

A recepção histórica: textos sobre o Cinema Novo brasileiro em Portugal*

The Historical Reception: texts about the Brazilian Cinema Novo in Portugal

■ REGINA GOMES**

RESUMO

O artigo pretende analisar a presença do Cinema Novo brasileiro em Portugal, durante os anos 1960 e 1970, a partir do exame de textos publicados em revistas especializadas e jornais da época. Concebe-se aqui esses textos como traços de recepção histórica dos filmes, importantes para divulgação do movimento cinemanovista e mesmo para sua consagração em território luso. A análise dos referidos textos demonstrou que a excelente acolhida da imprensa ao Cinema Novo conformara-se com o programa da crítica portuguesa que defendia os ideais de um cinema de vanguarda política e estética.

Palavras-chave: Recepção, Cinema Novo, Imprensa Portuguesa

ABSTRACT

This works analyze the presence of Brazilian Cinema Novo in Portugal, during the 1960s and 1970s, from the review of texts published in magazines and newspapers. Here, these texts are seen as traces of historical reception of films, important for dissemination of the Cinema Novo movement and even legitimacy on Portuguese territory. The analysis of these texts has shown that the excellent reception from the press to Cinema Novo shapped the program of the Portuguese movie criticism that support the ideals of a political and aesthetics avant-garde cinema.

Keywords: Reception, Cinema Novo, Portuguese Press

** Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no I Colóquio Brasil-Portugal de Ciências da Comunicação realizado em Natal, RN, em setembro de 2008.

* Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, especialidade de Cinema, professora no Curso de Comunicação Social e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, Brasil. E-mail: reginagomesbr@gmail.com

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS INICIAIS

OS ESTUDOS HISTÓRICOS de recepção nos media empreendidos por Janet Staiger (1992; 2000) se constituíram num grande avanço para pensar o campo da recepção de obras audiovisuais. Desde o seu trabalho de maior repercussão, *Interpreting films*, Staiger (1992) evita prender-se exclusivamente ao texto em favor de uma explicação histórica do *fato* de interpretar um texto. Questionando as análises estritamente imanentistas, afirma que as diferenças entre interpretações têm base histórica de modo que as variações nos processos interpretativos não podem se descolar das configurações sociais, políticas e econômicas. Ao partir dessa perspectiva, Staiger foge de velhas discussões binárias entre interpretações *corretas* e *incorretas* e fornece relevância ao contexto sem cair em relativismos simplistas.

As estratégias interpretativas não são arbitrárias, são motivadas por contextos materiais específicos e não devem estar restritas ao texto – que durante muito tempo foi considerado como local sagrado de significação – como se a recepção fosse produzida num vácuo histórico. Assim, ao contextualizar a experiência de leitura, Staiger descreve como o processo interpretativo é conformado historicamente.

Staiger (2000) busca resposta para um problema de pesquisa que extrapola os textos audiovisuais: como podemos captar a experiência receptiva de obras de outras épocas? A estética da recepção alemã responderia com a noção de horizonte de expectativas (Jauss, 1979), mas o traço fundamental da pesquisa histórica de Staiger (2000) é a utilização de material de arquivo. Lançando mão de diversos tipos de documentos, consegue imprimir força à investigação que se ampara em evidências de marcas receptivas. São críticas, textos jornalísticos variados, revistas especializadas, boletins, cartas ao editor e até colunas de fofocas, considerados como fontes e vestígios de um lugar de experiência de recepção.

Amparados na perspectiva metodológica de Staiger, acreditamos que a análise dos atos de leitura inscritos e registrados em documentos é não apenas necessária, como fundamental para aquilo a que chamamos de estudos de recepção de obras audiovisuais.

Defendemos aqui que um olhar mais atento para os textos críticos nos ajuda a compreender a dinâmica de certas respostas dadas em outros contextos históricos e ilumina o processo de leitura e interpretação de filmes, escolas e movimentos cinematográficos. Além disso, este modo operativo de lidar com os textos esclarece os significados atribuídos a certos filmes e movimentos, em períodos e circunstâncias sociais muito específicos.

