

Uma exigência cinematográfica: a autenticidade nacional

A autenticidade nacional tem sido, cinematograficamente, um problema de todos os povos.

Como espetáculo, o cinema nasceu na França. Depois que os Lumière inventaram, em 1895, o instrumento das imagens, reproduzindo o ritmo da vida, Georges Méliès inventou a fantasia, antes de 1900. O drama naturalista, a reconstituição documentária dos grandes acontecimentos, as reportagens por todo o mundo, o cômico visual também vieram de Ferdinand

Zecca, Felix Méguisch, Albert Promio, Lucien Noguét, Louis Feuillade, Max Linder. No entanto, em 1919, Louis Delluc, um dos primeiros e mais lúcidos teóricos do cinematógrafo, proclamava que a França não tinha o sentido do cinema, reclamando, mais tarde, na epígrafe famosa de sua revista *Cinéa*, "*que le cinéma français soit du cinéma! que le cinéma français soit français*".

Para Delluc, era negativa a tradição dos *films d'art*, aparecida com *O Assassinato do*

Duque de Guise em 1908. Uma servidão do cinema ao teatro. não passaria da fotografia animada de uma peça. Mas era também inválida a assimilação pela França da temática e do estilo dos americanos e italianos, embora mais coerentes com os princípios estéticos do filme. A única saída se encontrava no abandono total dos roteiristas da época e na despedida quase radical dos diretores e atôres em atividade. Porque infieis à França como pátria cinematográfica.

Quando surgiu, nos anos 20, o movimento da *avant-garde*, viu-se, entretanto, que o cinema estava na raça dos franceses. Abrira-se, quanto à forma, um nôvo caminho. Como nos anos 30 seria encontrado o do espírito. Mais do que em outro qualquer período, o cinema francês mostrou-se independente, de características próprias, durante êsses dois vanguardismos, o da linguagem, entre 1921 e 1927, e o do pensamento, entre 1934 e 1939. Aliás, naquele, por seu percurso mágico e feérico, processou-se uma reinvenção dos métodos de Méliès, enquanto no outro se deu uma volta aos Lumière, por sua adesão ao cotidiano e ao real. Dentro, evidentemente, da técnica e do sentimento contemporâneos.

Jean Renoir, cuja filmografia começa na época surrealista da *avant-garde* e atinge o

esplendor na fase do realismo poético-social, admirado por tôdas as gerações como o grande mestre da escola francesa, teve esta noção justa: "O homem, mais do que de sua raça, é tributário do solo que o nutre, das condições de vida que afeioam seu corpo e seu espírito, das paisagens que, ao longo de cada dia, desfilam perante seus olhos". E como a se definir: "Eu sei que sou francês e devo trabalhar num sentido absolutamente nacional. Sei igualmente que, agindo assim, e sòmente assim, posso alcançar pessoas de outras nações, e fazer obra de internacionalismo".

Na última guerra, os cineastas que permaneceram na França e trabalharam sob o domínio alemão, só puderam sobreviver artisticamente, transpondo sem desprezo êsse tempo de humilhação, enquanto atribuíram a seus filmes, sob transfigurações e simbolismos, um caráter nacional. Foram os exemplos de *Os Visitantes da Noite* de Marcel Carné, *Les dames du bois de Bologne* de Robert Bresson ou de *Le ciel est à vous* de Jean Grémillon (1).

Mesmo a *nouvelle vague*, com todos os seus exasperos, possui uma certa genuinidade francesa, permitindo a cineastas tão diferentes como Alan Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut ou Louis Malle se exprimirem em função do existencial circunstan-

te. *Hiroxima meu Amor*, *Acossado*, *Os Incompreendidos* ou *Os Amantes* foram obras capitais não pelo descortino de suas ousadas sintáticas ou narrativas, mas por suas inspirações ideológicas, reveladoras de uma abertura cultural em tôdas as frentes. E fitas mais novas, como *A Guerra Acabou*, *A Chinesa*, *Fahrenheit 451* e *Trinta Anos Esta Noite*, testemunham a coerência de todos os quatro, com a sua visão francesa da problemática contemporânea. Nem se pode esquecer que, partindo de uma origem muito diversa, Jean Rouch fundou o *cinéma-verité*, cujos filmes-inquéritos repousam na autenticidade mais absoluta.

