

A crítica cinematográfica de Ely Azeredo sobre o filme Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha no *Jornal do Brasil*

Luís Geraldo Rocha

Resumo

*Este artigo apresenta uma investigação acerca dos métodos de análise e argumentação presentes no trabalho do crítico de cinema Ely Azeredo, sobre o Cinema Novo. O objetivo deste estudo foi encontrar respostas para o posicionamento negativo do crítico a este movimento que marcou a modernização da cinematografia brasileira. Para esta análise foi selecionado dois textos publicados no periódico carioca *Jornal do Brasil* a respeito de um filme representativo do Cinema Novo: *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado em 1967. Os textos apresentam opiniões divergentes de Ely Azeredo sobre a obra em questão, contrastando com o julgamento hegemônico de sua época, que se articulava de maneira a exaltar as inovações narrativas, técnicas e temáticas que tal obra continha.*

Palavras-chave: Ely Azeredo. Crítica Cinematográfica. Cinema Novo.

Introdução

O jornalista Ely Azeredo é um dos principais nomes da crítica cinematográfica do Brasil, tendo trabalhado em diversos veículos de comunicação do Rio de Janeiro, como na *Tribuna da Imprensa* (1949-1965), *Jornal do Brasil* (1965-1982) e *O Globo* (1982-2008). O crítico foi um importante difusor do cinema brasileiro, podendo-se destacar sua participação na criação da Revista *Filme & Cultura*, em 1966, onde atuou como editor e redator e como mobilizador para a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema). Diante desse contexto, o cinema nacional se viu às voltas de grandes transformações narrativas, técnicas, estéticas e temáticas, com o surgimento do Cinema Novo.

Frente a esse novo panorama, o crítico demonstrou uma profunda resistência em apreciar positivamente as obras do referido movimento. Distinguindo-se da maioria da intelectualidade e da mídia da década de 1960, que elevou o Cinema Novo como o grande movimento cultural brasileiro de sua época, Ely Azeredo não apresentou, em diversos momentos, entusiasmo pelos filmes cinemanovistas. Logo, tornou-se uma voz dissonante do cenário cultural brasileiro dos anos 1960, ao posicionar negativamente contra o Cinema Novo em seus textos. Dessa forma, este artigo dedica-se a analisar dois artigos de Ely Azeredo publicados no *Jornal do Brasil* sobre o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. A obra representa a radicalização do Cinema Novo em todos os seus aspectos, refletindo o cenário político do período: o regime militar.

A partir dessa perspectiva, o objetivo deste artigo consiste em identificar quais foram os critérios de análise que Ely Azeredo utilizou para que seu posicionamento perante o filme fosse contrário a uma manifestação positiva e quais as disputas simbólicas originaram-se a partir de sua resistência ao Cinema Novo.

O Instituto Nacional de Cinema: embate ideológico entre Ely Azeredo e o Cinema Novo

No ano de 1964, o regime militar foi instaurado no país. O Cinema Novo, por sua vez, alcança um elevado *status* cultural, configurando-se como um dos principais agentes produtores de filmes defensores de uma legítima cultura brasileira durante a década de 1960. Esses dois agentes sociais, o regime militar e o Cinema Novo, logo entraram em conflito devido à implantação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966. Segundo José Mário Ortiz Ramos (1983), o INC tinha:

Uma proposta de cinema brasileiro definida: um cinema de dimensões industriais, associação em coproduções com empresas estrangeiras e medidas modestamente disciplinadoras de penetração do filme estrangeiro [...]. Uma leitura do projeto e exposição dos motivos do INC revela a docilidade e extremo cuidado com que era tratada a questão de um possível cerceamento do cinema estrangeiro, sendo que 'mercado aberto' e 'política liberal' eram as tônicas repisadas. (RAMOS, 1983, p.53).

Nesse cenário, o projeto cinematográfico do Cinema Novo poderia acabar por ser abalado. Após anos de esforços para desvincularem o cinema brasileiro de uma imagem colonizada¹, o INC, que objetivava o desenvolvimento do cinema nacional em compasso com “um cinema de dimensões industriais e associação em coproduções com empresas estrangeiras” se colocava como um obstáculo para o desenvolvimento do Cinema Novo. No entender dos diretores do cinemanovistas, o movimento possuía grandes possibilidades de retrocesso com a instalação do INC, pois este estava vinculado ao regime militar.