A forma como a imprensa lusa, particularmente a imprensa cinematográfica, interagiu com os textos e contextos para construir significados sobre

o cinema brasileiro dos anos 1960, foi decisiva para definir a imagem desta cinematografia em Portugal. Textos, críticas, entrevistas, editoriais, dossiês, *vestígios* como prefere Staiger, são reveladores de um encontro entre espectadores portugueses (e o crítico é o primeiro deles) e os filmes brasileiros exibidos há quarenta anos.

A RECEPÇÃO DO CINEMA NOVO EM PORTUGAL

Entre os anos de 1960 e 1970 havia, em Portugal, uma boa configuração histórica para acolher a cinematografia brasileira. Apesar do regime salazarista e da censura imposta a algumas obras, a crítica de cinema lusa acolhia as propostas do Cinema Novo brasileiro com muito entusiasmo. Mesmo com a existência de uma divisão intestina evidenciada na crítica portuguesa – de um lado a crítica militante, politizada e influenciada por tendências marxistas visível, sobretudo na revista *Seara Nova*, e de outro aquela que punha em relevância os aspectos formais do filme seguindo as diretrizes dos *Cahiers du Cinéma* e que podia ser lida em revistas como *O Tempo e o Modo* e o *Jornal de Letras* – parece que o Cinema Novo atendia aos dois lados da moeda uma vez que este movimento reivindicava tanto uma mudança política, quanto estética.

Vivia-se numa atmosfera em que a receptividade aderente às novas cinematografias era parte do caldo cultural que movia o discurso teórico do cinema, sobretudo europeu, de então. Após o Neo-Realismo Italiano e a *Nouvelle Vague*¹, era o cinema do terceiro mundo que despertava as publicações especializadas. Conforme Ismail Xavier:

No momento do alto modernismo cinematográfico, digamos nos anos 60-70, qualquer proposta de um cinema alternativo trazia um horizonte de mudanças que eram, ao mesmo tempo, do cinema e da sociedade (e não era preciso vincular experimentos ou vanguardas ao socialismo), pois fazer oposição e buscar o diferente era criar um novo espaço institucional de discussão do cinema (2003: 145).

Em Lisboa, o Novo Cinema português clamava por mudanças, por um cinema que defendesse suas raízes através de pesquisa formal que valorizasse as experimentações da linguagem cinematográfica. A forma era a matéria do cinema. Por outro lado, as questões ideológicas estavam presentes nas discussões dos intelectuais, produto, sobretudo, do contexto vivenciado pela sociedade portuguesa do período. Este desdobramento de valorização estilística por um lado, e por outro, de contestação política foi extremamente receptivo ao cinema brasileiro.

As convenções institucionais das revistas lusas especializadas em cinema favoreciam a uma cobertura mais atenciosa do cinema em geral e do brasileiro

1. Ver mais sobre o tema na instigante obra de Alexandre Figueróia: *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. São Paulo: Papyrus, 2004. O autor defende que o contexto histórico europeu, particularmente o francês, foi decisivo para o prestígio que o Cinema Novo angariou no mundo.

em particular, ao passo que os jornais por limitações institucionais não eram o espaço mais adequado para a constituição de artigos ou dossiês sobre os variados movimentos cinematográficos do mundo. Deste modo, as revistas ocuparam um espaço mais permissivo a um tipo de discurso informativo e argumentativo sobre as cinematografias em destaque na época, fato também ocorrido no cenário editorial francês (Figueirôa, 2004: 58-81). Consideremos, no caso da recepção ao cinema brasileiro em Portugal, sobretudo os textos generalistas das revistas *Plateia*, *Celulóide* e *Seara Nova*. A revista *Celulóide* dava uma importância considerável ao cinema produzido no Brasil nas décadas de 1960, 1970 e 1980, inclusive com um corpo de colaboradores, no qual se destacava os nomes dos críticos Carlos Vieira e Adhemar Carvalhaes, que escreviam regularmente para a revista. Apesar de serem críticos brasileiros, seus textos tinham uma dimensão pedagógica e por vezes de divulgação da cinematografia brasileira para o público-leitor da revista portuguesa, sendo assim, considerados relevantes uma vez que estes colaboradores mantinham o papel de promotores do cinema que se produzia no Brasil. Foi dessa forma, então, que o leitor português teve conhecimento das primeiras notícias sobre o movimento cinemanovista do Brasil.

