

A imagem transfigurada: Cinema Novo, realismo cinematográfico e a apropriação documental da realidade (1959-1963)

■ JAISON CASTRO SILVA¹

As práticas de cinema no Brasil viviam uma situação ímpar na virada da década de 1950 para os anos 1960. Diante da segunda falência dos estúdios paulistas de produção, em 1959, o impulso nacionalista e a chegada de novos equipamentos ao país, além de uma crescente intervenção do Estado na área, o cinema nacional passava por uma fase de transformação identitária.

Nesse ínterim, o cinema independente adquiria cada vez mais espaço, marcado tanto pelo embate entre “novos” e “velhos”, quanto por uma nova concepção de técnica e de abordagem da realidade. O Cinema novo surgia nesse cenário como movimento que seria marcado, em um primeiro momento, principalmente pela bandeira da oposição ao que se tinha realizado na década anterior em termos de cinema no Brasil. A missão do novo cinema, dessa maneira, seria reagir frente à derrocada das investidas industriais paulistas no modelo Vera Cruz, estabelecendo um modo de fazer cinema alternativo que combinasse o teor político, a denúncia social e as elevadas apostas formais e estéticas do cinema moderno mundial.

Não mais se tratava de buscar apenas temas da brasilidade, como nas intenções da crítica nacionalista de um período imediatamente anterior, como nos ensaios de Alex Viany ou nos debates dos Congressos de Cinema (1952-53), mas de realizar pesquisa estética e formal para estabelecer uma forma fílmica capaz de fazer jus, conforme o vocabulário da época, a uma realidade pouco apta a embelezamentos cinematográficos ou a uma fotografia e iluminação tecnicamente esmeradas.

O que poucas vezes é lembrado e que gostaríamos de salientar nesse artigo, é que as primeiras investidas desse novo cinema se encontram no documentário. A aspereza da concepção de realidade herdada pelo cinema do pós-guerra,

1. Doutor em história social – Universidade Federal do Ceará (UFC)/Indiana University. Professor colaborador (PPGH/UFPI). Professor do Instituto Federal (Campus Campo Maior, Piauí).

principalmente o Neorealismo italiano, era transposta para o cenário nacional, eivado de otimismo desenvolvimentista, em documentários como “Aruanda” (1959), de Linduarte Noronha, e “Arraial do Cabo” (1960), de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. Desse modo, enquanto o Neorealismo já perdia repercussão internacional, suplantado pela *Nouvelle vague*, por exemplo, os cineastas brasileiros despertavam para a escola de Roberto Rossellini, em um exercício de cosmopolitismo situado que não contrariava, pelo contrário, coadunava-se, com o furor nacionalista por alguns manifestado.²

Desse modo, quando o Cinema novo se consolida na ficção em longametragem, o caminho de acesso à realidade já estava pavimentado por seus precursores no gênero documentário. Alguns de seus maiores exemplares, como “Barravento” (1961) e “Vidas Secas” (1963), bebem nessas fontes para compor um cenário de desolação e miséria social que a câmera cinematográfica tinha a obrigação de não mais se esquivar, sob pena de que uma extraordinária camada de nossa realidade continuasse no anonimato cinematográfico.

Ansiedade pelo real na imagem cinematográfica

O esforço identitário em relação ao cinema brasileiro, naqueles anos do começo da década de 1960, girava em torno, principalmente, de um determinado eixo de expectativas. A próxima safra de filmes deveria ser resultado de um processo de amadurecimento histórico e produzida em nova chave.

Para atender a essa necessidade primária, um grupo de jovens cineastas estava oferecendo suas primeiras contribuições. Seus integrantes eram provenientes do público cinéfilo que se reunia nos clubes de cinema do Rio de Janeiro, principalmente no Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) da União Metropolitana dos Estudantes (cf. Rocha, Santos, Viany, 1965). Capitanado pelo decano Nelson Pereira dos Santos e por Glauber Rocha, jovem baiano, recém-chegado à então capital do país, o grupo, além de Paulo César Saraceni, Mário Carneiro, Gustavo Dahl, Miguel Borges e Leon Hirszman, o grupo se reunia para propor novos rumos para o cinema brasileiro.

As discussões giravam essencialmente em torno da produção com poucos recursos, em um primeiro momento, de curtas-metragens, que tivessem como principal papel a intervenção crítica na realidade nacional. Eles estabelecem, então, um projeto de afirmação, que tem como síntese uma necessidade de

2. A concepção de cosmopolitismo que aqui fazemos uso, um lançar-se para além das fronteiras, investindo na abertura de sentido entre diferentes nações e culturas, não necessariamente contraria o nacionalismo, como faz a abordagem tradicional do fenômeno cosmopolita. Nacionalismo e cosmopolitismo, assim, não são excludentes, mas complementares (Harvey, 2009). Talvez o suficiente para perturbar coordenadas excessivamente ossificadas na abordagem do tema na cultura brasileira.

conhecimento da realidade para que a mudança social ocorra. Pode-se observar, como foco principal, a necessidade de conhecimento em relação à sociedade brasileira em suas situações-limites: a pobreza, a fome e as dificuldades sociais. Implicitamente, regiões distantes dos grandes centros, cujo exemplo paradigmático seria o Nordeste, tornar-se-iam palco privilegiado dessa experiência antropológica de conhecimento do outro, mesmo que esse outro se apresentasse interno. A ausência de conhecimento dessa realidade pela população dos centros de poder do país, uma deficiência socioeconômica e, ao mesmo tempo, epistemológica, apenas reforçava a constatação e a consciência de nosso subdesenvolvimento (Bernardet, 2003).

