Santos), nem os muitos estudos históricos e críticos dedicados ao assunto souberam repor em discussão, aproximando-se ou afastando-se, nem tanto do Cinema Novo ou do exibido cotidiano dos seus filmes, mas da inevitável realidade discursiva representada do seu mito, um mito que todos podem celebrar ou condenar, mas que ninguém pensa ser passível (ou possível) redefinir. Também os afastamentos mais decididos (Diegues, por exemplo) foram sempre operativamente individuáveis e nunca conseguiram regenerar distanciamento e perspectiva.

Pelo efeito dessa inevitável glauberização, a biografia intelectual do Cinema Novo acabou por parecer, de maneira retórica e retrospectivamente profética (isto é, pseudoprofética), à breve e intensa vida pessoal e criativa do seu homem símbolo: colocando a trajetória dele na falsa linha daquela glauberiana, os biógrafos do Cinema Novo inventaram para ele uma vida “em transe”, fulgurante, vorticosa, febril, autodestrutiva e precocemente interrupta.

Na realidade, a verdadeira vida do Cinema Novo foi algo distinto. Breve sim (até menor daquela de Glauber), mas romântica e relativamente ordenada e, sobretudo caracterizada, ao contrário daquela de Glauber, por poucas viagens e escassa dialética. Uma vida de província e de periferia, sem loucuras e, de certa forma, quase infradickensiana, feita, isto é, não de "*great expectations*", mas de pequenas e honestas esperanças quotidianas, cultivadas dia após dia com confiante e resignado amor.

Boa parte dessa vida, que é, na realidade, uma vida popular e rural que, em tempos de vacas relativamente gordas, urbaniza-se e acaricia um sonho pequeno burguês, consumiu-se, de fato, abundantemente ao longo das rotas da emigração interna (do campo à cidade) e no curto espaço de menos de uma década, entre a segunda metade dos anos 1950 e a primeira metade dos anos 1960, na falsa linha do neo-realismo (ele também foi um cinema da reconstrução, intimamente popular e pedagógico, cheio de bons sentimentos, de ilusões e de confiança na possibilidade de um futuro de bem-estar). O olhar zavattiniano, ingênuo, confiante e por nada ideológico, desse órfão finalmente restituído à vida e encantado pelas luzes da cidade e pelas promessas da era Kubitschek não foi feito para durar. Como a infância que muito lhe parece, dura pouco porque passa, porque é uma idade de ouro, mas passageira. Um lugar para o qual, infelizmente ou por sorte, não é permitido voltar a não ser pela memória. Não há, nesse passar, tragédia alguma, nenhum malditismo. Não há traspassação. Não é de morte que morre a infância, mas de vida. O malditismo,

em qualquer caso, começa depois, com os furores e as máscaras da adolescência, da negociação e do poder. O drama do Cinema Novo é, nesse sentido, o típico drama de uma adolescência inevitável, vivida e sofrida em um ambiente sempre menos propício e sempre mais hostil. A dinâmica hormonal que, nos anos que separam a revolução cubana do advento da ditadura, abala e sacode o corpo do Cinema Novo infelizmente não pode contar com um ambiente favorável. Depois de uma infância "*povera ma bella*", o Cinema Novo torna-se um adolescente difícil, ambicioso, exibicionista, introvertido e inseguro. Sua "fase de desenvolvimento" não coincide com aquela do Brasil. O tempo da transformação, o tempo que faz crescer seu corpo e que o põe em tensão, não é mais um tempo de "ordem e progresso". Prende-o uma cadeia de eventos, não sem crueldade, cinematográficos e não, ferozmente adultos, cujos contragolpes foram de fundamental importância para orientar a rápida evolução-involução, para o mito e o delírio, dos cinemanovistas e do precário espaço cultural por eles fundado. Como cada adolescente, também o Cinema Novo, colocado no canto da história e privado da palavra, recusa aquilo que o cerca e procura abrigo nos mitos contrapostos do passado e do futuro, da infância e da revolução, do silêncio pré-verbal e do grito de revolta.

### **The way it was: o Cinema Novo antes de Glauber e o Cinema Novo deglauberizado**

Enquanto é talvez possível falar de Glauber falando relativamente pouco do Cinema Novo (é o que se passa no documentário de Eryk Rocha, *Rocha que voa*), nos fica difícil pensar no Cinema Novo sem falar de Glauber. Todavia (também para entender melhor Glauber e seu cinema), me parece necessário insistir na fratura temporal que divide infância e adolescência, tentando reconsiderar, com um esforço de abstração, o que era e como era o Cinema Novo antes que Glauber se tornasse Glauber e até imaginar, por pura hipótese de reflexão, que tipo de desenvolvimento teria ou poderia ter tido o "movimento" se um dos seus jovens protagonistas não se tivesse transformado, tornando-se Glauber, num filtro crítico quase inevitável.

Muito se teria perdido, mas algo também se teria ganhado. A visão hodierna resultaria certamente menos rica, mas também menos controversa e provavelmente um pouco mais equilibrada.