Já em 1964, Jaime Rodrigues Teixeira (1964) escreve o artigo *Uma abordagem crítica do cinema novo brasileiro* que, se por um lado contextualiza bem os condicionantes externos e internos ao surgimento do Cinema Novo no Brasil, não esclarece muita coisa a respeito das principais características e obras daquele movimento, provavelmente porque na altura isto não estava bem definido uma vez que o movimento ainda estava em curso. Em todo caso, os leitores e críticos portugueses travam contato com a nova experiência cinematográfica brasileira ainda que um dos filmes mais representativos do movimento, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, só venha a ser exibido em 1966 quando do III Festival Internacional de Arte Cinematográfica de Lisboa. Somente um ano mais tarde *Vidas Secas* entra no circuito comercial.

Os textos generalistas dessas revistas não seguiam um padrão homogêneo de escrita, cabendo a cada um de seus críticos e colaboradores apresentarem critérios originais. Contudo, de um modo geral, estes discursos agregavam informação e opinião. Em junho de 1966, Fernando Duarte no editorial da *Celulóide* clamava por um Cinema Novo luso-brasileiro. Com uma frase de efeito persuasivo logo nas primeiras linhas, “O Cinema Novo é um fenômeno universal” (Duarte, 1966: 1-2), o texto não só acolhe o Cinema Novo brasileiro, mas clama por uma partilha entre esse movimento e o Novo Cinema português: “Em Portugal e no Brasil, um Cinema Novo de língua portuguesa,

fala uma linguagem universal e vai, com certeza, vencer” (Duarte, 1966: 1-2). Comparando *Verdes anos*, de Paulo Rocha, *Belarmino*, de Fernando Lopes, *Catembe*, de Faria de Almeida, *Domingo à tarde*, de António de Macedo com *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, ou *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, o editorial defende um Cinema Novo Luso-Brasileiro e apela aos distribuidores por uma exibição mútua de filmes portugueses no Brasil e brasileiros em Portugal. A identificação e o acolhimento da cinematografia brasileira pela revista revelam a boa imagem que o cinema brasileiro detinha em território luso no período, além, naturalmente da proposta de promoção do movimento cinemanovista.

Com uma coluna dedicada ao cinema brasileiro que se estendeu até os anos 1980, a *Celulóide* procurava fornecer panoramas de cinemas considerados periféricos ao grande epicentro comercial hollywoodiano. A revista, através da organização de seu discurso e de suas temáticas chamava a atenção de seus leitores para estes cinemas revolucionários, de vanguarda política e estética cuja afinidade com a nova cinematografia portuguesa era de se esperar. Esses textos generalistas publicados na *Celulóide* foram fortemente marcados pelo contexto que os cercavam, seja na efervescência intelectual da reflexão sobre a necessidade de um novo tipo de cinema, seja na concepção de que este novo cinema poderia promover o despertar da consciência crítica da sociedade. Boa parte da crítica lusa considerava o Cinema Novo um cinema político por excelência, o que estava de acordo com a visão de resistência ideológica da crítica cuja politização de seu relato fazia parte do mapa histórico europeu. A situação de miséria e a exploração do homem no nordeste brasileiro, temas ligados aos mais representativos filmes do Cinema Novo (*Vidas secas*, *Os fuzis* e *Deus e o diabo na terra do sol*), foram emblemáticos para desconstruir a visão elitista, burguesa e urbana dos filmes americanos.