Na Inglaterra, a história foi outra.

Ali, apesar do papel desempenhado, no começo do século, pela escola de Brighton para a invenção da técnica cinematográfica, jamais tinha existido uma tradição da arte do filme. Só nos anos 30 o movimento documentarista liderado por John Grierson veio a refletir a realidade inglesa. Mas a experiência não teve um significado maior diante do público: para êste, como retrato de um povo, o que marca é o filme de encenação, com uma intriga dramática. E êle somente cresceu em dimensão temática e formal ao fogo dos bombardeios nazistas, durante a resistên-

cia. O crítico Roger Manvell sintetizou na ocasião êsse despertar britânico: "É melhor criar alguma coisa que ninguém mais pode fazer do que seguir uma rotina cuja vitalidade inicial se origina em outro lugar".

Ao longo das batalhas, e por anos depois, o cinema inglês deixou de repousar unicamente na glória dos pioneiros de Brighton ou dos documentaristas de 30, ganhando conceito mundial com as fitas de David Lean, Carol Reed, Anthony Asquith, Laurence Olivier, Robert Hamer, Charles Crichton, Alexander MacKendrick. Das transposições shakespearianas de *Henrique V* e *Hamlet* às sátiras modernas de *O Mistério da Torre* e *O Homem do Terno Branco*, houve seguidamente uma presença inglesa. Se a carreira daqueles cineastas foi se incorporando ao passado, perdendo-se o interesse atual de *Desencanto*, *Condenado* ou *As Oito Vítimas*, a corrente mais jovem do *Free Cinema* tentou repetir o que Louis Delluc quisera da França: repor o cinema britânico tanto na realidade inglesa quanto no cinema em si. O que continuam a buscar, às vêzes com sucesso, Tony Richardson, Lindsay Anderson e John Schlesinger, mesmo o tcheco Karel Reisz ou o americano Richard Lester, ao se integrarem nos estúdios ingleses. *Um Gôsto de Mel*,

Tudo Começou num Sábado, Darling e A Bossa da Conquista traduzem êsse empenho.

O neo-realismo representou mais do que uma novidade de estilo: um método de investigação e fixação da paisagem, da vida e dos homens da Itália. Eram problemas da região e de seus habitantes transcendendo em imagens. O fascismo anulava a noção da realidade italiana, viera o dever de uma reconquista rápida de seu conhecimento. De *Roma, Cidade Aberta* de Roberto Rossellini a *Ladrões de Bicicletas* de Vittorio de Sica, todos os cineastas desejavam comunicar-se como sociólogos em ação. De temperamentos desiguais, e também de desiguais talentos, Luchino Visconti, Pietro Germi, Giuseppe de Santis, Renato Castellani e Alberto Lattuada identificaram-se pelo verismo das estruturas de *La terra trema*, *Em Nome da Lei*, *Roma, às Onze Horas*, *Sob o sol de Roma* e *O Bandido*.

A crise do neo-realismo — sua morte talvez — não invalida o julgamento. Ainda não acabou totalmente a polêmica sobre as causas econômicas, políticas e estéticas de seu declínio. Pode-se, contudo, concluir que não proveio de ter o neo-realismo esgotado os aspectos da realidade italiana que interessassem à arte. O fator principal do declínio estaria mais em não sa-

berem escritores e realizadores se renovar, sacrificando a escola para não serem sacrificados. E tanto é certo que, nas gerações mais novas, o neo-realismo tem ressurgido e achado outras vias, quando não os próprios caminhos ortodoxos e tradicionais. Depois que Michelangelo Antonioni e Federico Fellini demonstraram também existir a autenticidade nacional da pessoa humana, desde *Crimes da Alma e Os Boas-Vidas* até *O Eclipse* e *Oito e Meio*, Ermanno Olmi, Francesco Rosi, Pier Paolo Pasolini, Vittorio de Seta, Marco Bellocchio e Bertoldo Bertolucci somaram tôdas as tendências para interpretar, quase documentariamente às vezes, o passado, o histórico, ou o individual, com uma projeção atual e coletiva. *Salvatore Giuliano* de Rosi, foi, no particular, um filme-tipo. E *O Evangelho Segundo São Mateus*, de Pasolini, deve muito de sua concepção àquele despojamento rosselliniano de *Francisco, Arauto de Deus*, numa visão peninsular do cristianismo.