Tudo começa na primeira metade dos anos 1950 com uma releitura crítica da história cinematográfica brasileira, uma história cinematográfica não rica, mas, de certa forma, um pouco mais nuançada nas suas articulações a respeito de como a lembrança dos mesmos cinemanovistas conta-a e lembra-a (um exemplo conhecido é *Panorama crítico do cinema brasileiro*, escrito por Glauber em 1963). Essa releitura tem seu núcleo na relação com o neo-realismo e num intencional afastamento dos gêneros e da gra-

mática narrativa de quase todo o cinema brasileiro sonoro realizado precedentemente (com a exceção de Humberto Mauro). O cinema industrial, nascido graças à barreira protecionista involuntariamente introduzida pelo sonoro e aproado no começo dos anos 1940 ao modelo dos *Studios* (a Companhia Atlântida de Moacyr Fenelon nasce no Rio, em 1941), é criticado, sobretudo, por seus mecanismos de internacionalização (baseados na importância e na imitação do cinema hollywoodiano e dos seus modelos de linguagem e conto). No começo por nada desprovido de *background* sociológico (como no caso de *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, de 1943, quase uma autobiografia da futura estrela da chanchada, Grande Otelo, e, portanto, um antefato pré-cinemanovista de *Rio, Zona Norte*), esse tipo de cinema tornou-se, ao longo dos anos 1940, um produto periférico, serial e de consenso. Isso não só por razões ideológicas, mas também e talvez, sobretudo, por razões industriais, no sentido que o único objetivo da produção nacional era satisfazer, com um orçamento baixíssimo, a quota de filmes nacionais prevista pela legislação protecionista, reintroduzida pelo governo para tutelar a produção brasileira da demasiado forte concorrência norte-americana, que, graças à dublagem e às legendas, já absorvera a crise de universalidade sofrida com o advento do sonoro. A emulação do modelo dos *Studios* tinha, portanto, duas funções: adimplir, em economia, as obrigações produtivas previstas para poder dublar e distribuir os numerosos títulos do grande cinema “*Made in USA*” (no começo dos anos 1950 uma produção brasileira permitia obter oito licenças de distribuição) e ao mesmo tempo acostumar o público popular brasileiro aos formatos e aos gêneros da cinematografia hollywoodiana. Por efeito deste mecanismo, no cinema brasileiro deste período determina-se um conúbio sempre mais forte entre produção e distribuição (no Rio, Luiz Severino Ribeiro, dono do maior circuito de salas da cidade, torna-se, em 1947, o principal acionista da citada Atlântida).

A tudo isso os primeiros cinemanovistas contrapõem um ideal cinematográfico diferente (mais precisamente, um cinema novo), dotado de uma marginal centralidade, ligada, como o modelo das chanchadas, à explosão das grandes cidades e das periferias (as favelas, que mesmo naqueles anos e também graças ao cinema, tornam-se notas em todo o mundo). Mesmo com diversidades de acentos e momentos, o Cinema Novo é e quer ser, desde seu começo, um cinema nacional e pedagógico, artesanal e de idéias, um novo modo de olhar e retratar mundos assíncronos, que mudam muito rapidamente (as favelas) ou muito lentamente (o Nordeste). Ainda não é um cinema poético e político, independente e autoral, radicalmente realista e profeticamente visionário, mas é já um cinema crítico, que, utilizando como modelo o folhetim e o romance popular, propõe e se propõe a elaborar modelos de nacionalização e internacionalização alternativos e diversos a respeito daqueles do populismo ou daqueles puramente comerciais da indústria do entretenimento (que compreende além do cinema, teatro, rádio, discos e, dali a poucos anos, também a televisão). Não olha ainda para a Europa e para o cinema político das futuras *nouvel-*

*les vagues*, nem para a perspectiva de um cinema pluricontinental, e supranacional, do terceiro mundo e da América latina, mas é já capaz de reelaborar, de maneira explícita e consciente, a lição do neo-realismo italiano, adaptando-a pedagógica e eficazmente aos cenários dinâmicos do desenvolvimento e às circunstâncias do Brasil contemporâneo. Com uma leveza de toque e uma consciência de olhar que a potência imaginativa e o dinamismo barroco de Glauber acabarão por arrastar e abater, este Cinema Novo dos exórdios, pobre, mas generoso, aparentemente duro, agressivo e cruel, mas, na realidade, realidade sentimental, tenro e reflexivo, instala-se, por necessidade e por escolha, entre ficção e documentário, mutuando da ficção as modalidades narrativas, e de escritura e do documentário a técnica e o intento. O resultado é uma calibrada mistura de neo-realismo e romance popular, um mundo narrativo entrelaçado de estereótipos, em que um determinismo sociológico, bastante ingênuo, chega facilmente à margem de um justificacionismo, povoando a tela de uma legião de improváveis “pobres, mas bons”, perenes vítimas das circunstâncias e de um destino melodramaticamente cruel que os mantém à margem da sobrevivência. Esse universo, cheio de prostitutas de coração, bons malandros, bandidos sociais de ânimo generoso, ladrões por fome ou por amor e cada tipo de almas inocentes, invariavelmente estupradas e danadas por uma sociedade injusta, insensível e violenta, é obviamente falso e sem nenhum tipo de fundamento histórico. Da sua representação e, sobretudo, da sincera adesão aos cânones dessa representação (convencional como e mais de muitas outras) sobressai um paradoxal e paradoxalmente crível pedido de verdade, destinado a ficar, dentro e fora do cinema, substancialmente sem resposta.