É fato que os filmes brasileiros, não só neste período mas até os dias atuais, são em sua grande maioria exibidos em festivais ou mostras retrospectivas promovidas por instituições ligadas às artes e ao cinema em particular. O crítico Francisco Perestrello expõe na *Celulóide* seu descontentamento com a fraca exibição de filmes brasileiros no circuito comercial das salas lusas:

Há, portanto, que promover o cinema português e brasileiro, os dois únicos da nossa língua, não tanto forçando e obrigando a sua projeção – fórmula que beneficiará por igual bons e maus filmes – mas, sobretudo, pela sua promoção através de iniciativas bem fundamentadas e continuadas no tempo, capazes de resultar numa sã publicidade, atraindo a atenção do público e centrando o seu interesse (Perestrello, 1974: 13).

Dados de nossa pesquisa comprovam que, na década de 1960, apenas seis filmes brasileiros entraram no circuito comercial em Lisboa. Entretanto, este clamor não deixava de elevar uma cinematografia que, mesmo escassa em filmes exibidos comercialmente em território luso, já conseguira sua *cidadania dentro da república do cinema*, nas palavras de Ismail Xavier, já deixara sua marca em festivais nacionais e estrangeiros. E a marca era boa, sobretudo, a do Cinema Novo e as figuras de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra. Há aí uma ideia lançada de que somente o Cinema Novo representava o cinema brasileiro.

Ademais, este circuito de *cinema de arte* é muito eficiente em interlocução com a cultura dos festivais e das mostras nas universidades e cinematecas. No caso específico do Cinema Novo, os canais de divulgação eram primordialmente esses, do qual participavam, sobretudo, cinéfilos, formadores de opinião e um público fiel com grande poder de legitimação dos movimentos culturais. O 1º Festival do Cinema Brasileiro em Portugal, assim como a 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro e a 1ª Semana do Cinema Brasileiro, atuaram como canais de disseminação e legitimação do cinema brasileiro e que apesar de certos problemas, expunham, por vezes em primeira mão, filmes já relativamente famosos mas desconhecidos do público português.

Na ocorrência do 1º Festival realizado em Lisboa (cinemas Império e Estúdio) entre 17 e 24 de março de 1971, a repercussão foi marcada pela ampla cobertura da imprensa e a avaliação de críticos sobre o evento patrocinado pela embaixada do Brasil em Lisboa. Com salas sempre cheias, o Festival pecou, segundo a crítica, sobretudo em dois pontos: por sua desorganização no cumprimento da agenda dos filmes e pela ausência de obras significativas do Cinema Novo brasileiro. O crítico Afonso Cautela registra este descontentamento no *Diário Popular*:

Em prosa publicada no último número de «O Século Ilustrado», Fernando Gil escrevia que do programa do Festival de Lisboa, apenas dois filmes, «Os Herdeiros» e «Macunaíma» se enquadravam na linha do cinema novo brasileiro, e àqueles juntava, numa segunda linha, «Fome de Amor», «Os Deuses e os Mortos», «Vida Provisória» e «Memória de Helena» (Cautela, 1971: 3).

De fato, a ausência de importantes filmes do movimento e, sobretudo de Glauber Rocha, foi motivo de protesto neste festival. Por outro lado e mesmo com a ausência de obras significativas, a presença de filmes brasileiros inéditos em território luso contribuiu para uma maior divulgação do Cinema Novo. No *Diário de Lisboa*, o crítico Oliveira Pinto publicou vários artigos (um total de sete, todos no mês de março de 1971) sobre temas relacionados ao Festival, mas,

sobretudo, sobre o Cinema Novo, inclusive acompanhado por entrevistas com realizadores participantes do movimento. Já o crítico Carlos Pina expressa que:

para lá da realidade sócio-política de um país heterogêneo, este primeiro festival do cinema brasileiro poder-nos-á abrir diversos outros caminhos. A visão de um Brasil «sui generis» (que a maior parte dos portugueses ainda possui) poderá ser substituída agora pela percepção de algo muito forte que esse mesmo Brasil já produziu ou (o que é mais importante), por aquilo que ainda tem para nos dar (Pina, 1971: 8).