A Suécia tem uma posição rarefeita na história. De sua força econômica se sabe mais do que de sua força cultural. Houve, todavia, uma época em que influiu poderosamente, pela beleza e originalidade de seus filmes, sobre povos mais importantes que se haviam retardado na aquisição

da linguagem cinematográfica. Naquele tempo, entre 1915 e 1923, Victor Sjöstrom e Mauritz Stiller, baseando-se em sagas nórdicas, como Selma Lagerloff na literatura, filmavam histórias tipicamente suecas. Sua tradição perdeu-se por vários anos. Só foi retomada depois da última guerra. Alf Sjöberg, Arne Mattson, Arne Sucksdorf, sobretudo Ingmar Bergman, fizeram mais do que recolocar a Suécia num plano eminente: re-encontraram o sentido nacional. Desfazendo o equívocos que o davam como um cineasta de inspiração universal, sem pátria temática, Bergman, após acentuar, numa entrevista, que seus únicos mestres eram os do filme sueco do período silencioso — notadamente Sjöstrom —, justificou por que recusara propostas de trabalho na França, Alemanha, Estados Unidos e União Soviética: *"Um artista não pode se exprimir plenamente, e por isso mesmo atingir o público de outros países, senão permanecendo ligado ao seu solo natal"*. *"Aqui eu disponho de todos os instrumentos que desejo. O ar que respiro é o que me permitiu crescer e formar-me. Por que me tornar infiel a êle?"* *"Sinto que tenho muito a dizer sobre o universo e a espécie humana. Mas sinto também que não poderei dizê-lo se não falar sobre a Suécia e os suecos"*.

Até 1919 era obscuro o filme russo. Naquele ano, promoveu-se na União Soviética, pela primeira vez na história, a nacionalização do cinema. Por um decreto de Lenin, toda a indústria cinematográfica foi socializada. O líder bolchevista proclamou que, de todas as artes, a mais importante, para o povo russo, estava no cinema. De que valeria sua tese se a revolução proletária não resultasse também numa revolução artística? Eisenstein, Pudovkin e Dovjenco, quando trouxeram para o filme os fatos da insurreição, seus antecedentes e conseqüências, construíram uma teoria estética pela qual a forma se fazia tão revolucionária quanto o conteúdo. Na década de 20, a consciência nacional russa requeria uma arte tão avançada quanto a de *O Encouraçado Potemkin*, *A Mãe* e *A Terra*. A chama ateadada por êsses filmes provinha de uma doutrina internacionalista: o marxismo. Mas seus temas e sua linguagem originavam-se de um sentimento nacional. Episódios e personagens pertenciam exclusivamente à massa russa. Jamais tinham ocorrido em outra parte. Se *Outubro*, de Eisenstein, deslumbra de tantos exercícios visuais, num fulgor de metáforas e ritmos, suas imagens reconstituem "os dez dias que abalaram o mundo". E *Tempestade Sobre a Ásia*, de Pu-

dovkin, cresce em ímpetos de planos e de cenas, numa vertigem de ventos em fúria, para traduzir o vendaval revolucionário varrendo os campos. Nem diferente seria nos anos 30 e 40, quando, no auge da ditadura de Stalin, o cinema soviético passou por uma revisão, política para adaptar-se às novas diretivas estatais, estética para incorporar à estrutura filmica o som. As obras duradouras do segundo período stalinista permanecem ainda uma vez as de Eisenstein: *Alexandre Nevski* e *Ivan, o Terrível*, profundamente russas, quer pelo contexto histórico, em si dos fatos evocados, quer por sua projeção sobre o presente, num estímulo nacional para uma nova resistência guerreira.