Naqueles filmes, os requintes técnicos seriam propositadamente descartados para uma percepção crua e árida de uma realidade por si só inóspita; uma forma de abordagem, portanto, em consonância com as próprias condições de existência do objeto a ser capturado. Abria-se a perspectiva de um cinema que faria da precariedade de sua própria precária situação de produção uma forma cinematográfica (Xavier, 2007).

Neorrealismo, um modelo para o cinema nacional?

Na década de 1950, o Neorrealismo e os pressupostos de cinema pregados por Cesare Zavattini, roteirista do cinema italiano, eram elementos constantes nas críticas cinematográficas brasileiras. Umberto Barbaro e Guido Aristarco, na ala dos teóricos, e Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica, na dos cineastas, também eram nomes bastante citados.

Com o tempo, uma concepção fenomenológica de realismo defendida por Andre Bazin e pelos neorealistas passou a fazer parte, ainda que de modo difuso, do vocabulário de nossos cineastas e do corpo de ensaios que compõem a nossa crítica. Esse legado compreende algumas das maiores heranças da modernidade no cinema, como as experiências radicais de montagem e, de modo essencial, uma relação, qualitativamente renovada, entre o aparato cinematográfico e a própria realidade que se estabelece como objeto. A concepção de montagem como *decoupage*, vinda da crítica francesa, tornava-se, para muitos, a única forma legítima de preservar o *substratum* humano que era alvo de uma câmera de cinema moderna (Bordwell, 1999; Stam, 2003).

Conforme Bazin, crítico de cinema do *Cahiers du Cinéma*, teórico e defensor de um realismo cinematográfico, a câmera deveria “não intervir e deixar que a realidade confesse o seu sentido” (Bazin *apud* Xavier, 2008, p. 75). As ressonâncias desse ideal de respeito à continuidade da realidade –

através de planos-sequência, por exemplo – contra uma manipulação abstrata da mesma – em que predominam o excesso de cortes e a montagem – tiveram uma repercussão altamente disseminada entre uma parte dos cineastas e críticos de cinema do Brasil. Na prática de cinema aqui realizada, porém, todos esses referenciais surgem extremamente mesclados, desenvolvendo novas abordagens, ainda que tributárias das práticas internacionais, o que expõe o “caráter sintético” de um “novo cinema moderno dos anos 1960” (Xavier, 2008, p. 97).

É importante frisar que esse influxo internacional nas práticas de cinema locais não era visto com bons olhos por muitos homens de cinema do Brasil. A apropriação de valores internacionais, naquele momento em que a bandeira do nacionalismo se afirmava em nossa prática de cinema, apresentava-se para alguns críticos como um assombro (Bernardet, Galvão, 1983). Mas se fazia impossível esquivar de alguns pontos importantes.

Diante disso, faz-se necessário estar atento à instabilidade rítmica inerente a esses tempos próprios, aos elementos de passado e futuro encerrados nesse presente particular. Descrevemos aqui tempos da palavra “nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro” (Koselleck, 2006, p. 14). Nas páginas da *Revista de Cultura Cinematográfica* (RCC), um dos maiores periódicos de debate cinematográfico do Brasil, publicado em Belo Horizonte, tendo circulado entre 1957 e 1963, podemos ver alguns desses entrelaçamentos temporais. O foco dos ensaios de cinema, desde o pós-guerra até meados dos anos 1950, passava a ser o registro do real, longe dos estúdios, em meio ao burburinho das ruas e da cidade, agregando-se a uma prática de cinema com ambições artísticas e que se tornava um fenômeno mundial, a *Nouvelle Vague* (a nova onda) francesa, tendo Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard em primeiro plano.

Esse conjunto de manifestações, junto a crise do cinema americano, parecia promover um novo paradigma, que, aparentemente, significava o sepultamento dos modelos dos estúdios. Em um vocabulário baziniano, o estúdio parecia represar as forças do real, que só a filmagem *in loco* permitia captar. Portanto, numa época em que fugir ao registro da realidade local, confinar-se nos estúdios e recursar-se a ir para a rua era ser um desertor do real, a insistência nos modelos dos estúdios automaticamente tornava, para esses críticos, o filme defasado, por fora das últimas tendências do cinema mundial (Valverde, 1960; 1961).

A referência secreta, ainda que negativa, do modelo proposto por determinados críticos da RCC, era a Vera Cruz. Os estúdios paulistas, fundados

por Franco Zampari, que, a partir de 1949, prometiam se tornar a seara dominante da produção cinematográfica brasileira, enfrentaram uma primeira falência em 1954 e, apenas cinco anos depois, a Brasil Filmes, sua sucessora, também fechava as portas, após produzir aproximadamente mais uma dezena de películas. Explicar o insucesso da companhia paulista era também usar o seu exemplo como trampolim para um novo cinema nacional, filtrando as experiências negativas para, enfim, encontrar um rumo mais adequado a nossa produção, fazendo uso, de modo inconsciente, da antiga concepção de história como “mestra da vida” (Koselleck, 2006).

Entretanto, a óbvia orientação católica da RCC, principalmente na fase em que Elísio Valverde (1960; 1961) foi o editor, deixava claro uma desconfiança em relação à *Nouvelle vague*, considerada excessivamente iconoclasta e pouco afeita aos valores cristãos por conta, principalmente, de filmes polêmicos como “Os Amantes” (*Les amants*, FRA, 1958). O que deixava entrever que o Neorrealismo, que já arrefecia em seu impacto internacional, permanecia um modelo forte para o cinema brasileiro, em parte, graças a seu potencial para um cinema cristão. Sua apropriação mostraria-se adequada para a nossa realidade, em um exercício de cosmopolitismo seletivo, que, assim, seria capaz de inspirar uma renovação frente ao vácuo deixado pela ausência da produção industrial paulista.

