

por Samuel Paiva

Há uma certa correspondência entre o fato de a Nouvelle Vague conjugar-se com a produção crítica dos *Cahiers du Cinéma* e o fato de o Cinema Novo, no Brasil, significar, como diria Nelson Pereira dos Santos, “a primeira vez na história do cinema brasileiro em que se deu essa relação entre uma posição crítica teórica e a realização cinematográfica” (*O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*, de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, 1983, p. 198). Tal correspondência inscreve-se em uma certa concepção moderna do audiovisual que alcança, em torno de um ideário estético, uma dimensão internacional (o surgimento dos novos cinemas em muitos países do mundo), mas que se configura a partir das diversas realidades nacionais. Essa tensão nacional-internacional pode evidenciar-se aos olhos daquele que se detém na observação de algumas críticas que Rogério Sganzerla escreveu nos anos 60, assim como se evidencia, também, nos filmes que ele realizou desde então. Tais críticas, aliás, estão reunidas por Sganzerla em *Por um cinema sem limite*, lançado em dezembro último pela Azougue Editorial.

Sganzerla iniciou sua atividade como crítico no jornal *O Estado de S. Paulo*, escrevendo de 1964 a 1967 para o caderno *Suplemento Literário*, então dirigido por Décio de Almeida Prado. Escreveu também

para o *Jornal da Tarde* (1966-1967) e para a *Folha da Tarde* (1967-1968) até filmar e lançar *O bandido da luz vermelha* (1968), quando passou a dedicar-se mais exclusivamente à realização de filmes. No transcorrer da década de 60, engajou-se no Cinema Novo, com o qual em seguida rompeu, passando a defender um Cinema Marginal (do qual *O bandido* é um dos ícones fundamentais). A leitura dos textos, sobretudo daqueles escritos para o *Suplemento Literário*, no qual o período de publi-



Happiness is no film: Nana (Anna Karina) plus belle trade in M. Fabrice Luchini

cações foi maior, permite uma percepção de

problemas teóricos e conceituais implicados nas transições ocorridas.

De início, é possível separar as críticas em dois grandes blocos, a partir de sua própria sugestão, ou seja, a partir do interesse que elas revelam por determinados filmes, diretores, temas ou conteúdos. Cabe alertar: esses blocos não são excludentes; pelo contrário, dialogam de uma maneira tensa, trabalhando ora com os mesmos conceitos,

ora com oposições; ora com retificações, ora com contradições. Assim, por um lado, há aquilo que podemos chamar, tomando de empréstimo a um título de uma das matérias, como “Noções de Cinema Moderno” (publicada em 30.jan.1965). Por outro lado, há aquilo que poderíamos caracterizar como a “Gênese de um Cinema Marginal”.

Noções de Cinema Moderno

Observando-se cronologicamente a produção de Sganzerla para o *Suplemento Literário*, é possível afirmar que as “noções de cinema moderno” concentram-se em grande parte nos primeiros anos de sua atividade como crítico (1964-1965). Nesse período, predominam as atenções à produção europeia e norte-americana, embora haja exceções significativas, como “Humberto Mauro, autor” (16.fev.1965), texto no qual o diretor mineiro é

reconhecido como um referencial do cinema brasileiro, precursor da moderna concepção de um “cinema físico”, ou seja, daquele cinema em que “os objetos estão valorizados na mesma medida que os homens e mulheres”, como o “personagem concreto” do carro-de-bois em *O canto da saudade* (1950). Contudo, nesse primeiro bloco o interesse pelos estrangeiros se sobressai. Já na definição da “Câmera cínica” (11.jul.1964), “que tenta reter as aparências puras dos seres e objetos”, trabalhando com “heróis vazios”, aqueles que podemos ver mas não conhecer, são citados Howard Hawks,

Samuel Fuller e Jean-Luc Godard. Depois, o “herói vazio” transforma-se no “herói fechado” (“Becos sem saída”, 21.nov.1964), alguém de quem nada sabemos, pois “não é possível conhecer o seu íntimo, no máximo o que se pode fazer é olhá-lo”. E o precursor do herói fechado é *Cidadão Kane* (1941). Além do herói fechado, não há, no filme de Orson Welles, como diz o crítico, relações de causa e consequência, e isso faz pensar em um “tempo solto”, o mesmo que se verifica “em Yoshida, Godard, Sugawa ou Resnais”.