Aparentemente, o cinema americano seria tão só o cosmopolitismo em toda a grandeza. Um cinema de evasão, o ópio do sonho desfazendo em brumas a verdade sobre U. S. A. Porque historicamente a nação cinematográfica mais fecunda, com uma cronologia superior à de qualquer outro país, os Estados Unidos sempre foram julgados através das suas contradições, de sua preferência pelos valores da técnica e não pelos da arte. Embora justo, esse conceito faria esquecer a grande contribuição de Hollywood para a edificação es-

tética do cinema, particularmente por seu filme mais característico: o *western*.

Fabulário do oeste longínquo, da área menos invadida por fatores estranhos à individualidade de seu povo, o *western* teve, desde 1903, com *The great train robbery* de Edwin S. Porter, a força de atribuir ao cinema uma autonomia estética de processos narrativos. Levando as cenas para o ar livre, o descampado, situou-as em ambiências e formou personagens peculiares aos Estados Unidos: as pradarias e os cow-boys. Quando, em mais de uma ocasião, se pensou que ia afinal desaparecer, por uma possível perda de interesse contemporâneo, ressurgiu sempre com uma réplica de estilos e de estórias à altura do sentimento das novas gerações.

De imitação impossível, porque reproduz na arte o folclore específico dos vales e das montanhas americanas — não destrói este juízo o surto atual de imitadores italianos, porque para realizar a imitação tiveram de copiar ambientes e heróis —, o *western*, além de constituir a mais permanente e penetrante contribuição estético-ideológica dos Estados Unidos, somente superada pela do *jazz*, significa "o único gênero cujas origens se confundem com as do cinema", "o encontro de uma mitologia com o seu meio de expressão". Daí, ser John Ford



A autenticidade russa: *Ivã, o Terrível*, de Serguei M. Eisenstein



Autenticidade francesa: *Hiroxima meu Amor*, de Alain Resnais.



O problema religioso no Brasil: *O Padre e a M^oça*, de Joaquim Pedro de Andrade.



Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Gláuber Rocha: o melhor exemplo de um filme brasileiro admirado em todo o mundo.

o mais representativo cineasta americano.

Por que não têm existido para o cinema brasileiro as condições que conferiram autenticidade ao cinema desses outros povos, condições que, já favoreceram a literatura e várias artes no Brasil?

Acaso, por ser o filme uma arte nova, de tradição recente, sem herança cultural?

Não pode ser essa a hipótese. Foi precisamente em função de sua independência para com o passado, da constante improvisação teórica e prática, que o cinema tanto se desenvolveu nos Estados Unidos. Ali encontrou o território ideal para o florescimento. Ao atingir a plenitude de seus processos, já carecente de profundidade, é que se dividiu a hegemonia estética com a Europa, buscando-se a experiência das pátrias culturais.

Cada país, por atrasado, só não produzirá um cinema seu, com um estilo próprio, não obstante primitivo, se não compreender que, antes de tentar a comparação com as nações mais antigas, copiando-lhes as tendências e as maneiras, deve procurar exprimir a força que nasce de seus ímpetos de adolescência, disciplinando-os embora pela reflexão sobre o exemplo do estrangeiro mais maduro.

No Brasil, ainda que não houvesse a história do romance, da poesia, da pintura

e da música para informar o processo da autonomia criativa do filme, significaria um erro, dentro do cinema, negar o que nos resta de incriado, de violento, de insólitamente recuado no tempo. Por que esconder a agressividade da natureza, o primarismo do povo, o atraso do campo, todos os problemas sem solução da cidade?

A impostura idílica da vida brasileira fez do cinema, durante muitos anos, um agente de negação da cultura nacional. Não se quis admitir a lição de outros países que passaram pelo que o Brasil estava passando.