Por isso mesmo, assistir hoje aos filmes do Cinema Novo ainda tem sentido e é, aliás, a coisa mais atual (e mais inatual) do mundo. É certamente uma viagem ao passado, mas permite ainda traçar um mapa do presente, bastante crível.

## **Movimento/monumento**

As razões dessa paradoxal atualidade são muitas. De uma parte há o fato que nos últimos 40 anos a América Latina não soube/quis/pôde solucionar, de maneira estável e satisfatória, nenhum dos seus principais problemas. De outra, pode se constatar que, no entanto, também a cultura (cinematográfica e não) do subcontinente perdeu boa parte da sua inocência e se cristalizou e esclerotizou muito.

Muitos cinemanovistas se deram conta disso na própria pele e, no final dos anos 1970, Diegues declarou-o publicamente, dizendo que, nascido como movimento, o Cinema Novo acabou por se transformar em monumento.

A leitura de Diegues, que na época provocou muita polêmica, é lingüisticamente muito eficaz e individua um problema real, mas faz isso de maneira imprecisa e excessivamente esquemática. Movimento e monumento nunca foram

fases sucessivas, mas sim duas caras do Cinema Novo. Presentes desde o começo, não fizeram parte de momentos diversos da sua história, mas do seu patrimônio genético. Todos os filmes cinemanovistas, desde os tempos de *Rio, 40 graus*, são, na realidade, monumentos corais *in* movimento e monumentos corais *al* movimento (tanto das realidades filmadas, quanto da câmara que as filma e das idéias de quem filma). No caso do Cinema Novo, a palavra movimento, antes de ter valor pelo próprio sentido vanguardista, militante e elitista, traslado e metafórico (movimento de opinião e de idéias, sujeito coletivo que se manifesta e se constitui para manifestar e para se manifestar), vale, em suma, na sua acepção mais imediata e concreta, de pessoas que se movem, olhares que se movem e coisas que se movem, no presente e para o futuro, através do espaço urbano e daquele geográfico, mas também através de espaços simbólicos e discursivos da literatura e da história e, em perspectiva, da épica e do mito. Pelo que se refere à noção de monumento, o discurso é análogo ao ponto de resultar quase especular: a palavra monumento, antes de indicar um objeto de culto público, mais ou menos iniciático (muitos filmes do Cinema Novo são hoje “*cult movies*”), recupera, nesse caso, seu valor etimológico de repreensão, comunicando aos próprios destinatários a vontade de transformar a expressão artística e sua narratividade em veículos exemplares (mas não por isso automaticamente celebrativos e autocelebrativos) de pedagogismo e de pública moral.

Movimento e monumento dos cinemanovistas são realmente consoantes, no sentido de que soam juntos. São embevecidos de confiante retórica, mas não têm nada a ver com as dimensões complementares da propaganda e da organização (evocadas por Caetano Veloso na célebre canção *Tropicália*, em que imagina ser porta-voz de verdade, “organizando o movimento” e “construindo o monumento, de farrapos e de papel de prata” no coração do país). Seria, por isso, redutivo e ingênuo entender a monumentalização do Cinema Novo como um puro e simples movimento dialético de negação, como uma intervenção de deliberada neutralização ortopédica, como a engessadura de um osso são ou a taxidermia de algo vivo.

Se, como acredito, movimento e monumento coexistiram e interagiram desde o começo no patrimônio genético do Cinema Novo, a monumentalização nada foi senão o resultado de uma tensão interna, um resultado que se tornou inevitável, quando uma série de circunstâncias, internas e internacionais, cinematográficas e extracinematográficas, alteraram o precário equilíbrio interno entre monumento e movimento, favorecendo a fixação de uma imagem movimentista, isto é, consentindo ao elemento monumental de se tornar proeminente, de fagocitar e transformar o elemento movimentista em imagem fixa (a coisa mais anticinematográfica do mundo). Dos dois lados da moeda, ambos visíveis, mas só um por vez, todos começaram a ver, a enxergar, a contar apenas uma e sempre a mesma. Como o dobrão que Ahab fixa com prego no mastro da baleeira Pequod, também a moeda cinemanovista é tirada da circulação, parando de ser meio de troca para se tornar uma recompensa e assunto de conversação, motivo e pretexto de sempre mais novas conversas.

Por efeito desse tipo de monumentalização, o Cinema Novo, que como toda moeda corrente tinha dois lados, acabou por não ser mais corrente e por manter apenas um lado. Acabou, em suma, por se tornar um só, identificando-se sempre mais com seu próprio mito e transferindo os cenários das próprias provocações (estéticas e políticas, artísticas e ideológicas) da história cultural do Brasil à história internacional da arte cinematográfica e da veia “desenvolvimentista” e educativa de um neo-realismo à brasileira, ligado a esperanças engenharísticas da era Kubitschek, ao imaginário, revolucionário e messiânico, de uma *nouvelle vague* terceiro-mundista. Trata-se de uma evolução compensatória, que indeniza uma derrota histórica com a esperança, falsa, mas necessária, de uma promessa palingenética, profeticamente suspensa entre utopia e mito. O testemunho sai da história e deriva para o símbolo, denunciando como inautêntica a convencional narratividade do discurso histórico e propondo, como alternativa, a experimentação de outras maneiras de contar outros conteúdos.

