

A crítica no calor da hora

*Livro de Ely Azeredo faz ressurgir
antigos debates sobre o Cinema Novo*

Ivonete Pinto*

“*Os Incompreendidos*” tem o mais belo final de filme estrangeiro. “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, o de filme nacional. A opinião encerra uma sentença que só fará sentido pleno se o leitor tiver visto os dois filmes em questão. O crítico poderá argumentar com um vastíssimo repertório de referências em defesa dos ditos finais, mas se na outra ponta o leitor não se animar a ver os filmes, a opinião se perde no mundo das palavras.

Exercer a crítica, por suposto, requer este diálogo, de preferência de forma triangular, que envolva o crítico, o leitor e o próprio realizador. Este foi e é o caso de Ely Azeredo, o crítico que por cinco décadas pode argumentar sobre o porquê de suas opiniões em jornais como *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil* e na – agora revivente – revista *Filme Cultura*. Prova incontestada de ter sido lido com atenção pelos autores dos quais falava, foi o fato de Glauber Rocha ter incorporado em seu discurso o termo Cinema Novo, utilizado por Ely para designar o movimento, ainda sem nome, que se iniciava.

Ely Azeredo exerceu a crítica numa época histórica para o cinema nacional e de uma forma que as gerações atuais só ouviram falar. Ou seja, pensou o novo cinema no momento mesmo em que surgia, e pensou rápido, porque eram os tempos de ver filmes (só) em película, em sala de cinema, e ter que escrever sua crítica no mesmo dia para sair na edição do jornal do dia seguinte. Escrever no calor da hora representa um risco que provoca calafrios.

Certo, pululam blogs que também o fazem no calor da hora, mas a diferença é de formação: alguém como Ely Azeredo possui inegável bagagem cultural, parte dela já existente quando jovem. Hoje – jovens e nem tanto assim – fazem afirmações na lógica do “iceberg e Goldenberg é tudo a mesma coisa”. Erram da geografia à religião e fica lá o registro dos erros, que vão se multiplicando por alunos que praticam o selecionar-colar como método. Novos tempos.

Mas se os críticos da estirpe de Ely Azeredo não faziam estes erros grosseiros que vemos hoje em dia, típicos de uma formação deficiente, eles arriscavam-se a não projetar a importância que determinado filme ou diretor teria na história do cinema. Quando o crítico Moniz Vianna faleceu (1924-2009), esse aspecto da necessidade que havia em produzir reflexão de forma instantânea veio à tona. E veio à tona também a expressão intuição da crítica, num texto de Luiz Zanin Oricchio sobre Vianna, em que dizia que a erudição de nada vale sem a intuição, e vice-versa.

Teria faltado intuição a Ely, ao não reconhecer o valor de alguns filmes do Cinema Novo? Parece que não é o caso. Ao contrário. Tanto que, segundo o próprio, se engajou no movimento.

É comum encontrarmos pessoas que leram Ely nos anos 60 e 70 dizerem mais ou menos a mesma coisa: que não concordavam com ele em muitos aspectos, mas o respeitavam como crítico. Ou seja, Ely conseguia o que poucos conseguem, que é o reconhecimento de que seus textos tinham valor, possuíam uma carga de argumentação culta, embora à adesão a suas ideias passe por outro departamento.

E seria irresponsável afirmar que esta conquista – o respeito – se deva ao acúmulo de informações e referências. A condição que garante o bom texto está em saber cruzar estas informações e referências, com intuição, no que poderíamos subjetivamente chamar de talento. Um talento que não precisa se exhibir em citações e no uso de termos demasiadamente fechados – numa filiação clara, aliás, com o mestre André Bazin. O linguajar de Ely Azeredo é fluente, jornalístico (no sentido da objetividade e não da puerilidade) e crítico (no sentido de apontar discordâncias e dizer as razões).