O México teve um conceito mundial. À margem de seus aspectos negativos, houve os positivos. Podia-se discutir a vocação melodramática, mas não a beleza plástica das fitas de Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa, desde *A Pérola*. O que nelas existia, contudo, de singular era a imagem da terra, dos costumes e do homem mexicano. Tal qual no muralismo de Diego Rivera, Orozco e Siqueros, percebia-se uma inspiração vinda das fontes populares, quase uma volta às raízes pré-colombianas. Não se temia expor a rusticidade da gente. Num período posterior, quando Fernandez e Figueroa se desviaram para fórmulas de um academicismo narrativo, cineastas jovens como Benito Alazraki e Carlos Velo ousa-

ram retomar por momentos o contacto com o solo e seus habitantes em *Raízes* e *Toro*.

Era de um contacto semelhante que o cinema brasileiro necessitava até à estréia sensacionalista de *O Cangaceiro*. Antes dêle, os únicos filmes capazes de entrar para a história, *Limite* de Mário Peixoto e *Ganga Bruta* de Humberto Mauro, não estavam mais lembrados, ambos aliás, por sua excepcionalidade de estilo, sem conseqüências de escola. Pela primeira vez, um tema nacional e popular vinha, em *O Cangaceiro*, tratado cinematograficamente com dignidade artística. Apesar de vários equívocos, irrompia com uma tão rude mas poderosa visão do folclore nordestino que chegava a significar uma tentativa consciente de cinema brasileiro. Faltava à estória a estrutura sociológica indispensável a um tema especificamente social como o cangaço. A geografia física e humana fôra falseada. Confundia-se arte dirigida ao público com arte concedida ao espectador, numa demissão imprevista no temperamento de Lima Barreto. Mas todos sentiam que ali começava o Brasil cinematográfico: incriado, violento, insólito, desafiador em seus ímpetos de adolescência.

Sem *O Cangaceiro*, é possível que *Sinhá Môça*, de Tom Payne e Osvaldo Sampaio, viesse a impor-se como um

filme característico da nacionalidade, abordando uma questão mais ampla do que a do cangaço, menos limitada à atmosfera regional, favorecida pelo contexto histórico: a abolição da escravatura. Numa e noutra película, a côr local se manifestava pela romantização da paisagem, a natureza cercando o homem, influenciando nos seus atos. Uma romantização excessiva. O espírito de *O Cangaceiro* como o de *Sinhá Môça* pertencia ao passado, os bandidos e os abolicionistas vistos com os mesmos olhos de idealização de personagens com que José de Alencar, Afonso Taunay, Gonçalves Dias ou Castro Alves viam os índios, os sertanejos e os escravos. Da literatura romântica usaram o sentimento da paisagem, sem a compreensão de que o sentimento se altera com o tempo, de que, desde o modernismo, com a procura da realidade, tão declarada nos romances de José Lins do Rêgo, Jorge Amado e Graciliano Ramos, a natureza só adquire significação quando explica ou justifica o homem, êste constituindo, e não mais a paisagem, o elemento capital.

Aparentemente, um filme feito poucos anos depois, *Rio, 40 Graus* de Néelson Pereira dos Santos, não se relacionava com *O Cangaceiro*. No fundo, era uma conseqüência. Uma conseqüência por antagonismo. *O Canga-*

ceiro pertencia ao romantismo cinematográfico, *Rio, 40 Graus*, embora transferindo para o Brasil a voga neo-realista italiana, inscrevia-se no naturalismo, filiava-se, na interpretação do Rio de Janeiro, aos métodos de Aluísio Azevedo em *O Cortiço* e *Casa de Pensão*. Os caminhos cruzados do morro e das avenidas cariocas substituíam cenograficamente a planície nordestina, com um senso mais aproximado e direto, unindo-se mais aos personagens sob o critério social. Todavia, os moleques das favelas e os grã-finos das praias reclamavam outra densidade que a marca do pitoresco, do típico localizado, para valem como espécies de uma nação. O exótico de *O Cangaceiro* — razão principal de seu êxito europeu — passara a ser o picaresco de *Rio, 40 Graus*. Ausente em ambos uma autenticidade nacional maior.