O filme “Rio, Quarenta Graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, seria apontado, então, como caso exemplar de assimilação positiva dos influxos estrangeiros. Junto com “Rio, Zona Norte” (1957) e um jamais realizado outro filme que deveria se chamar “Rio, Zona Sul”, Nelson Pereira planejou realizar uma trilogia sobre a realidade dos morros no Rio de Janeiro. Aqueles filmes independentes, precursores do Cinema novo, inegavelmente consistiam, para a recepção da época, em claras manifestações da “influência” do Neorrealismo no Brasil (Fabris, 1994).

É hora de chegar a uma conclusão mais realista. Temos que colocar o cinema numa perspectiva mais ampla que o faça participar da realidade brasileira. Fazê-lo, crendo na eficácia de sua expressão e profundidade de seu alcance. (...) procurando métodos mais simples e despojados. Voltar às realizações de baixo custo, despreziosas em seu sentido intelectual e que *Rio, 40 Graus* é o exemplo mais consciente. *Pensar, finalmente, nos termos que partiram de Roberto Rossellini e que fizeram nascer o maior movimento do cinema contemporâneo: neo-realismo* [sic]. (Fonseca, 1961, p. 23, itálico nosso)

No trecho acima, José Alberto da Fonseca, editor da RCC pós-1961, convoca o cinema brasileiro às fileiras do Neorrealismo, caracterizado como um cinema de baixos recursos, portanto realizado a partir de métodos “simples

e despojados”, ideais à condição de penúria e falência industrial que o cinema brasileiro enfrentava. O Neorealismo inaugurado pelo cineasta de “Roma, cidade aberta” (*Roma, Città aperta*, ITA, 1945), com seus atores não profissionais, paisagens naturais, filmagem fora dos estúdios e abordagem de temas sociais, afirmava-se como um modelo desejável.

O Neorealismo apenas poderia se tornar um paradigma caso disfarçado, uma vez que Fonseca conclama a “pensar nos [mesmos] termos” de Rossellini e não exatamente seguir o padrão instuído para um outro tempo e lugar. O que equivale a dizer que as premissas serão as mesmas, desde que se estabeleça uma semelhança entre as duas realidades, o Brasil 1960-1962 e a Itália pós-1945, de baixos recursos e abundante em uma realidade social repleta de sofrimento disponível para o captar da câmera.

Desloca-se, portanto, o Neorealismo da posição de *modelo*, na concepção estrita da palavra, afirmando apenas que partir dos mesmos pressupostos seria chegar a resultados similares, o que pressupõe inclusive uma concepção de realidade (e de realismo) límpida e transparente, que a potência da câmera irá necessariamente capturar, desde que guiada por princípios estritamente corretos. Fala-se, portanto, de uma imagem transfigurada, para usar a expressão de um crítico da época (Viana [1966], 2004).

Simultaneamente, assegura-se que o Neorealismo não é apenas uma “influência” no sentido tradicional, mas uma confluência de condições e circunstâncias, tom que se repetiria em diversos manifestos e críticas para evitar, em consonância com uma prática de cinema preocupada com a representação dos problemas sociais nacionais, o possível dano de questões e fórmulas diretamente importadas do estrangeiro (Bernardet, Galvão, 1983).

Um jogo de semelhanças que estabelecia uma relação de interdependência entre duas realidades distantes, arremessando a imagem para além das fronteiras nacionais, promovendo um cosmopolitismo que rearruma as coordenadas temporais (Beck, Sznajder, 2006). A ansiedade por um cinema autenticamente nacional, para emular as palavras da época, é operacionalizada pela digestão de um elemento do campo de experiência do passado cinematográfico recente, o Neorealismo italiano, fundando uma visualidade singular e epocalmente situada (Meneses, 2003).

O despojamento realista em Aruanda

O despojamento, palavra que se firmava como uma moeda de troca comum nas descrições do cinema de então, materializava-se nas primeiras

experiências cinematográficas que promoviam a transfiguração do corpo de imagens neorrealistas em sua transposição para o Brasil. Uma imagem despojada, no sentido de liberada de refinamentos técnicos e exigências industriais de produção e de qualidade, seria a marca desse novo sistema de produção.

No contexto da VI Bienal do Museu de Arte Moderna (MAM-SP), em 1961, os cineastas Glauber Rocha, então crítico de cinema do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, e Paulo César Saraceni estabeleceriam um lema para essa prática: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (Rocha, 1961 p. 30). Tal *slogan*, que se tornaria seminal na prática de cinema do Brasil, pregava um cinema de “ideias”, mas principalmente um cinema que se distanciasse do modelo industrial dos estúdios. Nas palavras de Glauber, optar pelo ofício cinematográfico consistia em tomar uma decisão: “entre minha ambição [pessoal] e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias, ideias que não fossem minhas frustrações e complexos pessoais, mas que fossem universais” (Rocha [1979], 2004, p. 48).

Ativos politicamente, os participantes do Cinema novo se caracterizam pelo tom provocativo, pautado pelo não temor a polêmicas, e por defender um cinema intelectual e engajado. Eles sustentavam, nessa linha, uma prática de cinema que estivesse em conflito com aquilo que a técnica e a indústria representavam para o país, tanto do ponto de vista ideológico, vínculo a um sistema de produção capitalista e de exploração, quanto estético, o confinamento dos estúdios em confronto com o arejamento das filmagens *in loco* e a consequente liberdade que isso acarretava. O fantasma da Companhia Cinematográfica Vera Cruz se fazia bastante presente, por isso, o novo cinema nutria uma imagem de desejo estabelecida em uma paradoxal e impossível aproximação com um cinema artesanal e o consequente afastamento do cinema industrial (Dahl, 1960).