Um ano após este 1º Festival, outro evento marca a presença e promoção do cinema brasileiro em Lisboa. Trata-se da 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada entre 8 e 22 de março de 1972 na Cinemateca Nacional (Palácio Foz), também organizada pela embaixada do Brasil em Lisboa. Tal como o 1º Festival, esta Retrospectiva teve uma grande afluência de público:

Ontem aconteceu o que muita gente julgaria impossível. As primeiras horas da manhã, várias centenas de pessoas, sobretudo rapazes e raparigas, formavam bichas que enchiam os passeios contíguos ao Palácio Foz, esperando conseguir bilhetes para assistir a um filme admirável chamado «Macunaíma» (...). (Pina, 1972: 8).

E, ao contrário do ano anterior, foi exibido pela primeira vez em Portugal uma obra de Glauber Rocha: *Antônio das Mortes (O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, título no Brasil), o que efetivamente contribuiu para uma maior discussão acerca do Cinema Novo. Em 1973, ainda realizou-se mais uma Semana do Cinema Brasileiro (entre 10 e 14 de dezembro de 1973), entretanto a tentativa de manter o evento na agenda cultural não foi bem sucedida nos anos posteriores.

Além dos festivais, os dossiês, prática comum em algumas revistas, também cumpriam o papel de exposição dessas novas cinematografias. Em 1965 a *Seara Nova*² publica *Descoberta dos Cinemas da Fome*, em que o Cinema Novo brasileiro é encarado como uma verdadeira revolução, comparável à do Neorrealismo na Itália. O texto acentua o caráter de compromisso social e autenticidade do movimento que busca defender as raízes nacionais e refletir sobre o *cinema da fome*, numa clara alusão ao manifesto de Glauber Rocha. Apesar de demonstrar certo desconhecimento nos dados apresentados (como chamar Ruy Guerra de um realizador negro e afirmar que no Brasil há ausência de preconceitos raciais) Michel Capdenac mostrou sua defesa de um cinema contemporâneo, de vanguarda estética e política, cinema este que já contrastava com o declínio artístico das cinematografias mais desenvolvidas, um cinema da fome.

2. *Seara Nova*, n. 1437, Julho de 1964, p. 216-217. O texto parece ser a tradução de um artigo do crítico francês Michel Capdenac, aqui considerado pelo seu teor de divulgação e de boa recepção do movimento cinemanovista em Portugal.

A fala de Capdenac sinaliza a tendência da crítica de cinema europeia, em particular a francesa, em *descobrir* e apoiar cinematografias originárias do terceiro mundo, num período em que os críticos franceses viam a *Nouvelle Vague* como um movimento já em declínio (Figueirôa, 2004). O artigo de Capdenac sinaliza também um texto engajado favorável à onda de um cinema militante que verá seu apogeu nos anos 1970, consoante o perfil editorial da *Seara Nova* de inclinação marxista.

A popular *Plateia* seguia também a tendência de boa acolhida para com o cinema brasileiro, sobretudo na década de 1970. A publicação dedicou um espaço ao cinema brasileiro em Portugal e a passagem de Glauber Rocha³ por Lisboa, atraído pelo 25 de abril, e registrada pela revista que exibe um bilhete manuscrito de Rocha com uma mensagem aos cineastas portugueses:

Os cineastas portugueses devem superar as divisões provocadas por 50 anos de fascismo e atingir a unidade econômica e política que é o fator revolucionário fundamental. O grande mestre do cinema português é Manuel de Oliveira. E os jovens serão guiados por sua luz. Em Portugal nascerá o cinema novo dos anos 70. (*Plateia*, 1974: 24).