Entretanto, haviam grupos, incluindo cineastas, que se mostravam simpáticos ao projeto INC. Dessa maneira, surgem duas esferas ideológicas no horizonte da cinematografia brasileira, uma contra a inserção do instituto e outra a favor. Ramos defende que a primeira corrente é formada pelos diretores do Cinema Novo, “marginalizados e sem grandes influências no jogo de poder após o golpe militar de 1964” (1983, p. 42-46). O autor ainda lembra que, “para os cinemanovistas, o projeto era classificado como autarquia fascistoide, renunciando que o cinema brasileiro, após a criação do Instituto deixará de ser livre, leve, fluente e realista, para se transformar em oneroso, pedinte, subvencionado por burocratas” (Ibid, p. 42-46). Em outras palavras, a ala cinemanovista temia a interferência estatal na produção criativa e intelectual do movimento e uma possível alteração de subserviência do cinema brasileiro ao poderio militar.

Por outro lado, a defesa da criação do Instituto era representada por entusiastas de um cinema com estrutura industrial ao molde norte-americano, geralmente contrário aos ideais do movimento Cinema Novo e com expressivo relacionamento com o cosmopolitismo das produções brasileiras da década de 1950, caracterizada pelos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz². Ramos (1983), p.52 denomina este grupo como a ala universalista. Este polo era constituído pelos críticos de cinema Moniz Viana e Rubem Biáfora, o cineasta Walter Hugo Khouri, o também crítico e cineasta Flávio Tambellini –

1 Figuerôa (2004) lembra que o Cinema Novo foi uma resposta à grave crise institucional, política e social pelo qual o Brasil passava no final da década de 1950 e início dos anos 1960. Artistas e intelectuais de esquerda engajaram-se no projeto de transformação social, lançando-se no objetivo de dotar o cinema brasileiro de uma linguagem estética ancorada na realidade do país. Tais transformações cinematográficas também tinham como finalidade superar o gênero predominante produzido no Brasil, até o final da década de 1950. Tratava-se das *chanchadas*, tipo de produção popular, que se caracterizava primordialmente por suas comédias carnavalescas, estreladas principalmente pelos atores Oscarito e Grande Otelo. As *chanchadas* eram alvo de severas críticas dos setores intelectualizados da sociedade. De acordo com Leite (2005), os principais problemas apontados nessas produções eram a carência de qualidade técnica, roteiros banais e superficiais, associado à ausência de formação de atores para a atuação no cinema.

2 Estúdio fundado em 1949 com sede em São Bernardo do Campo, em São Paulo. Idealizado pelo italiano Franco Zampari e com interesse e apoio da intelectualidade da elite financeira paulista. O estúdio foi construído com o objetivo de fazer com que o cinema brasileiro não fosse mais considerado uma atividade marginal. “Produção brasileira de padrão internacional”: eis o lema da Vera Cruz. Com filmes de “alto nível” garantido por diretores e técnicos europeus, a Vera Cruz almejava voos maiores: “Agora o Brasil irá correr o mundo”. Além da qualidade das técnicas e do eficientíssimo Departamento de Publicidade, a empresa contava com outros trunfos: a construção de estúdios gigantescos e caros (tomando como modelo os de Hollywood) e a importação dos melhores equipamentos disponíveis no mercado internacional (CATANI, 1987). Em 1954, a Vera Cruz encerra suas atividades devido a sua volumosa quantidade de dívidas e seu contrato pouco profícuo com a distribuidora norte-americana Columbia Pictures.

que liderou o projeto pela implementação do INC – e por Ely Azeredo (RAMOS, 1983, p. 52).

É pertinente resgatar, nesse momento, a iniciação profissional do qual este artigo analisará os textos sobre o filme *Terra em Transe*, Ely Azeredo. Seu primeiro trabalho exercendo tal função ocorreu no periódico *Tribuna da Imprensa*, do jornalista Carlos Lacerda, escritor e político carioca, em 1949. Vejamos as características do jornal, a partir do artigo de sua primeira página, “Afinal começamos”, presente em sua primeira edição, do dia 27 de dezembro desse mesmo ano:

Num artigo de primeira página, ‘afinal começamos’, [...] a *Tribuna*, explicava ao leitor, lhe daria a informação honrada, lhe faria companhia, gemeria com ele as suas queixas, e talvez o guiaria, preparando-o para os dias de vitória ‘a fim de que, ao chegar, seja essa justa e bem aproveitada’. Seguindo o compromisso da diretoria de que a *Tribuna* se dedicaria à ‘cristianização da sociedade’, o primeiro número dedicava uma página ao cardeal Mindszenty e apresentava as opiniões de Fulton Sheen, Gustavo Corção e Alceu Amoroso Lima. O jornal era contra o divórcio. Uma nota dos redatores prometia que a seção infantil semanal, dirigida por Darci Evangelista, evitaria o uso de histórias em quadrinhos com gangsteres e histórias de assustar. (DULLES, 1992, p.128-129. Grifo do autor).