Por ocasião, ocorre a primeira mostra de filmes, quase todos documentários em curta-metragem, que inaugura essa nova relação da câmera cinematográfica com a realidade nacional (Andrade, 1999). Entre os filmes exibidos na Bienal, saliente-se a importância de “Aruanda” (1959), realizado por Linduarte Noronha, um jornalista ligado ao cineclubes paraibano (da esquerda católica), que trabalhou para a revista *O Cruzeiro*. Financiado pelo Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco e realizado com o apoio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), “Aruanda” é a junção de diversos caminhos do cinema brasileiro e um ponto de inflexão que constitui a base de muitas opções formais e temáticas para o cinema que se seguiria.

Glauber Rocha seria um dos maiores responsáveis pela divulgação daquele documentário no meio cinematográfico através de uma entusiástica recepção, defendendo o filme como o pioneiro de uma nova linguagem de cinema. Para Rocha ([1963], 2003, p. 145), a fotografia de “Aruanda” era um marco, “sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores, princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica”. Além disso, o cineasta assegurava:

Fiquemos certos de que *Aruanda* quis ser *verdade antes de ser narrativa*: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, (...) entram na *imagem viva*, na *montagem descontínua*, no *filme academicamente incompleto*. *Aruanda* inaugura assim o documentário brasileiro. (Rocha [1963], 2003, pp. 145-6)

“Aruanda”, porém, distante do mito de filme primitivo, alimenta-se também de um veio industrial e institucional da nossa prática de cinema. De acordo com o próprio Noronha, em depoimento recente, Alberto Cavalcanti teria incentivado, por carta, a realização do documentário. O diretor brasileiro radicado na Europa, que esteve no Brasil para administrar a Vera Cruz e produzir poucas películas em solo brasileiro, teria incentivado Linduarte a cantar a própria terra a fim de alcançar a esfera internacional: “Faça, ninguém nunca ouviu o farfalhar dos coqueiros nordestinos na Europa, nem o marulhar das ondas dessa parte do Atlântico”. A respeito da recomendação, eivada de internacionalismo de Cavalcanti, Noronha retrucava, com os pés fincados na terra para alcançar a universalidade: “Quer dizer, é o negócio da terra. É aquela coisa do Tolstoi [que dizia], *escreve sobre tua província*” (Noronha, 1999, pp. 52-55).

O crítico Jean-Claude Bernardet insere o evento como a oportunidade de uma continuidade de análise, que viria a ser somada a outros artigos já publicados no *Suplemento Literário* daquele jornal sobre as recentes investidas dos cineastas brasileiros no terreno do documentário (Bernardet, 1961a; 1961b, 1961c). Bernardet também faria relações de “Aruanda” com o regionalismo, o que se tornaria também um tropo comum aos cinemanovistas, a comparação da produção a que o grupo se dedicaria à literatura regionalista da década de 1930. Mas para o crítico de origem belga, o filme consegue ir além do regionalismo, justamente pelo “sentimento do autor em relação à vida desta região”, cuja intensidade iria além de mera busca do “verismo”. Linduarte Noronha e seu filme manifestariam um componente telúrico, um inconfundível “sentimento do solo” (Bernardet, 1961c).

A iluminação estourada de “Aruanda”, obtida sob intensa quantidade de luz natural, condições que tornavam difícil obter uma fotografia cinematográfica que pudesse ser vista na tela, também impressionou profundamente as plateias

intelectuais da época. Para alguns, aquele contraste entre figuras humanas e paisagem, que valoriza o fundo e transforma os personagens em silhuetas, ou, ao contrário, faz com que a luz incida em cheio no rosto dos personagens e transforme o fundo em uma gravura, que se tornaria um dos elementos estéticos peculiares do Cinema novo em sua primeira fase, teria seu substrato nesse filme, cuja iluminação e opção de fotografia estava a cargo de Rucker Vieira.

O estudioso Alexandre Figueiroa (2002, p. 51) acrescenta ainda que, apesar da aura de “primitivo” e “autodidata”, cujo trabalho não teria se alimentado de nenhuma fonte em particular, “a fotografia de Rucker Vieira apresenta influência da Vera Cruz na sua composição formalista” tanto de “quadro” quanto “de movimento”, o que vai contra a “mitologia” apregoada no período. O fotógrafo contou ainda com o apoio de Humberto Mauro e do INCE, então especializado em documentários.

“Aruanda”, assim, torna-se elemento fundamental de um complexo mito de origem da fundação de um novo cinema brasileiro, com a imagem de desejo de um “cinema artesanal”, mas apenas possível graças ao passado do cinema industrial recente. Apesar de não pertencer ao movimento, Linduarte Noronha seria eleito pelos cinemanovistas como um de seus maiores precursores, junto a Nelson Pereira. A película torna-se, assim, desde que fosse acionado o seu campo de experiência em uma chave de apropriação que enfatizasse o seu lado “primitivo” e não-industrial, um elemento de aceleração de tempo, para permitir o advento do novo na cinematografia brasileira.

Arraial do Cabo, o filme fundador

Um dos outros destaques da bienal de 1961 seria o documentário “Arraial do Cabo”, dirigido por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, que toma como objeto uma vila de pescadores, cuja prática artesanal de produção convive com a instalação de uma fábrica local e as inevitáveis alterações no quadro de tradições da população local que isso acarreta.