O abrigo ao cineasta pela crítica foi notório com a exibição de seu filme *Terra em transe*, liberado após a queda da censura portuguesa. Sem dúvida, após a *Revolução dos Cravos* as publicações abriram-se para os cinemas mais politizados e a *Plateia* publicava diversos dossiês. Num deles⁴, a revista dedica 13 páginas ao cinema brasileiro e apesar de mostrar as novas inclinações desta cinematografia, como a comédia de costumes ou o cinema marginal, o faz sempre comparando ao Cinema Novo. Teresa Barros Pinto, no artigo *Uma personalidade ímpar do cinema brasileiro*, reconhece as dimensões não somente políticas mas também estéticas visíveis nas obras de Glauber Rocha:

Mas, pretender confinar o filme de Glauber Rocha a uma leitura exclusivamente política da realidade brasileira, seria ignorar toda a riqueza e imaginação do seu cinema, e seria, certamente, deturpar a verdadeira dimensão do seu pensamento e da sua prática cinematográfica (Pinto, 1975: 62).

O Cinema Novo agradava a gregos e troianos, à crítica militante e à crítica formalista, à *Positif* e aos *Cahiers du Cinéma*, à *Seara Nova* e à *Plateia*. E sua recepção não poderia ter sido melhor em Portugal.

As entrevistas com realizadores brasileiros também complementavam este quadro de abertura e receptividade ao Cinema Novo. Encaixadas geralmente no momento de estreia de algum filme, as entrevistas funcionavam como canal de aproximação (também para aos críticos) não só das películas propriamente

3. Glauber Rocha, nesta mesma época, participa do filme coletivo *As armas e o povo* junto com um grupo de realizadores portugueses como Fonseca e Costa, Eduardo Geda, João César Monteiro, Luís Galvão Telles, António-Pedro Vasconcelos e outros.

4. *Plateia*, n. 748, 3 jun. 1975.

ditas, mas de toda a obra do realizador entrevistado. Refira-se que os próprios realizadores através das entrevistas, ou mesmo por outra via de contato com a crítica, operavam como amplificadores dos ideais deste Cinema Novo. Glauber Rocha, certamente, foi o maior deles a partir de seu manifesto *A Estética da Fome*⁵. Rocha dava com certa frequência entrevistas às revistas de cinema francesas e italianas com o objetivo de divulgar o seu *cinema da fome* e pelo menos uma delas foi traduzida e publicada em Portugal pelo crítico A. Roma Torres na coletânea *Cinema, arte e ideologia*, em 1975⁶.

Os realizadores e seus projetos conformavam-se com a política dos autores ao mostrar unidade formal e agregações temáticas de suas obras. Para Eduardo Geada:

Uma vez que a crítica procura desvendar e valorizar o discurso pessoal do realizador, não é de estranhar que a maioria das revistas da especialidade e da imprensa em geral reserve pelo menos tanto espaço às entrevistas e as biofilmografias como à análise de filmes. Se a entrevista assume um papel complementar da crítica nas secções especializadas é precisamente porque ela permite ao crítico decifrar na origem as intenções do autor caucionando deste modo as suas próprias opiniões (Geada, 1987: 143).

Ou seja, o crítico, ao dispor da entrevista, garante entre outras coisas, mais autoridade à sua fala.

Outros meios de comunicação como as antologias também serviram para credibilizar e promover o Cinema Novo em Portugal. Um deles⁷, traz a tradução de um texto de Glauber Rocha publicado nos *Cahiers du Cinéma*, intitulado *O cinema tricontinental* e publicado em 1968. Neste texto Glauber Rocha defende os cinemas da Ásia, África e América Latina e procura explicar, à sua maneira barroca, o que é o Cinema Novo entendido como um cinema cuja estética tem mais relações com a ideologia do que com técnica. Nesta mesma antologia, destaca-se o artigo *A batalha do novo cinema*, de Louis Marcorelles, famoso crítico dos *Cahiers du Cinéma* que mais promoveu, discutiu e *inventou* o Cinema Novo na França⁸. Marcorelles chama a atenção da crítica para os jovens cinemas brasileiro, canadense, húngaro, checoslovaco, grego etc. Esses teriam em comum um *orçamento ridículo*, ambições políticas, contexto próprio fora de *Hollywood*, um estilo desconcertante, uma desordem formal que não devia ser desprezada pelos críticos mais tradicionais. É interessante perceber como estas publicações avalizadas por seu apelativo corpo de colaboradores conferia autoridade à informação sobre essas cinematografias. Esta autoridade em certos casos era respaldada por intelectuais portugueses como Eduardo Lourenço, que escreve o ensaio

5. Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, janeiro de 1965.