A *Tribuna da Imprensa* possuía um caráter conservador, apresentando uma visão alicerçada no Catolicismo e na livre iniciativa. Tal jornal nasce no contexto midiático carioca como contraponto à tendência de outros periódicos, como o *Jornal do Brasil* e posteriormente *Última Hora*, do jornalista Samuel Wainer, financiado pelo governo Getúlio Vargas, a partir de 1951. (DULLES, 1992).

Ely Azeredo surgiu como reflexo espontâneo, no interior desse contexto, começando a trabalhar na *Tribuna da Imprensa* logo em seu surgimento. Como profissional que analisava produções cinematográficas, as articulava de acordo com a ideologia do jornal em que exercia sua profissão. Pode-se, desta forma, sugerir que as críticas negativas de Ely Azeredo sobre o Cinema Novo foram construídas devido a esta particularidade. O reflexo de seus pensamentos, de sua vida, de sua ideologia própria e de sua maneira de encarar a sociedade podem ter influenciado nessa condição ideológica que esteve inserido no primeiro veículo no qual trabalhou.

“Pregoeiros do caos contra o INC” publicado em 6 de setembro de 1966, é o artigo em que ele responde às cartas enviadas pelos cineastas Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha aos Ministros da Indústria e do Comércio, da Educação e da Cultura e ao Congresso Nacional, criticando “as tendências totalitárias do projeto e o arbítrio que precedeu sua elaboração”. No texto, afirmou sua individualidade como crítico de cinema:

Como nunca aceitei submeter meu trabalho jornalístico a qualquer facção ou interesse pessoal – criticam-me por ousar discordar da política do chamado Cinema Novo que ajudei a impor-se quando me parecia um movimento libertário e respeitador das posições individuais – estou habituado a ataques mesquinhos e previso o leitor contra os que virão a seguir, em decorrência dessas linhas de protesto. (AZEREDO, 1966, p.2).

Neste contexto de impasse acerca do destino do controle do cinema brasileiro, tem-se a evidente disputa simbólica entre Ely Azeredo e o Cinema Novo, que extrapolava a mera opinião sobre um filme, e concentrava-se em torno da influência ideológica que cada agente social envolvido nesse conflito, poderia exercer nesta questão. Por um lado, Ely Azeredo configurava-se como um dos poucos críticos que mantinham uma postura condenatória à atitude dos diretores cinemanovistas que, em vista do prestígio do qual gozavam, não se dispunham a ouvir críticas sobre seus trabalhos ou serem contrariados, tomando atitudes muitas vezes, autoritárias. Uma amostra desse comportamento autoritário pode ser encontrada nesse mesmo texto, em que o crítico, em uma atitude de defesa pessoal, alerta aos leitores que um grupo de artistas ligados ao Cinema Novo – não identificado pelo autor – ameaçou conseguir sua demissão do *Jornal do Brasil* devido às suas divergências com o movimento:

Quando há produtores de filmes que ameaçam calar um crítico dizendo-se com prestígio suficiente para obterem sua destituição de um jornal, as coisas deixam o terreno natural da piada (terreno natural de atitude tão pretenciosa) para entrar na área da intimidação ilícita. (AZEREDO, 1966, p.2).

Dessa maneira, o crítico, possuidor de um caráter extremamente independente e particular no que tange à sua relação com o cinema brasileiro, não se deixava intimidar por possíveis ameaças de grupos intelectuais que não admitiam receber comentários negativos sobre seus trabalhos. Por outro lado, estavam os diretores do Cinema Novo, construtores de uma rica herança para a cinematografia do Brasil, muitas vezes com recursos financeiros e captação de recursos quase nulos.

A concessão para a abertura de um esquema em que o capital estrangeiro pudesse tomar conta da situação era uma ameaça constante que precisava ser eliminada. Outro fator que implicava na resistência do Cinema Novo ao INC, encontrava-se no fato de que, na segunda metade da década de 1960, objetivava a realização de filmes, que se opusessem ao regime militar. Algo que se tornaria inviável caso o projeto se concretizasse. Dois pontos de vistas antagônicos que se convergiam.

Ely Azeredo continuou seu argumento em favor do INC, afirmando que, em um país como o Brasil, em que investimentos privados para o estímulo à produção cinematográfica eram quase inexistentes, a criação de um órgão público que fomentasse as atividades culturais do Brasil seria importante.