Se antes que seu mito o unificasse, o Cinema Novo era uma realidade composta, isto é, era mais de um, vale, porém, a pena não pegar logo o caminho que leva Glauber (e Ruy Guerra) a filmar e montar fora do Brasil (no caso de Glauber na África, em Cuba e na Europa) e de nos reter a refletir sobre a pluralidade identitária do fenômeno cinemanovista e sobre os efeitos de tal pluralidade em termos de expressão e comunicação, mas também de paradoxal coação monumentalística (a *reductio ad unum* que caracteriza a simbólica exemplar e monumental é muito mais necessária, quanto mais o objeto é inevitavelmente plural).

No plano empírico, a pluralidade perspectiva do Cinema Novo se identificou materialmente não com uma série de autores, mas com uma série de filmes, caracterizados por uma grande variedade de idéias e tons. Só *in itinere* e só em parte essa riqueza de percursos encontrou eco e colocação no ambicioso discurso de um influente movimento de idéias, não apenas cinematográficas, que, partindo de uma leitura conjunta desses filmes, os mancomunava a poucos outros que a eles se inspiravam e, sobretudo, os contrapôs a muita parte da produção cinematográfica nacional, seja contemporânea seja precedente. A “fortuna” crítica dessa proposta discursiva coincidiu, porém, com a crise da subjacente proposta cinematográfica, antes modificando e depois neutralizando a percepção (não só crítica) da inerente pluralidade, sempre mais confinada na memória fotográfica dos textos que a documentam e que, mesmo sendo ainda hoje muito e muitas vezes discutidos, são também relativamente pouco vistos e pouco visíveis, fixados como são no mastro dos arquivos e das cinematecas, como o dobrão que Ahab monumentalizara, subtraindo-o da circulação.

### **Um problema de periodização**

O que dissemos nos leva a afrontar de maneira nova o grande problema da periodização (crucial para todos os movimentos de vanguarda, caracterizados

pelo fato de que uma elite autoproclamada e que se considera “dianteira” anuncia profeticamente o próprio presente para aqueles para os quais esse presente é ou vai ser futuro). Falando de Cinema Novo, a periodização mais comumente aceita é extrínseca, no sentido de que, partindo, por escolha ou convicção, mas também por hábito e convenção, da releitura discursiva do Cinema Novo como cinema político brasileiro (sem dúvida o Cinema Novo foi isso também, mas não foi só isso), boa parte dos estudiosos e dos críticos pretende articular o panorama e a cronologia ao redor dos fatos da política interna do Brasil: o advento e a queda de Kubitschek, o golpe dos militares, o AI5 etc.

Estou convencido de que, pelo menos em termos cinematográficos, o verdadeiro ponto de rearticulação não se refere apenas aos dramas da política interna, mas também às maneiras de superá-los. À utopia concreta e experimental de um cinema nacional e popular de qualidade, declaradamente inspirado no neo-realismo e nas vanguardas, com a adolescência, ocorre uma fratura, talvez inevitável, entre dois modelos não compatíveis entre eles:

a) o (re)nascimento de um cinema nacional popular (ou nacional-populista), por certos versos comparável à “Commedia all’italiana”, herdeiro do Cinema Novo, assim como esse o foi do Neo-realismo, mas também sensível às exigências propagandísticas do governo, isto é, ao nacionalismo populista que, a partir de 1964, vinha sendo promovido pela máquina do consenso da ditadura;

b) a crescente projeção de um Cinema Novo intelectual, revolucionário e terceiro-mundista, sempre mais ligado ao ideário profético-messiânico e sempre mais vinculado aos destinos pós-vanguardísticos da *politique des auteurs* (que marcam a passagem do movimento de cinema pedagógico da modernização a cinema ideológico da tarda modernidade). Em termos cinematográficos trata-se de uma dupla viagem. Pelo que se refere aos filmes passa-se do cinema popular à comédia nacional, da educação ao entretenimento, do documentário à ficção, da denúncia ao redescobrimento e à valorização dos estereótipos; pelo que se refere ao discurso sobre os filmes, passa-se, ao invés, da proposta neo-realista à proposta da *Nouvelle vague*. Na impossibilidade de superar de maneira criativa a fratura, estética e ideológica, entre estes dois planos (o cinema popular e aquele autoral, o cinema nacional e aquele internacional, o circuito comercial e aquele *d’essai*, o cinema de entretenimento e o cinema engajado, o espetáculo industrial de massa e a obra artesanal de elite, a vanguarda e a pós-vanguarda) são cifradas, obviamente, o fim da utopia concreta e a conseqüente derrota do Cinema Novo.