O filme, que possuía duas versões, uma de 24 minutos e outra de 17 minutos, se tornaria o marco inicial desse momento de renovação do cinema. Apesar da relativamente nula recepção do público interno, o filme seria aclamado internacionalmente, forçando sua avaliação por críticos nacionais. Sua espontaneidade e o meio de produção inovador se alimentavam das ideias que circulavam nos mais diversos debates que mobilizavam a juventude cinéfila. Glauber Rocha, apesar de poucas ressalvas, elogia bastante o filme, em sua coluna de crítica cinematográfica no *Jornal do Brasil* (cf. Zanatto, 2012).

Em um ensaio preparado meses antes da Bienal, o roteirista Cláudio de Mello e Souza revelaria que a oportunidade de trabalhar naquele documentário tornou-se, para ele, a chance ideal para amadurecer determinadas preocupações sobre a nova onda do cinema brasileiro. Mello e Souza apontava, entretanto, que a pobreza de recursos técnicos se fazia apropriada em alguns casos, mas na maioria das vezes não conseguia firmar-se frente à precariedade de condições da produção cinematográfica industrial brasileira. O princípio de filmagem com poucos recursos, “pedra filosofal” de alguns, ainda que dotado da positividade do pragmatismo, consistia em uma “solução [que] ainda não soluciona [sic]”. Sua opção de produção peculiar, em seu ponto de vista, ainda se encontrava atravessada de dúvidas:

Mário Carneiro defendia então [durante a produção], que no caso de ‘Arraial do Cabo’ havia uma coincidência feliz: *a realidade humana e social da região deveria ser constatada ao vivo, o que era imposta pela própria natureza delas. Os aparatos técnicos (se os houvesse) seriam desnecessários e até mesmo prejudiciais à captação de verdades dinâmicas.* O que se colocava como *um problema de produção transformava-se (...) em um sistema de produção. A câmara no ombro seria mais eficaz do que montada sobre um tripé.* Mas a verdade é que tal sistema era, (...) ao invés de uma escolha, com suas conotações de liberdade, (...) uma obrigação a que se teria que obedecer em função do *nosso precário processo de industrialização [cinematográfica]*. Se no exemplo particular de ‘Arraial do Cabo’ este sistema era suficiente, no caso geral dos documentários ele volta a se constituir em problema. (...) [O filme] *expressa uma nova linha de ação e posição dentro da economia de nosso cinema,* cujos resultados foram referenciados pelo sucesso obtido no estrangeiro. *Culturalmente, a meu ver, essa é uma posição perigosa, embora admita que a ação possa transformá-la e levá-la a uma posição de nobreza e influência.* (...) Mas é um filme poderoso e digno, o que contraria a verdade do nosso cinema, que é frágil e amargo. (Souza, 1961, p. 05, itálico nosso)

A novidade da edição e *mise-en-scène* assumidamente subdesenvolvidos, fez com que o filme fosse, segundo Mello e Souza, “enxovalhada[o] de apupos” quando exibido no Brasil. Talvez por isso o roteirista manifestasse tamanho receio em relação àquele novo sistema de produção. Em oposição a tamanha hesitação, o jovem crítico de cinema e integrante do grupo cinemanovista, Gustavo Dahl reage, apenas algumas semanas depois:

Cinema novo e cinema livre, cinema novo e câmara na mão. (...) No Brasil, a única crítica que se ocupa de maneira inteligente e arejada sobre o cinema brasileiro, é a crítica jovem. (...) O único problema realmente importante neste momento em que se adverte que chegou a hora de o Brasil ter cinema: *Qual é o sistema de produção que mais nos convém e que deve ser adotado no futuro?* (...) *Não é justamente no originar-se numa imposição econômica que “câmara na mão” encontra sua maior validade? Não é justamente por ser o método de produção que mais se adapta ao estado atual de nossa estrutura industrial, que deve ser aceito e experimentado?* (...) Não será ele o único capaz de refletir nossa diversidade regional,

permitindo a produção de filmes em todo o Brasil, através da criação artesanal, em oposição à industrial, que significa estúdios e portanto centralização no Rio ou em São Paulo? (...) Não é ele o sistema de produção que mais facilmente permite ao artista reencontrar a sua função anárquica, revolucionária, anticonformista, reveladora, destrutiva e construtiva a um só tempo, e o seu sentido individual e social, geral e particular? Enfim, não é [esse sistema] a solução, *justamente porque é a única solução?* (Dahl, 1961, p. 05, itálico nosso)

Dahl enquadra Cláudio de Mello e Souza entre os velhos que insistiam em fazer crítica de cinema quando aquele terreno já estava renovado pelo frescor da juventude. Além de fazer jus ao padrão de oposição “jovens *versus* velhos”, comum à época, a crítica de Dahl verticaliza a opinião de que um novo momento para o cinema somente seria possível por formas renovadas de prática, o que se fazia com afirmações, estrategicamente interessadas, da juventude como portadora desses necessários valores.

Desde seu título, *A solução única*, o artigo deixa claro que o cinema artesanal não seria uma solução entre as demais, mas concentraria monoliticamente a necessidade e a estrutura disponíveis. Não havia outra opção desde que se quisesse uma produção de cinema independente, tanto do grande capital, quanto empenhada no compromisso com uma arte “anárquica”, “revolucionária”, “anticonformista”, etc. Enfim, uma palavra, o engajamento, encontraria, para esse crítico, suas perfeitas condições de existência em um sistema de produção assumidamente precário e artesanal (cf. Andrade, 1999).

