

Cinema-novo

ANTONIO SILVIO LEFÈVRE

O bom cinema brasileiro já não é mais um fenômeno puramente ocasional no panorama geral de mau gosto e vulgaridade deliberada que constitui ainda a grande mácula da produção nacional. Até há pouco, nos acostumáramos realmente a descrever de qualquer tentativa que se desviasse um pouco da "chanchada" mais barata. E as razões dessa atitude são de ordem quase "histórica", ou seja, o próprio passado do cinema nacional está aí a comprovar o fracasso das tentativas serias. O episódio Vera Cruz e alguns fenômenos esporádicos do gênero "Os Cangaceiros", se não puderam nunca solidificar-se a ponto de constituir um movimento ou uma tendência, serviram pelo menos para lembrar ao mundo que existimos, que damos o nosso subdesenvolvido gritinho de vida.

O gritinho agora vai se transformando em cântico e o nosso cinema sai da vida latente para se expandir em toda sua força — um potencial de vontades acumuladas durante o longo tempo em que as imposições financeiras chegavam a ponto de barrar inapelavelmente as boas intenções.

Nem é preciso dizer que "Deus e o Diabo na Terra do Sol" é a causa mais imediata deste entusiasmo todo com o cinema brasileiro. Enquanto a nossa renovação em cinema se limitou ao "Pagador de Promessas", nada nos autorizava a acreditar numa renovação ampla e efetiva, ou seja, com características de um movimento. Pelo contrário, tudo nos levava a crer se tratar de um novo "Os Cangaceiros", ou seja, uma obra de indiscutíveis méritos artísticos, mas cujo sucesso internacional se deveria muito mais à "originalidade" do seu tema e ao seu aspecto "típico" — por que não dizer "exótico" — do que à seriedade de intenções do seu realizador. Além disso, nada nos indicava a ligação do ex-galã com qualquer grupo que nos desse a esperança de que "O Pagador" teria seguidores.

"Vidas Secas" veio preencher profundamente o vazio que tínhamos nesta etapa post-Pagador. É uma distância considerável separa Anselmo Duarte de Nelson Pereira dos Santos: uma distância de geração, talvez, o que nos garante não só a continuidade do segundo como força-viva, mas especialmente a sua vinculação a uma mentalidade nova, capaz de se impor finalmente como um movimento. Uma série de elementos nos autorizaram a não considerar "Vidas Secas" como mais um processo ocasional. A começar pelas próprias fitas "satélites", surgidas na mesma época, mas nem por isso surgidas em função de "Vidas Secas". Nunca um mero movimento gravitacional em torno de Nelson Pereira dos Santos, como pode nos parecer agora "Garrincha, alegria do povo", "Cinco vezes favela", "Barravento", olhadas já com uma certa distância no tempo.

O fenômeno é justamente o inverso: "Vidas Secas" apareceu simplesmente como crista de um grande movimento de base, construído por gente como Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo Cesar Sarraceni e muitíssimos outros. A denominação cinema-novo se impôs de um modo genérico, embora provavelmente cada um dos cineastas acima mencionados restringe ao nome ou não se julgue enquadrado pessoalmente neste rótulo. Mas este novo cinema brasileiro é tão real e a sua repercussão é tão palpável a ponto de ter conseguido influir na própria produção comercial mais comum.

De fato, observando o nosso panorama atual, já encontramos uma preocupação constante pelo "social", pelo "folclórico": uma legião de seguidores comercializados do cinema-novo impõe ao público o gênero "Mandacari Vermelho", "Ganga Zumba", etc. Não é o caso de condenar quem quer que seja, mas de analisar o fenômeno em suas causas. A própria aparição destes chamados cinema-novistas comercializados já é bem sintomática: apenas uma escola forte em ideias é capaz de gerar imitadores. E o que é muito importante agora: apenas uma problemática e um modo de tratamento estilístico que sensibilize o público é capaz de despertar o interesse dos produtores comercializados e das distribuidoras. A única conclusão cabível é a de que os temas e a forma do cinema-novo interessam a um público cada vez maior: daí a preocupação de introduzir em grande escala estes temas no mercado.