Por vários anos, nem o exótico nem o picaresco apareceram mais. Em São Paulo, cessados os efeitos da crise do fechamento da Vera Cruz — produtora de *O Cangaceiro* e *Sinhá Môça* —, a tendência foi a de imitar, técnica e estilisticamente, o filme europeu, numa incapacidade de criticar a experiência daquela cinematográfica, quando recrutara estrangeiros para todos os escalões, desnacionalizando o trabalho.

Os únicos filmes que desertaram dessa tendência, além de terem sido obras menores, embora merecedoras de atenção — *Cara de Fogo* de Galileu Garcia e *O Grande Momento* de Roberto Santos —, não contaram com público que animasse os financiadores a uma renovação de crédito. (Galileu Garcia nunca mais realizou uma longa-metragem e Roberto Santos teve de esperar oito anos para fazer *A Hora e a Vez de Augusto Matraga*). No Rio de Janeiro, onde a crise se aprofundou menos, porque o cinema carioca jamais fôra um cinema arrojado, a orientação consistiu em prosseguir no velho itinerário da subestimação do valor cultural do filme. A chanchada continuava o seu domínio. O único realizador que, com Néelson Pereira dos Santos, quis abraçar — na melhor concepção — a comédia carioca, investindo-a, como haviam feito no romance Lima Barreto e Marques Rebelo, numa flagrância de costumes suburbanos, não tinha podido ir além de uma tentativa. Porque mais do que uma tentativa não foi *Aguilha no Palheiro* de Alex Viany.

Sem dúvida que não bastavam a expressão e o conteúdo nacional dos filmes. Tornava-se necessária a qualidade. Não obstante existir um mercado firme para o cinema brasileiro — menos em virtude do protecionismo estatal da exi-

bição obrigatória do que da espontânea aceitação do público —, êsse favor predispu- nha a uma fecundidade para o ruim. O primarismo dos argu- mentistas e realizadores se aliava ao pessimismo da crítica e dos intelectuais. Daí a toada de ser utópico no País outro sistema que o de ativar o mau gôsto do especta- dor pelo modelo nativo do *movie habit*.

A justificação para a des- crença partia de que o cine- ma não é uma arte que depen- da exclusivamente do poder pessoal do criador, ser isola- do e sôlto a trabalhar sua linguagem. Malgrado a ínti- ma relação entre o autor e a sociedade, pintura e música são artes individuais, ao pas- so que o cinema não se reali- za pelo artista sòzinho, talvez por isso não sendo uma arte de inspiração, porém de re- flexão, autocrítica, com um método criativo pode-se dizer científico na sua logicidade. Basta conhecer o percurso do filme desde a escolha do tema à coordenação final para con- cluir que, sem a conquista de vastos meios materiais, não se alcança a possibilidade de fazê-lo. Por isso, a desconfian- ça de que no Brasil a situa- ção fôsse muito pior do que a da França em 1920, quando Louis Delluc se desesperava de não ver um cinema que honrasse a nação. Primeiro, por não dispormos de um par- que industrial cinematográfi-

co, importando-se até a maté- ria-prima essencial, o filme- virgem. Depois, porque a ati- vidade dos melhores homens de cinema — melhores na teo- ria ou melhores na prática — se distinguia pela dispersão, não fôsse mais justo dizer pela solidão. Apenas em 1952 e 1953, com o I e o II Congres- so do Cinema Brasileiro, se esboçara um empenho coleti- vo para fixar as bases e as perspectivas do filme real- mente nacional. Sua mais im- portante resolução, o apoio à criação do Instituto de Cine- ma, revisto porém o projeto de lei encaminhado pelo go- vërno de Vargas ao parlamen- to, só veio à realidade treze anos mais tarde, e sob formas diferentes, das quais não partici- param os homens de cine- ma de ontem ou de hoje, com- batidas mesmo por êles em virtude de muitos equívocos.