O embate entre o crítico de cinema e o movimento continua nas páginas da Revista *Filme & Cultura*. Em seu artigo na primeira edição da revista, em 1966, denominado *O Novo Cinema Brasileiro*, Ely Azeredo analisa o processo do Cinema Novo na tentativa de identificar as principais características do movimento como fenômeno cultural. A frase “o filme é uma arte, cinema é indústria”, do italiano Luigi Chiari, que foi utilizada pelo Cinema Novo para defender sua concepção ideológica de cinema, é norteadora do texto.

Ely Azeredo elenca quatro motivos que limitavam o desenvolvimento do Cinema Novo. O primeiro deles se tratava da “insistência na tecla da incompatibilidade do chamado ‘cinema de autor’, independente e socialmente responsável, com os requisitos da estrutura industrial” (AZEREDO, 1996, p. 11). Contrapondo esse argumento, o crítico apresenta o trabalho de cineastas como Charles Chaplin, Fritz Lang, Federico Fellini, Elia Kazan, Luchino Visconti e Akira Kurosawa. Diretores que conseguiram o feito de unir a arte cinematográfica com as demandas comerciais, que teoricamente, o cinema autoral não conseguiria atravessar.

Outra restrição que se colocava no caminho do Cinema Novo era “a fobia frente à colaboração estrangeira, atualmente atuando por razões de interesse imediato, um equívoco de eclipse parcial” (Ibid p. 11). Diferentemente do pensamento cinemanovista, ele defende que o cinema é uma atividade que requer investimento. Algo que, no Brasil era um recurso limitado na época. Consequentemente, o apoio de capital estrangeiro nas produções brasileiras era bem-vindo.

O seguinte problema seria “o medo do cinema-entretenimento, quando a experiência de todos os centros de produção – inclusive da URSS e outros países da área da sua influência – indica que nenhuma indústria cinematográfica sobreviveria exclusivamente numa dieta de filmes amargos ‘sociais’ ou ‘confessionais’” (Ibid, p. 11). Este tópico está diretamente ligado ao último argumento que o autor apresenta, quando “o tropismo pelo pensamento monolítico, de coloração ideológica invariável, que pode ser responsabilizado, por exemplo, pela insistência e pela coloração monocórdia do tema do ‘misticismo’, responsável por alguns dos mais lamentáveis insucessos de bilheteria” (Ibid, p. 11). O autor defendeu que o cinema é uma indústria e precisa oferecer para o público um leque maior de opções de filmes para o espectador apreciar.

Dessa maneira, o cinema como entretenimento consistiria em algo fundamental para o estabelecimento de uma linha de produção regular, uma vez que este tipo de filme é o que mais chama a atenção dos espectadores. O cinema brasileiro da década de 1960 alicerçava-se na contramão dessa ideia, e insistia em abordar unicamente um tema: as mazelas causadas pelo subdesenvolvimento do Brasil. Temas difíceis de serem *digeríveis* e narrados através de uma linguagem complexa que não conseguiu conquistar o público. Ao contrário das chanchadas, que, na década anterior, atraíam multidões para os cinemas, em histórias alegres e divertidas, apesar de suas deficiências técnicas.

Corroborando o último argumento apresentado pelo seu texto na Revista

Filme & Cultura, em que Ely Azeredo demonstra a necessidade do cinema brasileiro de abordar temas que possuíssem um poder maior de conquistarem o público, ele tece uma forte objeção aos filmes do Cinema Novo no artigo *Pelo Cinema Sem Mágicas*, publicado em 17 de maio de 1967 no *Jornal do Brasil*:

Se excetuarmos **Todas as Mulheres do Mundo** que conversou com o público e fez amizade à primeira vista, todo o cinema brasileiro mais empenhado que se estreou este ano, aqui, foi para as elites. E um país ainda semvirgem de letras, sem o dom da exportação regular, se compraz com as exposições individuais de virtuosos: os delírios da câmera, as mágicas de iluminação, os mistérios da alma que o público deve procurar decifrar antes lendo as entrevistas dos realizadores. (AZEREDO, 1967, p.2. Grifo do autor).

Segundo o crítico, o movimento ficava cada vez mais fechado em si próprio a cada dia que passava, e seus diretores, realizando filmes que se afastavam cada vez mais do público que diziam querer retratar. Dessa maneira, as características autorais e experimentalistas que o Cinema Novo insistia em utilizar, estavam em discordância com o nível cultural desse mesmo público. Em outras palavras, alertava que o Cinema Novo possuía uma visão do povo brasileiro que esse mesmo povo não conseguia e, provavelmente, não gostava de se ver retratado nas telas de cinema, daí seu latente distanciamento das obras cinemanovistas.