Tudo isto pode ser comprovado no recente lançamento *Olhar Crítico – 50 anos de cinema brasileiro*, publicação do Instituto Moreira Salles. Trata-se da reunião de quase 100 artigos, publicados a partir de 1953, quando o autor trabalhava no jornal *Tribuna da Imprensa*. Há textos sobre filmes como *Cidade de Deus* a títulos menos conhecidos, e vistos, como *O Marginal* (1974). Aliás, o filme de Carlos Manga é defendido por Ely, o que certamente representou uma dose de coragem, pois os realizadores das chanchadas eram, via de regra, abominados pela crítica. E pode-se falar em coragem também quanto ao seu posicionamento crítico frente a muitos filmes do Cinema Novo. Uma posição que emerge novamente, com o lançamento de seu livro.

Glauber X Glauber

Maria do Rosário Caetano, em um de seus Almanques (newsletter enviada a cerca de 3 mil nomes), saudou com entusiasmo o lançamento do livro de Ely, sem no entanto deixar de lembrar o que pensava do crítico: “apegado ao modelo do cinema clássico”. Como são amigos (virtuais, pois não se conhecem pessoalmente), Ely respondeu à Rosário dizendo de sua admiração por diretores que, desse modo, também deveriam ser acusados de aderir ao classicismo, como Antonioni, Teshigahara, Buñuel, Oshima, Bertolucci, Altman, Wenders, e o Godard de Alphaville que Ely ajudou a premiar no Festival de Berlim de 1965, quando lá esteve como membro do júri. Se ele convenceu a amiga, não vem ao caso. Importa é a qualidade da argumentação.

De qualquer forma, é curioso como alguém que escreveu por tantos anos tenha a imagem associada a um tipo de filme apenas. Algumas resenhas sobre o livro de Ely, embora com o respeito já mencionado, acabam por deixar a impressão de que ele não suportava todos os filmes de Glauber Rocha, simplesmente porque fazia sérias restrições a *Terra em Transe* (1967). Seu apreço por *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) é esquecido, como se o próprio Glauber o tivesse renegado. Não é como ter que optar entre Beatles e Rolling Stones. A discussão é apenas sobre Rolling Stones. Oportunidades não faltaram a Ely para “rever” sua posição, admitir que a “intuição falhou”, ou algo assim. Fica claro, a partir do livro e da entrevista abaixo, é que o crítico reafirma sua convicção em um cinema que dialoga com o público.

Polêmicas à parte, Ely Azeredo tem a importância que Manny Farber (1917-2008), exerceu para o cinema americano. Farber teve seus desafetos, naturalmente, e nunca foi compreendido pelo fato de não achar graça de Billy Wilder e não achar graça no cinema *noir*. Ambos, Ely e Farber, escreviam no calor da hora, sem direito de rever os filmes na comodidade das novas mídias. Ambos vivenciaram a passagem de um cinema sustentado em enredos e outro sustentado na linguagem. O lastro cultural dos dois fazendo a diferença na análise crítica. Farber, com o seu ensaio mais conhecido, "A arte elefante-branco contra a arte cupim", evidenciava sua erudição na pintura, dando-lhe estofamento para a análise direcionada ao campo da tela. Assim como Ely nomeou o Cinema Novo, Farber designou o conceito de underground para os filmes B americanos. Suas observações agudas o levaram a denunciar as pretensões artísticas de certos nomes sagrados de Hollywood, como Elia Kazan e George Stevens.

Para falar, inclusive de questões caras a Manny Farber, como o campo da tela, o espaço do ator, etc., fomos ouvir (ouvir é força de expressão, já que a entrevista foi feita por e-mail) o próprio Ely e retomar temas fundamentais, com os quais ele se ocupou ao longo desses 50 anos de carreira como crítico.

Teorema: Qual a importância do ator no cinema atual?

Ely: Muito grande. Basta lembrar a visceralidade dos elencos de Almodóvar. A interação entre Woody Allen e seus intérpretes. E, no cinema brasileiro, a modulação entre atores e diretores, através de oficinas prévias, em obras como *Lavoura Arcaica*, (Luiz Fernando Carvalho, 2001) *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002). A descoberta, aprendizagem e "encarnação" dos "não atores" lanados em *Cidade de Deus* é uma das mais estimulantes experiências contemporâneas – com influências universais. Naturalmente, nos "globofilmes" raramente um ator consegue ser mais do que a trivialização de sua persona (eventualmente brilhante) televisiva.