Seguindo os esquemas de um destino teatral, não muito distinto daquele que, mesmo a partir da derrota, constroem muitas das máscaras fundantes da civilização ocidental moderna (de Don Giovanni a Faust), também os filmes do Cinema Novo transitam da crônica (cinematográfica) à história (do cinema), enquanto o inteiro movimento passa da história (do cinema) à mitologia (da cultura). Por efeito dessa

translação, as pessoas cultas de todo o mundo conhecem hoje personagens, situações e títulos, mas poucas delas realmente viram e meditaram sobre os filmes.

Na crônica dessa derrota anunciada há, de fato, no caso do Cinema Novo como naquele do Neo-realismo, um pouco de necessária retórica, com óbvias e intencionais referências aos modelos clássicos da tragédia grega e àqueles bíblicos do exílio e do povo eleito, da cristologia e do apocalipse. Apesar do esforço de adquirir uma perspectiva outra e autenticamente terceiro-mundista (as culturas marginais, as tradições africanas etc.), trata-se, em substância, de glosar os fundamentos da tradição ocidental (seja pagã seja judaico-cristã), utilizando sua herança e a linguagem (profética e pseudoprofética) para esconder a frustração de uma derrota (histórica), celebrando e santificando, em forma de monumento (meta-histórico), uma grandeza (mesmo histórica). Na oposição entre oportunismo e utopias, a realidade, ao longo, sempre vence, mas é mesmo por isso que se torna rapidamente insuportável e que, para se proteger da crueldade do seu mesmo cinismo, tende a evocar e celebrar em forma de mito o grato fantasma das velhas utopias.

### **Veja esta história: Cinema Novo e Neo-realismo**

A partir da comparação entre o sufixo “neo-” e o ambíguo valor do adjetivo “novo” (para não falar do contraponto só aparente entre “cinema” e “realismo”), o abusado paralelo entre Cinema Novo e Neo-realismo pode ter, portanto, muito mais dimensões do que comumente não se diz e se crê. Tantas que o Cinema Novo acaba por ter em comum com o Neo-realismo coisas também diferentes daqueles que os cinemanovistas, críticos e cineastas, quase sempre e quase conjuntamente reconheceram e declararam.

Claramente, há as óbvias e explícitas filiações estéticas, ideológicas e, sobretudo, produtivas que unem as *nouvelles vagues*, em geral, e aquelas do Terceiro Mundo, principalmente no cinema italiano do segundo pós-guerra; filiações documentadas publicamente, no caso que nos interessa, a partir dos primeiros anos 1950 (em 1952 com a presença de Viany e Pereira dos Santos à Conferência Cinematográfica de São Paulo e no ano seguinte, ainda mais concretamente, com a realização do filme *Agulha no palheiro*, dirigido pelo mesmo Viany, com a colaboração de Pereira dos Santos) e depois retomadas, declaradas, exibidas, estudadas e celebradas mil vezes, tanto pelas lembranças e pelas entrevistas dos cinemanovistas, quanto pelo testemunho de todos aqueles que, por diferentes razões, refletiram *a posteriori* sobre a história e a memória do movimento (partindo, quando não foi dos textos críticos de Glauber, dos seus eficacíssimos lemas).

À margem de tudo isso existe, porém, uma analogia menos voluntarística, mas também profunda, uma analogia que se refere aos tempos e aos modos da fortuna. Principalmente na fase inicial, Neo-realismo e Cinema Novo foram, de fato,

duas revoluções cinematográficas que, exatamente porque ligadas às esperanças de uma utopia elitista e pedagógica de progresso e democratização, foram elaboradas de maneira muito empírica, ideologicamente consciente e politicamente motivada, mas também orientada, pelo menos nos intentos, a experimentar soluções éticas, industriais e estéticas decididamente mais imediatas. A história comum é aquela de um sonho exemplarmente realizado, mesmo que depois forçado a se confrontar com a dura realidade da política internacional (encarnada no começo da Guerra Fria, num caso, e da crise cubana dos mísseis, no outro). Em ambos os casos, em poucos anos, quase sem se dar conta, os mesmos protagonistas (De Sica, Visconti, De Santis, Rossellini, num caso, Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Ruy Guerra e Carlos Diegues, no outro) começaram a fazer coisas diferentes: outra cinematografia e outra política, menos dianteira e mais eclética, menos intelectual e mais pessoal, além do que, no caso que nos interessa, menos brasileira e mais terceiro-mundista, menos narrativa e mais teatral, menos documentarista e mais épica e lírica.