Sua posição defensora da instituição estatal regida pelo regime militar remete a sua personalidade, caracterizada por prezar uma noção de cinema alicerçada às produções de Hollywood, industrializada e, tendo com a única finalidade, o entretenimento. Pelo fato de Ely Azeredo ser um dos principais incentivadores do projeto INC, sua relação com o Cinema Novo a partir deste episódio entrou em profunda divergência, uma vez que os integrantes do movimento opunham-se categoricamente à implementação do Instituto. Outro fator que contribui para que a intensificação tumultuosa da sua relação com os cinemanovistas foi o distanciamento do público brasileiro e os filmes do movimento, fenômeno que foi identificado por Ely Azeredo como um ato de diletantismo dos diretores do Cinema Novo.

Terra em Transe: o narcisismo cinemanovista pós 1964

No quadro de radicalização política, social e econômica pelo qual o Brasil atravessou após o golpe militar de 1964, o Cinema Novo continuou a apresentar sua visão sobre o país e passou por uma profunda reavaliação. Ramos (1987) identifica um grupo de filmes em que os próprios cineastas questionam o papel do intelectual de esquerda frente a um Brasil cada dia mais fechado democraticamente. Filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl são representantes desse sintoma de dúvidas e incertezas e da crise ética de seus diretores.

Ely Azeredo produziu duas análises sobre *Terra em Transe*, publicadas no *Jornal do Brasil*. A primeira, intitulada *As decepções do Transe*, está presente na edição de 5 de maio de 1967 do referido jornal. Nesse texto, o crítico, teceu ponderações sobre a censura imposta ao filme. Porém, não apresenta uma postura de defesa em relação à obra, afirmando que, “somente a comoção extrínseca – o sequestro pela Censura às vésperas de seu desfile pela passarela de um festival internacional – pode justificar um clima de prestígio em torno de *Terra em Transe*, terceiro longa-metragem de Glauber Rocha”. Discordando da desenfreada procura pelos diretores do Cinema Novo, em obter projeção internacional e participar de festivais de cinema, Ely Azeredo, escreveu, em outro artigo, publicado no dia 10 de maio de 1967, sob o título *Falso dilema do Transe*:

Um festival capaz de preterir obras de significação em favor de fitas dengosas como *Um Homem... Uma Mulher* e *Os Guarda-Chuvas do Amor* ou de um exercício de exotismo como *Orfeu Negro*, não deveria ser visto como infalível oráculo. Aliás, a onisciência divina não figura no Regulamento das mostras internacionais. Limitamo-nos ao caos de Cannes, como, por exemplo, mas o filme pode ser estendido. O cineasta de *Terra em Transe* também sofreu muito – como se verá – com a consagração de seu trabalho anterior, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em vários festivais. Enquanto essas manifestações internacionais não forem encaradas como oportunidades de confronto, de intercâmbio de ideias, de promoção e vendas de filmes, continuaremos correndo o risco de fabricar em série de personalidades carismáticas. Exercício para os candidatos a Cannes: escrever no quadro negro, duzentas vezes: “Bergman e Antonioni e René Clément e John Ford e Hitchcock e Chaplin e outros grandes jamais conquistaram um Grande Premio em Cannes”. (AZEREDO, 5 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Desse modo, aproveitou a ocasião para expor sua opinião sobre a conexão entre os filmes do Cinema Novo e sua presença em festivais internacionais. Sua análise não mantinha restrições apenas aos diretores que procuram a promoção de seus trabalhos no Festival de Cannes, mas sim a toda a concepção do festival francês, que estimulava apenas a *fabricação em série de figuras carismáticas* e a concessão de prêmios a filmes que não faziam jus de carregar o título de vencedor de uma Palma de Ouro, dando como exemplo *Um Homem... Uma Mulher*, de Claude Lelouch (1966) e *Os Guarda-Chuvas do Amor*, de Jacques Demy (1964).

Dessa forma, adotava um tom extremamente negativo sobre o papel dos festivais de cinema europeus durante a década de 1960. Em sua concepção, tais festivais não cumpriam o papel de apresentar novas perspectivas comerciais para o cinema, principalmente para os de países que possuíam uma cinematografia com escassez de recursos, casos de países periféricos como o Brasil. Desse modo, o *falso dilema do transe* ao qual o título do artigo se refere diz

respeito a pouca contribuição que tais festivais ofereciam para o cinema mundial e a ilusão de que a participação nos mesmos, significariam algo além do glamour presente em tais festividades.