A adversidade não deveria, porém, justificar a descrença. Recorde-se o caso da Itália. Dentro da confusão imediata à queda do fascismo, no caos da guerra, sem estúdios à dis- posição, com extrema pobre- za de recursos técnicos, seus cineastas criaram obras-pri- mas, fundaram a mais admi- rada e influente escola dos últimos trinta anos. Eviden- ciaram que é possível fazer bom e autêntico cinema até sem parque industrial, pelo menos durante um período transitório, de heroísmo e ab- negação artística.

Nenhum exemplo serviria mais, entretanto, ao cinema no Brasil do que o da arquitetura, também ela uma arte complexa e coletiva, participante da ciência e da indústria, necessitando de amplos meios técnicos e econômicos. Apesar da pobreza nacional, os arquitetos brasileiros, liderados por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, não edificaram apenas sobre a beleza e a originalidade do estilo funcional. Estudando os modelos tradicionais das casas antigas, buscando a matéria-prima ornamental na geologia local, vencendo a monotonia do concreto armado pela reincorporação da cor, enquadrando as construções na paisagem numa luta tenaz contra o desvario ambicioso do *boom* imobiliário, despertavam a atenção e o elogio do mundo para o gênio da arquitetura brasileira, com a conseqüência suprema de Brasília. Ninguém desconhece que, para atingir essa personalidade nacional, tiveram de mirar-se na experiência estrangeira. O valor e o ensinamento dos nossos arquitetos consiste em ter recuado sobre ela, inovando no risco e na destinação, quanto ao clima, à atmosfera, à luz, à realidade geográfica e humana do Brasil.

Por que não tentá-lo também dentro do cinema? Se historicamente arquitetura e cinema são desiguais — a *máquina de morar* sendo mui-

tíssimo mais velha do que a máquina de divertir —, sociologicamente e esteticamente são análogas. A analogia é tanta, nos processos da sua racionalização, no aproveitamento matemático do ritmo e no uso artístico da mecânica, que vários dos cineastas mais importantes chegaram ao cinema depois de ter passado pela arquitetura.

Arte e literatura já testemunharam que há no Brasil uma essência nacional a exprimir, que nossa marcha histórica já foi suficiente para impor e definir um caráter. Por que, então, o cinema brasileiro, lembrando o de outros povos, não se autenticava e progredia?

A essa pergunta respondeu a nova geração. Dentro do complexo cultural do País, difícil de comunicar, com origens e evoluções regionais diferentes explodindo em contrastes, de repente o cinema, tanto quanto a música popular, avançou mais do que a literatura e as outras artes na expressão de nossa humanidade. Decerto que o cinema não progrediu até onde está a música, que vive o seu extraordinário momento de identificação coletiva. Nem poderia progredir, porque a música tem variadas formas de se realizar e difundir e nenhuma delas é tão cara para o produtor e o consumidor quanto as do cinema. Ademais, a memória que se tem do filme é, por

natureza, efêmera, sem possibilidade de reprodução, enquanto a da música entra para a lembrança cotidiana, na presença doméstica do rádio, da TV e do disco. Atualmente, só o jogador de futebol disputa em favoritismo com o cantor de auditórios, talvez nem êle, pois os salários desportivos não são tão altos e servem para traçar a diferença. À medida, entretanto, que sobe em êxito, o cantor, e com êle o compositor, desce em concessões, perdendo em valor representativo. Talvez porque não seja o seu caso, à espera ainda de um sucesso igual, o realizador cinematográfico da nova geração vem exigindo do público e de si mesmo uma compreensão maior da autenticidade nacional e da permanência cultural do filme. Essa exigência tem sido correspondida no estrangeiro muito mais do que entre nós, de qualquer modo a significar que o empenho, e não a demissão dos jovens cineastas, traduz uma vitória contra a transitoriedade filmica. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Gláuber Rocha, data de 1964: em 1967 esteve entre os dez melhores filmes exibidos na França e as mais sérias revistas especializadas lhe dedicaram páginas de aguda interpretação crítica. Que música daquele ano é ainda ouvida e lembrada com admiração semelhante?