6. Trata-se da entrevista intitulada “Estética da fome e cinema de arte”, tradução da entrevista que Glauber forneceu aos *Cahiers du Cinéma*, n. 214, Julho e Agosto de 1969 e que foi republicada em Portugal por Roma Torres (1975: 242-255).

7. *Cadernos de Cinema: Novo Cinema*, Cinema Novo. Lisboa: D. Quixote, 1968: 75-86.

8. Ver mais sobre a importância de Louis Marcorelles na divulgação do Cinema Novo na França no livro de Alexandre Figueirôa. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. São Paulo: Papyrus, 2004.

9. Republicado em português no catálogo do ciclo do cinema brasileiro, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1987.

*O Cinema Novo e a mitologia brasileira*⁹ por ocasião da Semana do Cinema Brasileiro em Nice, em 1967.

Neste ensaio, Eduardo Lourenço afirma que este jovem cinema possui um traço marcante de *honestidade* e:

impressiona antes de tudo por esse tom de íntima comunhão com a matéria abordada, sertão ou realidade citadina, filhos de uma autenticidade crítica e de uma seriedade junto das quais proezas de outro gênero e de outro alcance chegam a parecer suspeitas. Sem dúvida o segredo desta seriedade se deve à atitude ideológica e à crítica aprofundada a que esses jovens cineastas submeteram o cinema brasileiro anterior enquanto elemento alienante da visão brasileira de Brasil (Lourenço, 1987: 81).

Mesmo reiterando a atitude crítico-ideológica do movimento, Lourenço não deixa de evidenciar também uma diversidade “ao nível estético decisivo, o da forma através do qual os singulares elementos se revelam” (Lourenço, 1987: 83). Este perfil original de composição formal e temática e a criação de uma linguagem combinada à carência de recursos financeiros complementavam-se aos desejos do pensamento da crítica cinematográfica da época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resta ratificarmos o pressuposto de como este horizonte contextual vivido pela sociedade portuguesa foi favorável à boa recepção do Cinema Novo brasileiro. As revistas especializadas tornaram-se um território de consagração e prestígio deste novo movimento cinematográfico, sobretudo pela identificação com as ideias estéticas e políticas, transfiguradas numa crítica livre que ora era engajada, ora era formalista mas que partilhavam a mesma aversão ao cinema popular-comercial. A imprensa cinematográfica no pós 25 de abril abriu-se mais ainda a novas cinematografias e desempenhou um papel considerável na aceitação e promoção do cinema de arte e de experimentação. Convém lembrar, ademais, que foi nos anos 1950 e 1960 que a crítica mais sustentou e alimentou a artisticidade do cinema, visto até então, pela maioria dos espectadores como mera distração. E, ainda que sua influência sobre o circuito comercial de um filme tenha sido tímida, o valor desses textos discursivos foi notável, sobretudo, para informação e difusão de um cinema até então pouco conhecido.

A instauração de um *cinema moderno* punha em xeque o critério de continuidade clássica e revelava seu descompromisso com a linguagem oficial e com a lógica narrativa linear. Este instante de ruptura na história do cinema alimentava os debates na crítica que, de um modo geral, acolhia a ebulição dos novos cinemas os quais, pelo menos por um tempo, incorporavam esta linha moderna de invenção.