O crítico Jean-Claude Bernardet aponta:

O movimento define-se primeiramente por oposição: opõe-se a todas as manifestações típicas de um estado cultural de subdesenvolvimento: pseudo-estrelismo; pseudofilmes-sérios [sic] (...) cujos temas sejam filosóficos ou formais, ainda que frequentemente tratados com honestidade, são resíduos de uma cultura burguesa importada e que não encontram mais eco no Brasil: pseudofilmes-de-assunto-brasileiro [sic], nos quais a vida nacional é vista com os olhos de fora, o que resulta num folclore de cartão-postal (...). Mas há também um lado afirmativo no grupo: consiste ele em julgar que devemos conhecer a situação brasileira, atuando para mudá-la. Por isso os temas deverão ser sempre sociais. Toda fita que não situar personagens e enredo dentro de um contexto social efetivo será mentirosa. Toda pesquisa formalista de ritmo, alegoria, simbolismo, plástica, toda pesquisa tendo por fim aprimorar a linguagem, tornando-a mais agradável e não mais expressiva da realidade social, é uma fuga (Bernardet, 1961a).

O ensaísta materializava em forma de um programa não oficial as primeiras linhas de um projeto de cinema nacional-popular, que passou a ser denominado “Cinema novo”. Primeiro, o aspecto programático se estabelece por oposição a uma série de filmes “pseudo” nacionais, que, mesmo atravessados de “honestidade” em seus propósitos, seriam “resíduos de uma cultura burguesa”.

Em um segundo momento, estabelece um projeto de afirmação, sintetizado em uma necessidade de conhecimento da realidade para que a mudança social ocorra. Alguns desses aspectos mostrar-se-iam duradouros e, anos depois, seriam consagradas pelos estudiosos do cinema brasileiro como as características básicas do movimento (Neves, 1966; Bernardet [1967], 2003; Stam & Johnson, 1995; Figueiroa, 2004).

Ao enfatizar o lado afirmativo da proposta, podemos apontar algumas dessas características que permanecem em praticamente toda a trajetória histórica do movimento. Abria-se a perspectiva de um cinema que faria da precariedade de suas próprias condições de produção um “significante” para, por meio de uma forma também subdesenvolvida, alcançar uma realidade mergulhada no subdesenvolvimento (Shohat, Stam, 2006, p. 367).

Além disso, Bernardet, eximindo-se de apenas analisar os filmes, propõe, portanto, um programa para o cinema brasileiro. Bernardet apresenta duas características direcionadas não exatamente a nenhuma prática de cinema em específico, mas relacionadas às formas de fazer e à elaboração de práticas e códigos referentes à constituição desse cinema.

Dessa constatação podemos retirar algumas assertivas sobre o período. Primeiramente, a imbricação da prática de cinema com a tarefa do crítico. A palavra escrita servia naquele contexto não apenas de base para o projeto em imagens, mas elemento de reforço mútuo para outras análises, mesmo que o confronto por vezes se mostre inevitável, na proposta de estabelecer uma prática cinematográfica em comum. Em segundo lugar, podemos notar o estabelecimento de um programa *a priori* pela crítica cinematográfica para o que deveria ser o cinema nacional. Bernardet não apresenta suas propostas em aspas, nomeando as fontes, como em uma matéria de jornal. O caráter ensaístico do texto, de fato, reverte-se em uma proposta para o cinema e não apenas em uma interpretação a respeito de um cinema já realizado.

No entanto, em outro de seus ensaios, Bernardet (1961c) apresentara muitas reservas ao filme. Para o crítico, o documentário seria ingenuamente anti-industrialista, de posição política “romântica e tradicional”, além de não conseguir se livrar do peso formal e das “influências” estrangeiras. Para Bernardet, os diretores não conseguiam se livrar de “um ideal estético que lhe é exterior”. O filme seria marcado por “influências” assimiladas apenas superficialmente, como “A terra treme” (*La terra trema*, ITA, 1948), de Visconti (cf. Zanatto, 2012). Ou seja, um projeto que era anterior ao próprio documentário, e, ao mesmo tempo,

uma apropriação de um valor estético estrangeiro, o que, como já dissemos, guarda um sabor de pecado diante das premissas nacionalistas em voga.

No entanto, esse debate entre Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet e Cláudio de Mello e Souza, entre outros, funda e, ao mesmo tempo, oferece relevância e visibilidade a uma prática de apropriação cosmopolita bastante particular, a partir daquela época conhecida como Cinema novo, atravessada de nacionalismo emancipatório e rebeldia juvenil.

Barravento e Vidas Secas, a tessitura do real na ficção

O Cinema novo surge, portanto, primeiramente no documentário e só depois migra para o cinema de ficção, levando alguns daqueles pressupostos, embora sutilmente modificados, para o território ficcional, mas nunca abandonando o ideal de buscar uma linguagem revolucionária, que pudesse expressar a “autenticidade brasileira”, para emular as palavras dos atores sociais em análise.

Ambos os documentários mencionados acima, “Arraial do cabo” e “Aruanda”, portanto, seriam atos de inauguração de um novo tipo de cinema no Brasil, que se notabiliza pela crença na imagem como portadora de uma verdade superior, que só poderia ser acessada pelos recursos de uma linguagem de cinema revolucionária, permitindo desafiar a ordem instituída e o *status quo* vigente.

Esses filmes partilhariam de uma ânsia epistemológica comum, a de revelar aspectos da realidade até então desprezados, sejam aspectos humanos, sejam de uma paisagem específica de determinado contexto. O que, para o Cinema novo, estrutura-se em uma ênfase antropológica ou sociológica que procura descortinar aspectos sociais e culturais pouco valorizados pela sociedade brasileira naquele momento.

Um ideal de cinema que buscava a totalização do barroco, como um constante embate de contrastes, fazendo da literatura regional dos anos 1930 não apenas fonte de inspiração, mas um elemento dinâmico de linguagem, inserido na própria estrutura da imagem cinematográfica. “*O caráter brasileiro deverá passar pelo regional (...) uma relação do homem, do indivíduo, com a sua comunidade original. E isto é genérico no Cinema Novo enquanto pesquisa a cultura popular*” (Gerber, 1982, p. 45 e 56, itálico no original).