O texto proporciona outros elementos para identificar os motivos pelos quais *Falso dilema do Transe* foi escrito. Ely Azeredo descreve, neste texto, o episódio no qual integrou a comissão do Itamaraty que escolheu o filme para representar o Brasil no Festival de Cannes de 1967. Expondo como o filme selecionado pela comissão – *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira – foi recusado para participar do festival francês. Por pressões internas, vindas dos produtores de *Terra em Transe* e pela própria curadoria do Festival de Cannes, que não aceitou a obra de Domingos de Oliveira, ignorando-a em detrimento do filme de Glauber Rocha. Ely Azeredo explica que *Terra em Transe* não passou pela avaliação da comissão do Itamaraty, pois não havia sido finalizado no prazo estipulado pelo Instituto. Dessa maneira, os produtores de *Terra em Transe* pediram para que estendessem o prazo, a fim de que pudessem submeter o filme para avaliação. Atentemo-nos às suas palavras:

O Itamaraty foi muito criticado, em anos anteriores, pelos atrasos que barraram vários filmes à porta das mostras internacionais. [...]. Motivo: a complacência ante pedidos de adiamento de prazos de apresentação dos filmes à Comissão competente. A tolerância mostrou-se daninha para nosso cinema. Vítima de desprestígio em tais casos. [...] A Divisão Cultural passou a admitir no máximo uma ligeira elasticidade nos prazos. Mas uma só semana de prazo não veria pronto *Terra em Transe*. Seus produtores queriam uma tolerância de semanas — óbvia discriminação contra as responsáveis pelos outros candidatos a Cannes, pontuais. O escolhido, *Todas as Mulheres do Mundo*, obra de estreia de um jovem diretor, beneficiária de recepção entusiástica da crítica, não foi, estranhamente, aceito pelo grupo selecionador de Cannes. O festival estava no seu direito, sob o escudo do regulamento aprovado segundo as normas da FIAPF. Certamente com base no excelente nível de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, os responsáveis pela programação da Riviera acharam que a produção retardatária deveria ser muito superior à modesta e inteligente comédia de Domingos de Oliveira. Abriram exceção em suas exigências regulamentares, solicitando ao Itamaraty, em primeira instância, liberalidade para admissão do filme fora de prazo e, depois, a *oficialização* como representante do Brasil. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Ely Azeredo, que se mostrou um imenso admirador de *Todas as Mulheres do Mundo*, filme de estreia do cineasta Domingos de Oliveira, deixou claro sua insatisfação com o ocorrido. Ele, que mantinha uma evidente disputa simbólica com o Cinema Novo, demonstra-se extremamente incomodado com a recusa do filme escolhido pela comissão do Itamaraty e pelos organizadores do Festival de Cannes.

O episódio estimulou ainda mais a hostilidade entre Ely Azeredo e o Cinema Novo. Neste outro trecho de seu artigo, afirma:

Como um dos produtores de *Terra em Transe* teve o inqualificável gesto (verbal e em circunstância menor de esquina) de colocar-me como um dos defensores da proibição do filme — o que se encaixa bem na campanha de certos grupos contra os críticos que não se curvam incondicionalmente a *todos* os seus filmes — sou obrigado a justificar em aberto o meu voto na Comissão de Seleção do Itamaraty: considero *Terra em Transe* um filme frustrado, que não representa o atual estágio de evolução do cinema brasileiro. Foi ótimo que a Censura não continuasse a trabalhar pela auréola de martírio procurada pelo realizador do filme. Liberado, *Terra em Transe* está reduzido às suas dimensões mortais. Vai ser julgado, não canonizado a priori, pelos que gostariam de reduzir a mera campanha de publicidade à plataforma do cinemanovismo. (AZEREDO, 5 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

Devido ao fato de não edificar muitas obras cinemanovistas em seu trabalho, Ely Azeredo foi acusado de ser partidário da censura de *Terra em Transe*. Com essa acusação, valeu-se da oportunidade para reafirmar que seu trabalho não se submetia a pressões de qualquer natureza. Comemorando a liberação do filme, uma vez que a exibição de *Terra em Transe* nas salas de cinema faria com que este fosse realmente visto e avaliado. Ao contrário, de ser tomado como mártir e já *canonizado* pela publicidade em torno da obra.

Apesar de apresentar desdém ao Festival de Cannes, o crítico desejava a projeção e divulgação de *Todas as Mulheres do Mundo* nesse mesmo festival, pelo fato do filme apresentar diversidade de temas que o cinema brasileiro possuía, além de obras de cunho político e social, que o Cinema Novo promovia em terras estrangeiras por meio de suas obras.