A comparação entre os casos de *O Cangaceiro* e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se torna, aqui, inevitável. O filme de Lima Barreto foi o primeiro de um autor nacional a se internacionalizar. E até hoje não decaiu de seu prestígio popular em alguns países europeus, voltando ao cartaz com frequência periódica. Mas êsse prestígio se construiu, desde o Festival de Cannes de 1953, em tórno de seu exotismo e irrealidade: deram-lhe o prêmio do "filme de aventura", com o qual de fato se identificava. O filme de Gláuber Rocha foi, desde o início, entendido como obra de realismo histórico, com uma linguagem de epopéia revolucionária. Filmado no local, ao contrário de *O Cangaceiro*, da paisagem real partiu para o real do homem e do tema. A violência, gratuita em Lima Barreto, assumiu em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um papel denunciante, na crítica do misticismo e do atraso camponês. A novidade estética se explicava pela necessidade ideológica de exprimir o caráter dos episódios e dos personagens. Só com êsse caráter se poderia, aliás, atingir aquêle tipo de cinema pretendido por Gláuber Rocha, um cinema de agressão, capaz de despertar a consciência nacional. Ambição que *Terra em Transe* veio mais do que confirmar, levado a

um extremo polêmico, terrivelmente detestado ou apaixonadamente admirado, por descrever a agonia política do País, sob as mistificações da esquerda ou da direita. Inserido na realidade, porém querendo transformá-la. Como o tempo brasileiro, cuja perplexidade se faz conhecimento e ação.

No mesmo ano de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Nelson Pereira dos Santos abandonou os temas urbanos de seus dois primeiros filmes neo-realistas (o segundo chamava-se *Rio, Zona Norte*) e com um texto de Graciliano Ramos decidiu-se por levar o neo-realismo ao campo, às áreas mais pobres do homem brasileiro. *Vidas Secas* era literariamente um dos nossos instantes supremos: pela agudeza despojada com que o grande romancista vira e descrevera o drama de Fabiano. Filme, não perdeu sua densidade. O estilo direto e simples tocava profundamente numa realidade mais do que telúrica, não obstante o seu paisagístico cruel: a realidade fazia-se total, completava-se pela psicologia social do nordeste. Personagens e ambiências gritavam a mesma dor. Sujeito e objeto numa unidade orgânica essencial. Não as aparências ilusórias do filme. A realidade cinematográfica servindo à realidade humana e social. Autenticida-

de de um povo, numa arte autêntica.

Ao lado de Gláuber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, com a mesma posição estética, cada qual à sua maneira, Paulo César Sarraceni, Carlos Diegues, Walter Lima Júnior, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Luiz Sérgio Person, Ruy Guerra e Paulo Gil Soares, outros ainda, sentiram que sua afirmação pessoal de cineastas dependia também da sua afirmação nacional de artistas. Nem sempre seus filmes foram obras justas ou encontraram ressonância no público. Mas, pelo menos, mostraram a tendência exata. Sarraceni, Diegues, Person e Jabor viram o homem brasileiro perdido nas ruas e nos apartamentos, em *O Desafio*, *A Grande Cidade*, *São Paulo S/A* e *A Opinião Pública*. Walter Lima, Paulo Gil, Ruy Guerra e Joaquim Pedro associaram êsse homem à vida rural, vencido pelo progresso mecânico, a hostilidade da natureza ou o preconceito religioso, em *Menino de Engenho*, *Proezas de Satanás na Vila de Leva e Traz*, *Os Fuzis* e *O Padre e a Môça*. Todos com a lucidez proposta por Jean Renoir de afeiçoar o homem, portanto o personagem, ao solo que o nutre, às paisagens que condicionam sua existência. Ainda que não venham a ser grandes criadores, apenas artesãos

dignos, terão deixado o exemplo de que trabalharam, como queria o mestre francês, num sentido absolutamente nacional, construindo uma arte característica de seu povo.

Tão válida artisticamente quanto a de outros países, essa autenticidade brasileira será a forma de nos situar em definitivo na história da cultura cinematográfica.

WALTER DA SILVEIRA

1 Os dois últimos não tiveram carreira comercial no Brasil, apenas foram vistos em cine-clubes.