Trata-se de dois casos, talvez dos únicos dois casos, em que um número realmente limitado de filmes com baixíssimo orçamento, realizados em países ultramarginais por um limitado número de diretores, atores e técnicos, em poucos e convulsos anos, permitiu a elaboração de uma consciência coletiva e de uma específica identidade cultural, influenciando sensivelmente o curso da história da arte cinematográfica. Esses filmes adquiriram uma espécie de plusvalor, uma importância cultural e intelectual imensa, que vai muito além dos também notáveis merecimentos artísticos que, de fato, caracterizam um percentual extraordinariamente alto das provas de autor individuais. Poucas vezes tão poucos textos, objetivamente diferentes entre eles, foram percebidos por todos como um conjunto, e sobre essa base puderam contribuir de modo mais que significativo a redefinir os horizontes e os objetivos da própria linguagem de referência. Em nenhum outro caso esse quase-milagre pôde se realizar dentro das molduras produtivas de uma forma expressiva que precisa, para existir, de um mercado industrial. Em nenhum outro caso um discurso artístico fortemente elitário pôde se impor à atenção internacional, não só partindo da pobreza e da periferia do mundo, mas transformando a pobreza numa perspectiva original, ou melhor, nas bases de uma ética e de uma estética, de uma política cultural e de uma radical batalha de “libertação”, pelo menos de recursos criativos.

Esse plusvalor, que também não tem um papel menor no fato de ainda se falar de Cinema Novo, é hoje o primeiro problema de quem quer realmente continuar a refletir sobre o Cinema Novo: não podemos nos liberar dele, porque é parte essencial do fenômeno e da sua história, mas nem podemos aceitá-lo pacificamente, porque isto nos impediria de fazer o que é preciso fazer, isto é, seguir nossa paráfrase da letra da música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, “outras conversas sobre os jeitos do Cinema Novo”, utilizando o Cinema Novo como falsa linha, repertório,

pretexto, modelo e mestre, exatamente como queriam fazer e aprender a fazer os dois autores de *Tropicália 2*.

Fazer conversas sobre o Cinema Novo, voltar a fazê-lo hoje que o Cinema Novo tornou-se em todos os sentidos um “clássico moderno”, significa portanto “desfazer conversas”, para se referir, mais uma vez, mas como se as olhássemos, pela primeira vez, as imagens de, relativamente, poucos filmes, muito discutidos e citados, mas, pelo menos nos últimos anos (nos últimos 20 anos), muito pouco presentes, isto é pouco vistos e pouco visíveis, no cinema, em fita, na televisão. Significa voltar a ver (rever, visar e talvez revisar) um objeto que se tornou, ao longo dos anos, demasiado verbal, um objeto sobre o qual, também no Brasil, apenas os cinéfilos podem se vangloriar da experiência na tela de uma memória visível realmente recente e bastante sistemática (mesmo que, em muitos casos, irremediavelmente mutilada, parcial e incompleta, pela não sempre aceitável qualidade das cópias).

Isso nos traz de volta, com imediata evidência, ao problema habitual: a memória viva do Cinema Novo, adquirida ou adquirível, exatamente porque cinéfila, nasce amassada por letras mortas, submergida por uma sedimentada estratificação de filtros interpretativos: confronta-se mais com a fortuna do que com a gênese do fenômeno; mais com a imagem do Cinema Novo (isto é, com o significado “histórico” do Cinema Novo e, em parte, com o mito “meta-histórico” do Cinema Novo) do que com as imagens do Cinema Novo (os filmes). Desde esse ponto de vista, o célebre jogo de palavras de Carlos Diegues (pelo que se diz e pelo fato de dizê-lo, de ser um jogo de palavras e não de imagens) fotografa muito lucidamente a situação: o Cinema Novo de movimento tornou-se monumento. Vinte anos atrás pareceu uma provocação. Hoje parece claro que, talvez por involuntária fidelidade à memória sentimental da qual queria se afastar, Diegues não foi mais além.

### ***De que falamos quando falamos de Cinema Novo?***

Aquela que denunciou Diegues não é efetivamente a primeira (e parece não ser a última) das metamorfoses monumentais estabelecidas pelo nosso assunto. Antes de se tornar Monumento, o Cinema Novo tornou-se, de fato, Movimento, tomando consciência de si mesmo como Movimento, dotando-se das estratégias de autodefesa e autopromoção próprias das vanguardas históricas e transformando-se de “um cinema novo” em “o Cinema Novo”; havia, de fato, o germe de uma auto-monumentalização, nem tanto implícita.

Diferentemente das outras vanguardas puras, cujas trajetórias de politização e internacionalização acabará por assimilá-las às dinâmicas da recepção, o Cinema Novo foi, como o Neo-realismo, uma vanguarda impura, isto é, uma vanguarda retrospectiva, baseada mais na construção que na destruição de um discurso histórico, mais sobre a invenção do que sobre o desmascaramento de uma tradição (é

suficiente citar o redescobrimiento do Buñuel de *Los olvidados*, mas, sobretudo, do cinema de Humberto Mauro e, em particular, de *Ganga bruta*).