Definido em contraposição ao cinema clássico, o cinema moderno é caracterizado a partir de parâmetros (“Noções de Cinema Moderno”), tais como: abandono da estrutura cartesiana, câmara na mão (“considerada como uma forma primitiva de relatividade cinematográfica”); autoria; improvisação; caráter documentário; “montagem displicente”, ou seja, “ausência de progressão dramática” etc. Em todo caso, seja qual for o conceito a ser definido, os exemplos giram em torno do “*spontaneous cinema*” norte-americano, da Nouvelle Vague ou até mesmo de cineastas como Jean Rouch, Godard, Antonioni, Resnais, Visconti, Losey, Hawks, Cassavetes, Chris Marker.

A série de textos dedicada aos “Cineastas da alma” (12/06/65), “Cineastas do corpo” (26.jun.1965) e “Corpo mais alma” (31.jul.1965) não foge à regra. Os cineastas da alma são clássicos – Antonioni, Fellini, Robert Bresson, Bergman, Visconti, Resnais – e têm argumentos semelhantes: “preocupo-me com os conflitos interiores do homem, não me interessam os exteriores”. Os cineastas do corpo são modernos – Hawks, Fuller, Losey, Godard, Raoul Walsh – e perseguem um “cinema físico”, no qual “os meios criados pela nossa civilização (o avião; o automóvel; a metralhadora; o cinema, responsável pela

morte dos personagens de Godard)” têm um papel fundamental. Note-se que o carro-debois de Humberto Mauro, antes proclamado “precursor do cinema físico”, não foi lembrado. E em “Corpo mais alma” ocorre

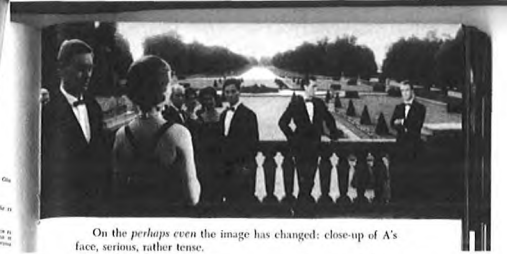


Liv Ullman, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand dans *Persona* (1966).
Quand leur cette scène révélationnaire: il n'a rien important de se souvenir

uma interação entre os dois termos, corpo e alma, clássico e moderno: “sabe-se que os grandes filmes são aqueles que apresentam uma perfeita conjugação entre aquelas alternativas (aparentemente inconciliáveis)”. E são então lembrados *Noites de circo* (Bergman, 1953), *Scarface – a vergonha de uma nação* (Hawks, 1932), *O ano passado em marienbad* (Resnais, 1961), *Intolerância* (Griffith, 1916) – “filmes clássicos, isto é, modernos”.

Um dado notável no discurso do crítico é o permanente processo de revisão de suas próprias idéias, e certamente a partir daí novos caminhos vão sendo vislumbrados.

As revisões, de texto a texto, podem dirigir-se tanto a uma dada concepção cinematográfica – por exemplo, a defesa oscilante da pureza do cinema (“Cinema impuro?”, 23.jun.1965), considerado um meio de expressão autônomo, independente da literatura ou do teatro – como também podem



On the perhaps even the image has changed: close-up of A's face, serious, rather tense.



voltar-se às observações sobre diretores. Nesse caso, Orson Welles é um exemplo emblemático. Em um momento, como diz Sganzerla citando Truffaut, “*Cidadão Kane* é um filme especial, que resume todos e antecipa todos os outros” (“*Cidadão Kane*”, 07.ago.1965). Em outro

momento, Welles é considerado pejorativamente como “outro expressionista” (“Noções de Cinema Moderno”). Godard, entretanto, permanece com uma integridade incontestável em praticamente todos os textos nos quais é citado direta ou indiretamente e, em especial, naqueles em que se discutem os filmes *Viver a vida* (“Viver a vida I”, 05.dez.1964, e “Viver a vida II”, 12.dez.1964) e *Alphaville* (“Alpha, cidade aberta”, 22.out.1966).