Será mero acaso este interesse crescente pelos temas do cinema-novo? Será também ocasional o interesse dos próprios cineastas jovens na focalização destes temas?

Dissemos que o cinema-novo surgiu primeiramente como um movimento de base, fortemente enraizado, para depois despontar com filmes da categoria de "Vidas Secas" e "Deus e o Diabo na Terra do Sol". Como na história, a liderança não foi pré-fabricada, mas surgiu no processo, uma vez que este foi e está sendo irreversível. Pois bem, o próprio interesse dos cineastas pelos temas do cinema-novo só despontou como realidade objetiva na medida em que estes mesmos temas se impuseram no dia a dia de cada um destes jovens. É o contato da realidade, portanto, seja em escala individual ou social, que despertou a preocupação de levantar os grandes temas brasileiros e o sentido de poder influir neles, ainda que indiretamente e com as naturais limitações do artista.

A introdução de temas sociais e humanos essencialmente brasileiros em nosso cinema, não significa necessariamente um "engagement" político que preconize esta ou aquela solução para os problemas. Este é um erro comum em que se cai ao julgar o cinema-novo brasileiro como um todo. O significado profundo desta opção que fazem os jovens cineastas brasileiros é a de não se isolar de nossa terra, do nosso povo. Na medida em que as grandes questões nacionais são trazidas mais à tona pela própria evolução brasileira, a preocupação com elas será maior, tanto da parte dos cineastas como do próprio público.

A forma mais adequada de traduzir esta nova mentalidade em termos de arte cinematográfica talvez fosse o documentário ou — como "Vidas Secas" — a fusão profunda entre o documentário e a ficção. De qualquer forma, uma escola: um realismo documentário, com todas as variantes de ficção e de poesia que caracterizam um movimento que tem muita força, muito o que dizer.

O mesmo fenômeno que ocorre agora com o cinema brasileiro já ocorreu anteriormente nos

temas do nosso teatro, e que indica que os temas estão há muito tempo latentes. Simplesmente apareceram primeiro no teatro pelas facilidades materiais que este desfruta (!) em relação ao cinema. "O Pagador de Promessas", "Gimba", "A Semente", têm alguns poucos anos de defasagem em relação ao cinema-novo que agora se afirma na plenitude de "Deus e o Diabo na Terra do Sol". Dificilmente se poderia pensar numa obra documentária em teatro, razão pela qual os temas brasileiros foram abordados aí pelo primo da ficção. Já o cinema oferece recursos ilimitados para uma visão documentária da nossa arte e para uma fusão com formas de ficção tão ricas que possibilitem este sentido de epopéia que Glauber Rocha imprimiu a "Deus e o Diabo na Terra do Sol".

Longe de tornar arido o nosso cinema, é este tratamento documentário que dá a tônica da arte num país com os problemas do Brasil. Respeitando as indiscutíveis distâncias, é o mesmo espírito que orienta Fernando Birri e a Escola de Santa Fé, na Argentina. Realidades nacionais semelhantes condicionam formas semelhantes de tratamento artístico destas realidades.

Apesar de solidamente apegados às realidades brasileiras, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, por exemplo, não podem ser tachados de isolacionistas em relação às tendências do cinema europeu, nem podem ser acusados de recusar influência dos "grandes" cineastas modernos. Nossa cultura brasileira é por tradição aquela "melting pot" responsável, segundo alguns, pela riqueza e variedade da nossa inteligência. "Deus e o Diabo" é o exemplo mais típico do quanto se pode traduzir de autêntico sob a influência de fatores tão diversos como o misticismo do Nordeste brasileiro, a sua realidade implacável, uma problemática humana algo antonioniana e um tratamento épico indistintamente próximo do samurai.