Nos anos 1960 e 1970 o solo histórico-social em Portugal vivia sob a eferescência da mudança de paradigmas e cabia aos jovens (cineastas) propor algo que desanuviasse o desencanto que uma parcela da crítica teve em relação ao fim dos cinemas nacionais e ao vertiginoso crescimento do cinema comercial. A imprensa cinematográfica como instrumento de informação e consagração respaldava a necessidade pelo Novo e as novas cinematografias com suas propostas intransigentes eram muito bem vindas. Com efeito, não era difícil verificar que os filmes do movimento cinemanovista propunham transformações estéticas e políticas e suas imagens reafirmavam a denúncia contra uma realidade dura e injusta. Foi neste contexto de produção que o discurso da crítica portuguesa se pautou, muitas vezes na descrição da realidade social brasileira baseada no conteúdo dos filmes e sempre privilegiando o elemento narrativo.

No plano internacional, as circunstâncias foram também favoráveis com a importância que a crítica francesa (dos *Cahiers du Cinéma* a *Positif*) dedicava aos novos cinemas e a contestação cada vez mais brutal ao cinema mercadológico produzido em *Hollywood*, juntamente com a crescente politização do discurso dos intelectuais europeus do período que viam no cinema de arte uma possibilidade concreta de fazer valer a revolução social.

Por fim, convém acrescentar que este leque contextual que circulava e formava o horizonte de expectativas da crítica portuguesa e sua boa recepção aos filmes brasileiros foi determinante na tentativa de compreensão da imagem do cinema brasileiro em Portugal neste período. Imagem que certamente marcará toda a sua história em solo português até os dias atuais. ■

REFERÊNCIAS

- CAPDENAC, M. Descobertas dos cinemas da fome. *Seara Nova*. Lisboa, n. 1437, p. 216-217, jul. 1964.
- CAUTELA, A. Uma amostra incompleta. *Diário Popular*. Lisboa, 21 mar. 1971, p. 3
- DUARTE, F. Cinema Novo luso brasileiro. *Celulóide*. Lisboa, n. 102, p. 1-2, jun. 1966.
- FIGUEIRÔA, A. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. São Paulo: Papirus, 2004.
- GEADA, E. *O cinema espectáculo*. Lisboa: edições 70, 1987.
- JAUSS, H. R. Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43-61.
- LOURENÇO, E. O cinema novo e a mitologia cultural brasileira. In: *Cinema brasileiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 79-90.
- MARCORELLES, L. A batalha do novo cinema. In: *Cadernos de cinema novo, novo cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1968, p. 23-46.

P

A recepção histórica: textos sobre o Cinema Novo brasileiro em Portugal

- PERESTRELLO, F. Cinema de língua portuguesa... em Portugal. *Celulóide*, Lisboa, n. 196, p. 11-13, abr. 1974.
- PINA, C. *Diário de Notícias*. Lisboa, 17 de mar. 1971, p. 8.
- . *Diário de Notícias*. Lisboa, 18 de mar. 1972, p. 8.
- PINTO, T. B. Uma personalidade ímpar do cinema brasileiro. *Plateia*. Lisboa, n. 748, p. 62, 3 jun. 1975.
- PLATEIA. Glauber Rocha em Portugal atraído pelo 25 de abril. Lisboa, n. 694, p. 24, 18 maio 1974.
- ROCHA, G. O cinema tricontinental. In: *Cadernos de cinema novo, novo cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1968, p. 75-86.
- STAIGER, J. *Interpreting films: studies in the historical reception of american cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- . *Perverse spectators: the practices of film reception*. N.Y: New York University Press, 2000.
- TORRES, A. R. (org.). *Cinema, arte e ideologia*. Porto: Afrontamento, 1975.
- TEIXEIRA, J.R. Uma abordagem crítica ao cinema novo brasileiro. *Celulóide*. Lisboa, n. 84, p. 5-7, dez. 1964.
- XAVIER, I. O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. *Contracampo*, Niterói, n. 8, jan. 2003, p. 125-152.

Artigo recebido em 13 de outubro de 2012 e aprovado em 30 de novembro de 2012.