Teorema: Você vê diferença entre o espaço do ator nos anos 60 e o espaço de agora?

Ely: Nisso houve um amadurecimento enorme. A direção de atores por Walter Hugo Khouri era soberba, mas, por exemplo, sentia-se em *Noite Vazia* (1964) que Odete Lara e Norma Bengell – embora altamente expressivas – não encontravam espaço para contribuir com sua "energia" pessoal para a vitalidade das personagens.

Nos anos 60 os diretores eram super-manipuladores: tanto Jorge Ileli e Flávio Tambellini (pai) como Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha e outros. Em documentário sobre Glauber, Hugo Carvana lembra (com humor) como o baiano gritava para comandar o movimento de suas sobancelhas! As figuras humanas em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) têm movimentos de marionetes. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* há a exceção de Othon Bastos fazendo brilhar sua inteligência e talento paralelamente aos ditames de Glauber.

Teorema: No Brasil, esta questão do “filme de ator” e filme de diretor” já teve importância?

Ely: Não. Até porque fazíamos um cinema frágil na época em que atores eram decisivos na construção da obra – refiro-me ao silencioso. No silencioso, Maria Falconetti ERA

A Paixão de *Joana d'Arc* (La Passion de Jeanne D'Arc, Carl Dreyer, 1928); Emil Jannings CONSTITUÍA muito das obras de Murnau; enquanto Keaton e Chaplin ESCULPIAM a matéria de seus filmes, etc.

Teorema: Manny Farber disse que existem, principalmente, três tipos de espaço nos filmes: o campo da tela, o espaço psicológico do ator e a área de experiência e de geografia que abarca o filme. Qual destes espaços você tem mais predileção por analisar nos filmes?

Ely: Acho aquela afirmativa um tanto burocrática. Predileção, no caso, creio que "não cabe". Parece-me que o crítico não pode fugir ao que cada "campo" oferece.

Dos anos 1990 até o presente, acho que a importância da "área de experiência e de geografia" (incluídos aí os valores étnicos) cresceram para mim, pessoalmente – como atração. Creio que isso ocorreu em decorrência de minha desconfiança face ao rolo compressor da "globalização". Exemplifico com Abbas Kiarostami e com o também iraniano realizador Asghar Farhadi, de *Procurando Elly* (Darbareye Elly, 2009). E com o turco Nuri Bilge Ceylan, do lancinante *3 Macacos* (Üç maymun, 2008). E com o que o mexicano Carlos Reygadas conseguiu ao revelar a hiper-minoritária cultura do grupo religioso de *Luz Silenciosa* (Stellet Licht, 2009).

Teorema: Quais os críticos brasileiros e estrangeiros que mais o influenciaram?

Ely: Moniz Vianna, que se lançou sete anos antes de minha estréia profissional na crítica (na "Tribuna da Imprensa" foi decisivo para minha descoberta do cinema). Primeiro, porque eu não tinha o hábito de ler críticas quando deparei com sua coluna no jornal que meu pai assinava, o "Correio da Manhã". Segundo, porque (além da evidente paixão) ele escrevia com enorme prazer. Terceiro, porque ensinava o leitor a perceber as diferenças de estilo entre os bons diretores e seus universos temáticos, dez anos antes das primeiras referências dos "Cahiers" a "cinema de autor". Quarto, porque, arguto jornalista, escrevia com clareza absoluta – o que era essencial para os adolescentes de então (como eu), que não tinham acesso a nenhum livro sobre cinema.

Cabem restrições de peso. Ele nunca teve sintonia com o cinema brasileiro. Não apreciou por inteiro o neorealismo. Não deu maior importância às experiências de Resnais com o Tempo e a Memória. Mas sem dúvida ele conhecia profundamente e interpretava com grande acuidade o cinema americano.