Nesse percurso, os cineastas engajam-se em práticas de cinema que procuram o diálogo com as classes populares, voltados para colaborar em um projeto coletivo de mudança social. Além disso, ao assumir esse papel, os cineastas são reconhecidos como porta-vozes de um projeto político para o país,

sendo convidados a prestar sua contribuição a esse ideal de nação e levar, para periódicos e jornais da época, o prestígio internacional prestes a ser conquistado por essa prática de cinema (Bernardet, Galvão, 1983).

Muitos já notaram o caráter híbrido, entre a denúncia social e a ousadia formal, das propostas do Cinema novo. Ismail Xavier (2007), talvez o maior pesquisador dedicado ao estudo dos filmes de Glauber Rocha e do Cinema novo, aponta que, em filmes como o pioneiro “Barravento” (1961), a proposta inicial do filme, a princípio dirigido por Luiz Paulino dos Santos, visava denunciar a religião dos pescadores que protagonizam a narrativa, no caso o Candomblé, como elemento alienante do qual a população deveria se ver livre em busca da emancipação. Essa proposta, apresentada no letreiro inicial do filme, é, no entanto, severamente questionada no desenvolvimento da narrativa.

Com um toque do cinema antropológico de Jean Rouch, a câmera se demora em registrar os movimentos, gestos e em captar a atmosfera do ritual, permitindo a dialetização daquele postulado presente no letreiro inicial da religião como ópio. Dentre os elementos existentes no filme suficientes para perturbar essa assertiva, estão as imagens do filme que apresentam um registro etnográfico de respeito e fascinação pelas práticas afro-religiosas. No circuito próprio da imagem como percepto-sensório apto a realizar caminhos de associação, as imagens cinemanovistas circulam se apropriando de outras imagens e estabelecendo um código visual próprio para serem “lidas”, que não pode ser completamente expresso ou meramente submetido a palavras (Meneses, 2003).

De acordo com Ismail Xavier (2003), porém, o engajamento social e político servia como alibi para um exercício formal em um país de condições sociais tão severas quanto o Brasil. Representar imageticamente os desassistidos, aqueles excluídos pela máquina social impiedosa e através das injustiças historicamente constituídas, tornava-se passo fundamental para evitar o exercício de linguagem cinematográfica gratuito, a armadilha do formalismo e a apropriação indevida dos modelos de arte internacional.

Provavelmente, porém, o filme mais marcante nesse sentido seria “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos. A película assume um aspecto árido e desolador a fim de captar a atmosfera do romance de Graciliano Ramos no qual ele é baseado, não exclusivamente em virtude de um elemento de enredo, mas também devido a um componente visual (Sadlier, 2012).

Em uma concepção de realismo próxima aos influxos bazinianos e realistas que exploramos acima, a câmera de Nelson Pereira procurava recriar, ainda que na

ficção, uma realidade existente da maneira mais documental possível, respeitando o compromisso ontológico do aparato cinematográfico com a realidade, em toda sua crueza e sofrimento.

Para muitos analistas, a fotografia inovadora de Luís Carlos Barreto, também ex-fotógrafo da revista *O Cruzeiro*, assim como Linduarte Noronha, o diretor de "Aruanda", está entre os principais motivos de reconhecimento mundial do filme pelos especialistas. A iluminação agressiva e sem requintes de "Vidas Secas" está, para muitos, em relação direta com a fotografia daquele documentário curta-metragem realizado por Noronha e que tanto mobilizou a crítica durante a VI Bienal.

O esforço fotográfico de ambos os filmes, que procuram representar a paisagem da caatinga sertaneja, distante dos enquadramentos embelezantes, continua a ser um dos aspectos mais enfatizados e elogiados durante a trajetória da recepção crítica do cinema brasileiro. À época, até mesmo o destacado crítico de cinema carioca Ely Azeredo, normalmente adversário dos cinemanovistas, ressaltou: "A concepção fotográfica de Luís Carlos Barreto (...) se impõe como uma das mais felizes e, seguramente, a mais original de nosso cinema" (Azeredo [1963] *apud* Salem, 1987, p. 176).

A experimentação seria tão ousada que, em realidade, o outro fotógrafo da produção, Zé Rosas, seria encarregado de repetir as mesmas cenas com uma iluminação mais tradicional, processo que seria aplicado durante o primeiro mês de filmagens, apenas por cautela. Logo após isso, com a chegada dos primeiros copiões revelados, a inovadora experiência de Luís Carlos Barreto mostrou-se apropriadamente eficaz e a fotografia mais tradicional foi dispensada.

De acordo com Nelson Pereira, a luz não deveria usar filtros, mas sim ser o mais natural possível. O diafragma da câmera seria medido pela luz do rosto e não por um referencial externo presente na paisagem: "De modo que tudo o que vem atrás [do personagem] aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga". Os grânulos da imagem então assumem a textura de uma xilogravura: "No primeiro plano, [a imagem] tem textura de gravura, os poros, as cascas das árvores, os galhos, *toda aquela tessitura que existe no sertão (...)*" (Santos *apud* Salem, 1987, p. 164, *itálico* nosso).

O anteparo, aquele elemento técnico presente no *set* de filmagem em que a luz, ao se depositar, resvala, a fim de não estragar a composição da cena, assume, portanto, uma nova função no Cinema novo, em plena reação ao risco

de um formalismo excessivamente abstrato e estetizante. Com efeito, o anteparo metamorfoseia-se, para os cinemanovistas, na própria realidade, totem sagrado a ser reverenciado, capaz de absorver o impacto de qualquer exercício formal, sem ter que inviabilizar a sua expressão em toda a sua complexidade particular.