Dentro desse cenário de tensão entre o crítico e o movimento, Ely Azeredo mostrou-se mais severo em suas análises sobre filmes do Cinema Novo, como a crítica que escreveu sobre *Terra em Transe*. Voltemos ao primeiro texto, *As decepções do Transe*, em que Ely Azeredo faz sua análise isolada sobre o filme de Glauber Rocha. Para ele, a obra traía os primeiros tratados do movimento, realizando um filme tecnicamente caro e luxuoso, com “elenco quase cem por cento profissional, uma direção fotográfica (Luís Carlos Barreto) que chega a ser brilhante, quando não pretende ofuscar literalmente o espectador e uma faixa musical inventiva, embora atrapalhada pelo excesso que o diretor impôs a todos os setores” (AZEREDO, 1967, p. 2).

Tal afirmação, de certa maneira, apresentava coerência, pois *Terra em Transe* deixava para trás os primeiros ideais do movimento, alicerçados no neorealismo italiano. Característica que fez o Cinema Novo ficar conhecido pela máxima *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*. É necessário lembrar que no seu início, um dos argumentos propulsores do movimento foi superar as chanchadas realizadas pela Atlântida e o cinema industrial produzido pela

Vera Cruz em São Paulo. Ely Azeredo apontou para uma atitude hipócrita de Glauber Rocha ao realizar *Terra em Transe* com todos os recursos que somente o cinema industrial poderia proporcionar. Dessa forma, o cineasta estava realizando um filme da mesma maneira que já havia duramente um dia criticado.

O crítico continua a condenar o filme, salientando que a obra possuía fortes pretensões, na *procura do brilho pessoal do diretor*, o que resultou em um filme maçante e enfadonho:

Fellini, Bergman, Ophuls, Welles, ficam para trás, sob um aspecto: nenhum deles conseguiu, em décadas de trabalho, levar uma plateia ao estado de estafa que provoca em *Terra em Transe*. A pintura da política nunca foi tão tediosa e vã, por mais que seus modelos reais nos provoquem uma repugnância tão forte quanto a que sentem e transpiram e gritam e urram e repetem e repisam os personagens engajados (e tontos) em tela. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2. Grifo do autor).

No trecho destacado, ressaltou novamente o fenômeno narcísico que tomava conta de alguns diretores do Cinema Novo na segunda metade da década de 1960. Entretanto, essas características narcísicas atingem o seu ápice com Glauber Rocha na concepção de *Terra em Transe*. Para ele, a narrativa não linear e a linguagem de difícil compreensão resultaram em um filme tedioso, que *leva a plateia ao estado de estafa*. Esse estado de estafa era agravado pelos personagens engajados politicamente que estão presentes na história e são marcados pelas características de ações frenéticas e repetidos histrionismos. Novamente percebe-se o tom desprezível, juntamente com o condenatório, com que o crítico, refere-se aos personagens de cunho político de uma obra do Cinema Novo.

Em outro momento, comentou o fato da repercussão que *Terra em Transe* estava fazendo em seu momento de lançamento e sua possível resistência ao tempo:

Certamente os exegetas [...] poderão desenvolver extensas pesquisas sobre a parafernália simbolista e os arrepios da estética, agora empregados pelo cineasta. Muitas páginas serão necessárias para inventariar as intenções desse 'espetáculo sobre a política' situado 'entre o real e o fantástico'. Ouso, contudo, descrever da legitimidade desse 'real' e da eficiência desse 'fantástico'. O transe em tela tem vagos e discutíveis parentescos com as convulsões políticas da América Latina. (AZEREDO, 10 mai. 1967, p.2).

A obra caracterizava-se por ser muito mais radical em termos de linguagem cinematográfica que o filme anterior do diretor – *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) – e por fazer uma profunda crítica ao processo ditatorial brasileiro. Essa crítica, por sua vez, foi construída pelo cineasta de maneira alegórica, em que o ambiente da história e os personagens do jogo político foram substituídos por arquétipos da realidade do país que dispunham de expressiva força nos eventos que sucederam o contexto o golpe de 1964.

Ely Azeredo, entretanto, observou que o filme poderia servir de matéria-prima para estudos aprofundados sobre a experiência cinematográfica que Glauber Rocha proporcionou com a obra em questão. Entretanto, tal observação é realizada somente para retificar sua opinião negativa sobre *Terra em Transe*. A ironia, mais uma vez, é a tônica do comentário do crítico: “certamente os exegetas [...] poderão desenvolver extensas pesquisas sobre a parafernália simbolista e os arrepios da estética agora empregados pelo cineasta” Ele referia-se a estudiosos do campo audiovisual que nessa mesma época apresentavam-se em profundo desenvolvimento no Brasil, com suas ideias em consonância com as do Cinema Novo, ao mesmo tempo em que mostrava desdém pelo filme e pelo universo que o cercava. O tempo provou que a irônica afirmação de Ely Azeredo estava correta.