Eu naturalmente procurei – e encontrei – meu próprio caminho. Acho que as influências estão NO AR. Ninguém é totalmente imune a influências. Bergman nunca vira A Regra do Jogo, de Jean Renoir (1939), embora haja coisas parecidas em Sorrisos de Uma Noite de Verão (1955). Claro, ele conhecia Pierre Marivaux e os outros franceses que inspiraram a obra-prima de Renoir. Creio que alguma coisa de André Bazin (como seu enfoque do neorealismo italiano) pesou em minha formação. Acho relevante observar que eu lia Bazin desde antes dos "Cahiers", porque não perdia os semanários "France-Observateur" e "L'Écran Français" – este último uma publicação marcante, formadora de platéias, e que raramente é lembrada pelos estudiosos.

Especialmente quando escrevia na imprensa diária Bazin tinha a preocupação de ser "descomplicado" e de não tontear os leitores com lances de erudição. Moniz Vianna também tinha essa preocupação e seu sucesso "converteu" os donos de jornais a instituir (ou dar mais atenção a) colunas de crítica. Li os "Cahiers" até os anos 1970, depois não me interessei mais. E eu lia muito outros críticos fora do trio Godard-Truffaut-Chabrol, até porque estes estavam confundindo a arte da crítica com seus projetos de ingresso na produção de filmes.

Do pós-guerra até certa altura da década de 1970 a crítica brasileira fez um inegável trabalho de formação de platéias.

Dos anglo-saxônicos, admiro sempre os escritos de James Agee (1905-1955). Considero sua análise de Monsieur Verdoux (Charles Chaplin, 1947) uma lição de elegância intelectual; e de densidade, sem reverências às academias.

Teorema: Os documentários lhe interessam? Interessa a você esta discussão que cada dia mais ocupa a imprensa especializada, sobre a mistura de ficção e não ficção, ao ponto de não sabermos mais o que é fato e o que é invenção?

Ely: Sempre cabe invenção, mas a maioria dos documentários brasileiros é muito simplória. Sempre me fascinou a intervenção do documentarista na recriação do real: desde O Homem de Aran (Robert Flaherty, 1934), A Terra Treme (La Terra Trema, Luchino Visconti, 1948), etc. O envolvimento de documentaristas com seus "personagens" tem dois momentos incomparáveis: Cabra Marcado para Morrer (Eduardo Coutinho, 1964/1984) e Santiago (João Moreira Salles, 2007). E Vladimir Carvalho tem uma comunhão existencial com o universo de seus filmes. Vladimir e seus "personagens" são unha-e-carne. Hoje, sem dúvida, há uma "inflação" de

documentários. Muitos não têm um "porte" cinematográfico, ampliam o "engarramento" das vias de exibição em cinema, e provavelmente obteriam acolhida mais positiva se lançados em redes de televisão.

Teorema: Nos anos 60, você acompanhou a discussão no Rio Grande do Sul sobre o Cinema Novo, onde parte da crítica gaúcha tinha sérias reservas aos filmes deste movimento?

Ely: Tomei conhecimento de algumas reservas do RS, mas não tive meios para acompanhar a imprensa gaúcha. Se não tivesse existido a "Revista de Cinema" de Belo Horizonte, talvez ninguém pudesse dar o devido valor a Cyro Siqueira e seus parceiros de Minas Gerais.

A excelente "Revista de Cinema" de Alex Viany e Vinicius de Moraes (Rio, 1949) pretendia ser um estuário para críticos de outros estados, mas não sobreviveu ao segundo número. É pena, porque acontece no terreno da crítica, até hoje – guardadas as devidas proporções – um problema do cinema silencioso brasileiro. Os realizadores dos "ciclos regionais" brasileiros não conheciam o que se produzia fora de sua cidade ou estado. Foi a histórica revista "Cinearte" que aproximou aquelas correntes que nunca confluíam e, quase sempre, desaguavam no mar do esquecimento.