Tanto para começar, o Cinema Novo nasce de um olhar e não de um manifesto, do qual seja possível fazer descender qualquer práxis que eficazmente possa exemplificar os princípios compartilhados por um grupo de ideais firmatários. À base do fenômeno não há reflexão, mas a necessidade, isto é, a realização prática de uma série de textos heterogêneos, acomodados quase unicamente do conflito entre uma forte intenção crítico-documentária e uma bem perceptível exigência, senão estética, pelo menos estetizante. A ética e a pedagogia não são separáveis de uma irrenunciável aspiração à *mise* em forma, uma *mise* em forma a partir da qual, e quase unicamente para justificar a qual, se acrescentam *a posteriori*, isto é, posteriormente e como complemento (essencial e exicial), as tapas polêmicas e autopológicas de uma reflexão coletiva e/ou compartilhada. Reflexão importante e genial, ambiciosa e original, pelo menos quanto aos filmes e, às vezes, mais do que os filmes (é suficiente pensar na célebre “Estética da Fome”), mas também sempre algo distinto dos filmes, mesmo sempre como parte da fortuna e não da gênese dos filmes, da leitura fílmica, e não da escrita cinematográfica. Esse crinal, lógico e cronológico, entre gênese e fortuna, práxis e tradição, formulação e reformulação da mensagem foi, se não esquecido, pelo menos subestimado, talvez por efeito do péssimo costume de aplicar a qualquer “ismo” o modelo teórico do surrealismo bretoniano, tanto agressivamente e taxonomicamente cômodo, quanto historicamente desconfiável e, no nosso caso, pouco ou por nada pertinente.

Posto que muitas das imagens do Cinema Novo viessem antes que o Cinema Novo tivesse uma imagem e tivesse consciência de existir, é realmente o caso de voltar a nos perguntar se houve e, se sim, o que era o Cinema Novo antes não apenas de se tornar um monumento, mas também antes de se tornar um movimento e de se apresentar a nós como tal, além de como possível galáxia intratextual entre filmes mais ou menos coevos. Para tentar responder é preciso fazer um pulo para trás, procurando neutralizar (pelo menos temporariamente e pelo que nos é possível) uma trajetória histórica e crítica de 40 anos, por nada pacífica, densa de paixões, de argumentos polêmicos e filtros ideológicos e pós-ideológicos.

## **Seis constatações para uma conclusão provisória**

Vanguarda impura ou pseudovanguarda do ponto de vista da fortuna, o Cinema Novo foi, do ponto de vista da gênese, uma forma de modernismo tardio, realizado misturando elementos entre eles pouco compatíveis, como realismo e romantismo, pedagogia e mitologia popular, antiexotismo e folclorismo.

Dessa peculiar colocação cultural e intelectual podem descender, como provisória conclusão e novo começo, algumas constatações.

A primeira é banalmente cronológica: enquanto o Cinema Novo como movimento, isto é, como vanguarda impura retrospectivamente constituída e *invented tradition*, é um fenômeno que toma forma na primeira metade dos anos 1960, uma parte importante dos filmes que fundam o Cinema Novo pertence, como realizações e/ou como projetos, a uma estação precedente, isto é, à segunda metade dos anos 1950. São relativamente poucos anos de antecedência, mas são anos cruciais, suficientes para coligar aqueles filmes às contradições do nacionalismo desenvolvimentista de Kubitschek (“50 anos de progresso em cinco de governo”) e torná-los coêneos do *rock and roll* mais do que dos Beatles, da juventude queimada mais do que da contestação estudantil e, sobretudo, do marxismo latino-americano pré-castrista, mais daquele castrista e guevarista, sucessivo à crise dos mísseis. O Cinema Novo é, em suma, filho de uma estação decididamente diferente daquela em que vai crescer. Trata-se de uma estação não menos interessante e, pelo menos, pelo que se refere à interpretação do fenômeno que estamos analisando, decididamente menos desfrutada.

A segunda constatação é, se possível, ainda mais forte: se o destino de movimento e monumento do Cinema Novo é inseparável da arrastável ação criativa e promocional de Glauber Rocha (ao ponto que se identifica de fato com sua ação e que, prescindindo da sua ação, quase não se compreende), o Cinema Novo dos anos 1950 é substancialmente um Cinema Novo pré-glauberiano e ainda não glauberizado, um Cinema Novo já consciente e maduro, mas ainda imune da necessidade de escolher entre movimento e monumento, ainda livre do ímpeto movimentista e do peso monumental do seu homem símbolo: mais ou menos como um messianismo bíblico pré-cristão, uma promessa de redenção sem a carne, o sangue, a figura e o símbolo de Jesus Cristo. O Cinema Novo do primeiro período se parece muito à Bíblia dos judeus, à Bíblia sem Evangelhos e Novo Testamento. É um texto coletivo que guarda muito do que, no fundo, é e significa: uma metáfora do Deus vivente, ligada à tradição interpretativa de um texto feito de textos, incerto, heterogêneo e misturado. O advento de Glauber e depois dos militares, agindo de Evangelhos, de Atos, de Cartas e, enfim, de Apocalipse, darão a esta história de povo eleito a resolutiva unidade de uma grande glosa escatológica, perfeitamente cifrável na dicotômica imagem do apóstolo e do Criador crucificado.