Apenas a influência dos "grandes" se faz sentir mais no campo estético e no tratamento de alguns tipos de problemas cinematográficos do que praticamente no tema e no espírito do cinema-novo brasileiro. Embora os nossos melhores diretores coloquem neste plano as eventuais influências estrangeiras, existe o perigo da transposição pura e simples, não só de uma linguagem cinematográfica europeia, mas inclusive dos próprios temas de Antonioni, Fellini ou Bergman.

Enquanto o universo de Antonioni dificilmente poderia ser transposto para um país como o nosso, a problemática de Bergman reflete problemas psicológicos profundos de uma coletividade que se desligou de problemas mais imediatos de sobrevivência material. Desligado também dos preconceitos característicos dos povos socialmente atrasados, o universo de Bergman se defronta com o problema do amor em si mesmo, a capacidade ou não de suportar uma vida que já recebe uma quantidade suficiente de vitaminas por dia. É dispensável dizer que, embora nos interessando sob vários aspectos, a problemática de Bergman está longe de poder cativar jovens relativamente sensíveis à problemática de um país como o nosso. Talvez Fellini, pelo humano e pelo simples, que são dois elementos constantes na sua obra, se aproxime mais do nosso universo latino-americano do que os autores precedentes. Mas é no neo-realismo e, mais recentemente, em seus revisores ("Bandido Giuliano" de Francesco Rosi) que encontramos uma aproximação maior com o nosso modo de encarar o cinema, seja pelo realismo, seja pela violência com que se chocam aí as contradições do homem com o seu meio. Uma distância fundamental conosco: a nossa necessidade de não afastar nunca o forte componente documentário, menos importante em países onde já existe maior divulgação das realidades nacionais.

"Os Cafajestes" ou, em menor escala, "Porto das Caixas", são exemplos do que resulta desta transposição pura e simples dos temas e das formas do cinema europeu. Mesmo observados como filmes em si, sem ligação com o país que os produziu, não têm a decima-parte da força expressiva de suas matrizes estrangeiras. Ainda mais se procurarmos enquadrá-los num país como o Brasil, em que a riqueza de temas jamais poderia desculpar qualquer desvio "esteticista".

Um cinema integrado às realidades e aos problemas de um país, não tem motivo algum para tornar-se um cinema panfletário, mas não tem justificativa alguma também para tornar-se um mero malabarismo de formas. E os exemplos mais recentes e mais fortes estão aí a comprovar que é possível fazer um cinema brasileiro autêntico: "Vidas Secas" de Nelson Pereira dos Santos e "Deus e o Diabo na Terra do Sol" de Glauber Rocha.

Restaria agora uma pergunta: quais as perspectivas desse movimento? Poderíamos supor que o grande avanço atual fosse uma vitória completa sobre a era da "chanchada" e que as dificuldades de produção e de distribuição estivessem já superadas. Sabemos, no entanto, que o bom cinema nacional tem sido feito apesar das dificuldades e do pouco interesse reinantes. Nosso cinema continua "bonitinho, mas ordinário" em grande parte e mesmo essa parte tem pouca "chance" de exibição nos circuitos em face da concorrência de congêneres não-nacionais. Há, entretanto, um aspecto positivo e altamente encorajador que é a aceitação e a exigência cada vez maior de bom cinema pelo nosso público.

Isto tem várias consequências: de um lado incentiva novos produtores a investir nestas fitas e aumenta a confiança que certos estabelecimentos de crédito já depositaram no cinema nacional, através de empréstimos a longo prazo. Por outro lado incentiva novos cineastas, entusiasmados com a possibilidade (ainda um tanto quanto longínqua) de profissionalização. A consequência mais benéfica desta nova mentalidade do público — e dos cineastas — é excluir o comercialismo e a vulgaridade como únicas vias de saída para as vocações cinematográficas. Quem se interessa por cinema, não só o esteta, mas o técnico, já pode pensar em abandonar futuramente seu emprego nas firmas de cine-propaganda ou de televisão... Não será mais necessário trabalhar nos documentários chamados de "boa qualidade" que povoam as nossas telas, na sua sucessão de "cocktails" e inaugurações de viduotos... Nem pactuar na propaganda comercial disfarçada de instrutivo documentário...