Teorema: E o que significava, à época, não ser um defensor do Cinema Novo?

Ely: No primeiro momento eu me engajei no movimento. Meu veículo na época, a Tribuna da Imprensa, abriu páginas inteiras aos jovens do Cinema Novo, assim como já dedicava amplo espaço a outras vertentes de nossa produção. Por exemplo, como Barravento (Glauber Rocha, 1962) levou anos para chegar ao Rio, eu abri espaço para uma crítica entusiástica de Carlos Diegues. Em uma segunda etapa passei a discordar do discurso quase sempre monocórdio dos cinemanovistas, que consideravam críticas discordantes uma espécie de crime contra a cultura brasileira – ou de lesa-pátria. A crítica pode participar do parto de um movimento de renovação, mas não pode permanecer a reboque. Só para mencionar alguns filmes da primeira fase do CN, eu apreciei francamente *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962). A leitura de meu novo livro evidencia minha estima por filmes de cineastas participantes do CN, como Joaquim Pedro, o Glauber de *Deus e o Diabo*, Arnaldo Jabor, Diegues, Nelson Pereira dos Santos.

A ideia de que os críticos deveriam manietar suas opiniões a ponto de carregar a cruz de um determinado movimento, deixando de analisar filme por filme, livremente, sempre foi um absurdo.

Lúcidos foram os críticos que passaram adiante suas colunas e se atiraram de peito aberto na realização de filmes, como Maurício Gomes Leite, Maurice Capovilla, Rogério Sganzerla, Flávio Tambellini.

Teorema: Em que momento você percebeu que havia de fato batizado o movimento com o nome de Cinema Novo?

Ely: Desde o final dos anos 50 eu defendia o desenvolvimento do que chamei de Novo Cinema Brasileiro, englobando diretores surgidos na virada para os anos 60, como Khouri, Biáfara, Roberto Farias, Roberto Santos e outros. Daí a Cinema Novo foi um passo. "Cinema Novo" seria o título da revista que projetei (e nunca foi lançada, em consequência do progressivo afastamento de Glauber, Nelson e outros que inicialmente aderiram à ideia). Acho que o batismo "pegou" quando Glauber adotou a denominação em seus artigos como colaborador do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, onde escreveu o texto que praticamente pode ser considerado o primeiro manifesto do movimento.

O que pouca gente sabe é que a inspiração do batismo da revista "Cinema Novo" eu encontrei na marca da italiana "Cinema Nuovo", dirigida por Guido Aristarco. Só para o título, porque a revista de Aristarco, de extrema esquerda, se arvorava em demarcadora de fronteiras do neorealismo. Ele, censurava muito Fellini, por exemplo.

Teorema: Que tipo de lançamento de filme brasileiro faz você sair de casa e ir ao cinema? Há algum diretor, entre os da nova geração, que lhe chamam a atenção?

Ely: O que seria hoje essa nova geração? Temo responder sem uma demarcação menos imprecisa. De momento, entre filmes de cineastas novos, vem à minha mente *O Cheiro do Ralo* (Heitor Dhalia, 2006) – mas certamente existem outros a cogitar –, no qual Selton Mello exemplifica maravilhosamente aquela questão da importância do ator no cinema de hoje.

Nos últimos anos tenho visto menos filmes (de qualquer origem) – muito menos filmes. É que estou trabalhando em vários projetos. Preciso completar um novo livro

em três semanas – compromisso. Tenho outro quase pronto. E não deve demorar uma reedição (ampliada e em parte reconstruída) de primeiro livro, "Infinito Cinema", de 1988, que, pelo pequeno porte da editora, ficou mais ou menos entre o Rio e algumas livrarias de São Paulo e Brasília.

** Doutora pela ECA/USP, docente no curso de Cinema e Animação da
Universidade Federal de Pelotas, ex-presidente da Assoc. de Críticos de Cinema
do RS.*

Artigo publicado na revista Teorema Crítica de Cinema, n° 16, pp 05-13