Considerações Finais

Nos anos 1960, a semântica dos tempos cinematográficos encontra-se erguida através de conflitos de palavras e embates de imagens, em uma ansiedade por compor um cinema nacional de corpo sólido e orgânico, na prática, talvez impossível. Distante dos mitos, que guardam muito de teleologia, a professarem a fundação de um cinema nacional a partir de um ponto de ruptura, o cinema brasileiro que então se forma resulta de um campo cinematográfico híbrido, marcado pela pluralidade e erguido pelos conflitos que constituem sua prática, necessariamente contraditória e não unívoca.

Nesse sentido, os influxos internacionais, seja do Neorrealismo, seja de outras práticas, em uma linguagem como a cinematográfica, atravessada de internacionalismos, precisam ser revisitados a partir das disputas nas quais eles eram um alvo privilegiado. Em um contexto de nacionalismo exacerbado, como o que encontramos no Brasil desse período, tal quadro de conflitos assume uma feição peculiar. A “influência” precisava ser transformada em confluência para ser assim legitimada, enquanto outros influxos internacionais, cujos processos de legitimação não eram tão bem-sucedidos, eram peremptoriamente negados. A imagem precisa ser “transfigurada” para que o gesto cosmopolita a ela atrelado seja legitimado.

Nesse sentido, a experiência de confronto da realidade pela câmera efetuada por “Aruanda” e “Arraial do Cabo” sofre uma ampliação em longas ficcionais, ainda que atravessados por registro documental, como “Barravento” e “Vidas Secas”. Todos procuram uma linguagem cinematográfica que pudesse ser identificada como originalmente nacional, embora, para isso, precisassem usar de um cosmopolitismo situado, impossível de ser plenamente percebido pelos atores sociais envolvidos. Disponível apenas para as indagações dos pesquisadores do presente, que voltam seu olhar para o passado, o cosmopolitismo que identificamos é um “salto do tigre” do presente em relação ao passado (Benjamin, 1987, pp. 222-234).

Desse modo, nesse pequeno exercício, tentamos flagrar como o corpo de imagens e palavras que compõem a cultura visual do período encontra-se convulsionado através dessas perguntas, advindas de outro tempo. Nesse sentido,

a adaga afiada do presente insere-se em um conjunto de imagens, cujas chaves de explicação estão em vias de ossificar, provocando uma onda na superfície límpida, perturbando as certezas circundantes, suscitando um turbilhão no corpo do rio.

Com esse gesto, compreendemos que a busca imagética por uma realidade autêntica, escondida sob as camadas de uma realidade injusta, estava atravessada por questionamentos que implicavam soluções ainda que singulares, na verdade, primeiramente pensadas e válidas para outro tempo e lugar. Nesse movimento, promoviam o diálogo entre fronteiras, transfigurando-as, fundando, assim, novas realidades pela aproximação de mundos distantes. Perfaz-se, nessa trajetória, um caminho inevitavelmente cosmopolita.

■ Fontes

- BERNARDET, Jean-Claude. Dois documentários. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 12 ago. 1961a.
- BERNARDET, Jean-Claude. "Apelo", um documentário. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 30 set. 1961b.
- BERNARDET, Jean-Claude. VI Bienal: Homenagem ao cinema brasileiro. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 14 out. 1961c.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007. (1ª ed., 1967).
- DAHL, Gustavo. A solução única. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 21 out. 1961.
- FONSECA, José Alberto da. Cinema brasileiro: para onde vamos? *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, pp. 18-24, out.-nov. 1961, p. 23.
- NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- NORONHA, Linduarte. Aruanda é um filme autoctone. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999, pp. 52-55.
- ROCHA, Glauber. Arraial, cinema novo e câmera na mão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1961.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (1ª ed., 1963).
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira; VIANY, Alex. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 01, 1965, pp. 185-196.
- SOUZA, Cláudio de Mello e. A Condenação do talento. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5. 5 ago. 1961.
- VALVERDE, Elisio. Retrato da Nouvelle Vague: Os primos (Le cousins). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, pp. 29-30, ago. 1960.
- VALVERDE, Elisio. Rossellini, 1959, um farsante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, pp. 32-42, jul. 1961.
- VIANA, Antonio Moniz. Corpo Ardente. In: _____. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)*. São Paulo: Companhia das letras, 2004, pp. 365-367.

■ Bibliografia

- ANDRADE, Rudá. Aruanda, uma experiência marcante. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999.
- BECK, Ulrich; SZNAIDER, Natan. Unpacking cosmopolitanism for the social sciences. *British Journal of Sociology*, 57, 2006. pp. 1-23.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- BORDWELL, David. *On the history of film style*. Massachussets: Harvar University Press, 1999.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Edusp, 1994.
- FIGUEIROA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no nordeste. *Sessões do Imaginário* no. 08, pp. 50-53, Porto Alegre, PUC-RS, ago. 2002.
- FIGUEIROA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e o mito da civilização atlântica: cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

- HARVEY, David. *Cosmopolitanism and the geographies of freedom*. New York: Columbia, 2009.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Mass, Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, EdPuc-RJ, 2006.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço histórico, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *Brazilian cinema*. Expanded edition. New York: Morningside ed; Columbia University Press, 1995.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- XAVIER, Ismail. *Serraão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 07-31.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- ZANATTO, Rafael Morato. Notas sobre a formação do cinema novo – o caso Arraial do Cabo. *Revista da Cinemateca Brasileira*, São Paulo, n. 1, pp. 46-59, set. 2012.