Gênese de um cinema marginal

Nos textos sobre o cinema brasileiro, verifica-se uma relação provável entre aquilo que o crítico observa nos filmes e aquilo que poderíamos pensar como sendo uma espécie de gênese de um Cinema Marginal. Já nos primeiros artigos isso se percebe, entre outros momentos, quando Sganzerla relaciona Ruy Guerra (“Revisão de *Os cafajestes I*”, 04.jan.1964, e “Revisão de *Os cafajestes II*”, 11.jan.1964) com os filmes de gângster. Depois, acontece o mesmo a propósito de *São Paulo S/A* (“Filmar São Paulo I”, 16.out.1965, e “Filmar São Paulo II”, 24.out.1965). O filme de Luís Sérgio Person (de 1964) aproxima-se de algo muito positivo que se sente no ar: “algo que há alguns meses começa a pairar na atmosfera paulistana, algo impreciso, ameaçador e ao mesmo tempo animador”. O Cinema Marginal? Provavelmente sim, pois ainda que a essa altura o jovem crítico (Sganzerla nasceu em 1946, segundo a *Enciclopédia do cinema brasileiro*) estivesse engajado no Cinema Novo, abrindo por vezes, aliás, o espaço de sua coluna para depoimentos e entrevistas com Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Cacá Diegues, possivelmente seu engajamento sofria alguma turbulência, como se pode depreender de sua célebre entrevista ao *Pasquim* (n. 33, 11.fev.1970), na qual ele afirma: “o Cinema Novo começou em 62; em 65 ele chegou ao fim”. Realmente, em meados da

década de 60 o “marginal” já se desenhava em sua crítica com toda intensidade, como comprovam, entre outras, as observações a propósito de *O desafio* (1965), de Saraceni: “um marginal que, ao contrário do comum, não se satisfaz (ou se aproveita de) com sua marginalidade” (“O marginal Paulo Cezar”, 21.maio.1966).

Um ponto crucial dessa concepção marginal será justamente a tensão que leva o Brasil a identificar-se ou confundir-se com o mundo ou com o Terceiro Mundo num processo de problematização da identidade ou da alteridade nacional (“o Terceiro Mundo vai explodir, quem tiver de sapato não sobra”, dirá mais tarde o anão-profeta em *O bandido da luz vermelha*). As críticas sobre a produção brasileira antecipam o problema. A comparação dos brasileiros com europeus e norte-americanos é freqüente. Na análise de *Os cafajestes* (1962) são evocados filósofos como Kierkegaard, escritores como Proust e cineastas como Resnais. Em outro momento, revendo *O canto da saudade*, Sganzerla observa que “a formação de Mauro provém do cinema americano (a mais sólida de todas: griffithiana)” e admite: “certamente é o cinema ianque que forneceu as raízes do cinema moderno” (“Humberto Mauro, autor”). Porém, a uma certa altura a referência ao cinema estrangeiro pode denotar aspectos negativos. Por exemplo, em meio às suas observações sobre *São Paulo S/A*, se por um lado o crítico defende o filme de Person, por outro, renega a influência da Vera Cruz e da Multifilmes, produtoras paulistas cujo “expressionismo caipira”, como diz, consistia em imitar a Hollywood dos anos 30 e 40 (“Filmar São Paulo I”).

Sintomaticamente, mesmo sem deixar de lado as referências estrangeiras, Sganzerla passa a valorizar cada vez mais uma certa

produção nacional. É quando, por exemplo, no transcorrer de suas considerações sobre um filme de Cacá Diegues (“A grande cidade”, 26.nov.1966), defende a chanchada. A partir daí a evidência da tensão nacional-estrangeiro revela-se a todo instante, com afirmações do tipo: “Sem deixar de ser brasileiro, *A grande cidade* é um pop-filme [...], uma pop-chanchada que constata os mais diversos tipos de espetáculo, uma reflexão extremamente brasileira sobre o cinema em geral”. E chega a comemorar as citações nacionais no cinema brasileiro: “*A grande cidade* é também, depois de *Mauro, Humberto*, de David Neves, o primeiro filme de citação sobre o nosso cinema”. Reconsidera: “Está certo, *São Paulo S/A* e *O desafio* eram filmes de citações – mas citações européias no primeiro caso, híbridas no segundo”.

Concluindo, é importante notar que a relação do Brasil com o estrangeiro não é obviamente exclusiva do universo de Sganzerla. O confronto entre “ocupante” e “ocupado” (como diria Paulo Emílio Salles Gomes, em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*), na verdade, é um dos temas centrais da reflexão sobre a cultura deste país. Porém, o que chama a atenção nos textos jornalísticos e cinematográficos do artista que discutimos é a maneira como essa questão apresenta-se gradualmente. De fato, observando-se os últimos filmes do crítico – *Nem tudo é verdade* (1986) e *Tudo é Brasil* (1998) – é impossível deixar de perceber como eles constituem um capítulo ímpar na história das questões internacionais, na medida em que chegam a sugerir uma mundialização utópica, capaz de viabilizar o diálogo fraterno entre Orson Welles e Grande Otelo. A diferença, agora, é que a referência principal somos nós, com quem eles têm muito a aprender.