A terceira constatação se refere à ruptura com a chanchada, e mais em geral o destacamento da imitação serial dos modelos de importação. Ambas as coisas realizam-se conscientemente já na primeira fase do Cinema Novo, mas mais como pesquisa e experimentação de fórmulas alternativas do que como coerente interpretação crítica. Os primeiros cinemanovistas afastam-se da chanchada, mas sem dar a esse afastamento o transcendental significado e a demonizante coerência programática que *a posteriori* lhe dará a reflexão de Glauber Rocha (sucessivamente posta em discussão por Paulo Emílio Salles Gomes). Prova disso é que Nelson Pereira dos Santos não só colabora ativamente com as fortunas do gênero (por exemplo, como

assistente em *Balança mas não cai*, uma chanchada de 1952), mas utiliza uma das suas estrelas, Grande Otelo, como protagonista do seu filme *Rio Zona Norte* (que guarda muitos pontos de contato com o esquema e os ambientes da chanchada *Moleque Tião*, de José Carlos Burle).

A quarta constatação se refere à literatura, uma relação que é importantíssima e fundante no primeiro Cinema Novo (baste pensar em *Vidas secas*), e que não se limita apenas a uma *liaison* em termos de transposição (em *Rio, 40 Graus* há explícitas referências ao *Ulisses* de Joyce, enquanto o Faulkner de *As I lay dying* oferece o modelo para a agonia de Grande Otelo em *Rio, zona norte*). O peso do modelo literário de derivação joyciana é tão forte que a contraposição entre os filmes urbanos de Pereira dos Santos (1955 e 1957) e o *Orfeu negro*, de Camus, versão internacional da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, pode ser lida também como uma espécie de contraponto entre romance e teatro, prosa e lírica, um contraponto fundamental para o primeiro Cinema Novo, e que só o visionário cinema de Glauber acabará por subverter completamente.

A quinta constatação está ainda ligada à questão *Orfeu* e se refere à relação entre modelos e cenários: o Cinema Novo tornou-se famoso no mundo como cinema épico-lírico e teatral do e sobre o Nordeste rural (com filmes como *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra), e como delirante cinema político (com *Terra em transe* e *Câncer*, de Glauber, e *Hitler, terceiro mundo*, de Leon Hirszman). Porém, foi no começo (sobretudo com Pereira dos Santos) um cinema literário, narrativo e urbano, concentrado não nos excluídos, mas nas vítimas da modernização. Foi um cinema sobre a cidade e, em particular, sobre o mundo negro do Rio e das suas favelas. Exatamente pela centralidade simbólica da favela no projeto sociocultural e no processo de autoconsciência do primeiro Cinema Novo é possível entender, seja o afastamento da chanchada, seja alguns aspectos do *affaire Orfeu*. Polemizando de uma maneira um pouco ingênua com “tigres de papel” como a chanchada (emulação do *musical* estrangeiro) ou o filme de Camus, que não mereciam realmente o papel de antagonistas, o Cinema Novo começou, de qualquer modo, a desenvolver a própria autoconsciência.

A última constatação constitui uma espécie de reconciliação. O *affaire Orfeu*, alvo, naquela época, de uma atenção e de uma dureza de juízo que nem a operação, nem seu resultado (uma honesta e bem preparada forma de patinado e caligráfico folclorismo de exportação, realizado com a inspirada colaboração de artistas como Jobim) mereciam, foi recentemente objeto de *remake*. A nova adaptação do texto teatral de Vinícius, demonizado pelos cinemanovistas como símbolo do inautêntico, leva a autoria do ex-cinemanovista Carlos Diegues. Mas isso não é o único nó que o tempo, notoriamente honesto, encarregou-se de regular e solucionar. A distância de anos, com *Cinema de lágrimas* (realizado em 1995 a pedido da BBC como homenagem ao centenário do cinema), também Nelson Pereira dos Santos voltou a olhar para trás e, superando com um pulo todos os anos e os discursos feitos pelo

Cinema Novo, homenageou incondicionalmente não apenas a chanchada, mas todos os subgêneros do cinema serial popular latino-americano.

Como Veloso e Gil com *Tropicália 2*, também Diegues e Pereira dos Santos conseguiram, portanto, falar ainda com o passado, pondo entre parênteses a longa seqüência de *fortunes and misfortunes* do Cinema Novo e dos seus tantos demônios (principalmente a longa duração da ditadura, que sobre os tempos e os modos das *fortunes and misfortunes* do Cinema Novo e do cinemanovismo pesou muito mais da ditadura mesma) e dando um pulo para trás ainda mais longo e prodigioso daquele realizado para frente por Eduardo Coutinho com o documentário *Cabra marcado para morrer*, começado nos tempos do Cinema Novo, nos primeiros anos 1960, e terminado mais de 20 anos depois.

*Marco Cipolloni é professor da Universidade de Modena.*

### **Resumo**

A partir do verso “outras conversas sobre os jeitos do Brasil”, da canção *Cinema Novo*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, pretende-se, neste texto, recontar o período da história do cinema brasileiro conhecido como Cinema Novo.

### **Palavras-chave**

Cinema brasileiro; Cinema Novo; Tropicalismo; Glauber Rocha

### **Abstract**

From the verse “outras conversas sobre os jeitos do Brasil” of the song called *Cinema Novo*, composed by Caetano Veloso e Gilberto Gil, this text intends to retell the period of the brazilian cinema's history known as *Cinema Novo*.

### **Key-words**

Brazilian cinema; *Cinema Novo*; *Tropicalismo*; Glauber Rocha