Atualmente, uma grande concentração de trabalhos acadêmicos dedica-se ao Cinema Novo. Um marco desses estudos é o trabalho do pesquisador Ismail Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. Tese oriunda da livre-docência do pesquisador em 1983, que analisa alguns filmes do Cinema Novo, entre eles *Terra em Transe*, refletindo sobre a linguagem de cada obra e o diálogo que tais filmes travaram com o contexto da época em que foram produzidos.

Outro elemento que é alvo de críticas no trecho destacado é o fato de que o filme tem poucas semelhanças com o verdadeiro cenário sócio-político da América Latina na década de 1960, que culminou na interrupção do processo democrático por meio de inúmeros golpes militares. Ao afirmar que *Terra em Transe* possuía poucos elementos em comum com o cenário político que Glauber Rocha intencionava simbolizar, o crítico colocava-se a um patamar intelectual acima do diretor e dos demais cinemanovistas no que tange aos conhecimentos sobre cinema, história e política:

Embora o autor procure com obsessão plantar suas próprias “flores do estílo”; contraria o antiesteticismo e a procura da comunicabilidade popular que estavam à raiz do Cinema Novo; é um mero ensaio sobre as dúvidas pessoais do autor em relação à política. A meu ver, tais dúvidas não justificam o esforço da realização de um filme, nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo. (AZEREDO, 10 mai.1967, p.2).

O trecho destacado revela os três principais pontos de convergência que Ely Azeredo possuía em relação às obras do Cinema Novo após o golpe de 1964. Primeiramente, tem-se o narcisismo de seus diretores, que buscavam construir filmes alicerçados em estéticas cada vez mais sofisticadas e complexas. Tais estéticas configuram-se como o segundo problema que ele encontrava nos filmes do Cinema Novo dessa fase, caracterizadas pela dinâmica entediante dos filmes associado a uma linguagem meândrica. Devido ao caráter hermético de seus filmes, o público afastava-se cada vez mais das obras cinemanovistas, caracterizando, assim, o terceiro conflito do crítico com o movimento. Essas três objeções estão presentes com mais destaque em *Terra em Transe*.

Um forte posicionamento contra a obsessão de Glauber Rocha em plantar suas próprias *flores do estilo* está presente no artigo. O termo refere-se à concepção de um estilo próprio do diretor, amparado em uma estética por vezes incompreensível, que se distanciava dos primeiros filmes do Cinema Novo, cuja procura pela *comunicação popular* era a tônica do primeiro período do movimento.

Dessa forma, o crítico defendeu que o diretor criou *Terra em Transe* contrariando o *antiesteticismo* que estava nas origens do Cinema Novo – o formalismo presente no cinema brasileiro até a década de 1950, representado pelas obras da Companhia Cinematográfica Vera Cruz – paralelo a uma visão política que pouco dialogava com a realidade, que procurava retratar.

Juntamente a essas objeções que, na visão de Ely Azeredo, configuravam Glauber Rocha como um cineasta em profunda contradição, ele afirmou que *Terra em Transe* caracterizava-se “como um mero ensaio sobre as dúvidas pessoais do autor em relação à política” (AZEREDO, 1967, p. 2). Novamente, observa-se seu desdenho para com as relações entre política e cinema presentes no universo do Cinema Novo. Segundo ele, Glauber Rocha realizou *Terra em Transe* para procurar exorcizar suas dúvidas em relação ao contexto político pelo qual o Brasil estava vivendo.

O crítico, afirma que “as dúvidas do diretor não justificam o esforço da realização do filme, nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo” (Ibid, p. 2). Nota-se que a posição de Ely Azeredo em afirmar que o filme não se justifica por ser fruto de uma inquietação pessoal de seu diretor é completamente equivocada. Entretanto, o próprio comportou-se de maneira idêntica aos diretores cinemanovistas, quando analisou e passou a ditar regras e orientações para o cinema nacional. Esses posicionamentos estão presentes em seus textos.

Apesar de posições contrárias, o desejo autoritário é imanente tanto em Azeredo, quanto aos diretores do Cinema Novo. Ao afirmar que *o filme não se justifica*, o crítico igualava-se a essa conduta autoritária, pois estava defendendo que o filme não deveria existir. A utilização dos espectadores como álibi para a sustentação de seu argumento autoritário, afirmando que “nem a batalha do espectador para decifrar as esfinges erigidas ao longo de uma sucessão fatigante de clímaxes e efeitos de brilhantismo” (Ibid, p. 2), justifica a existência de *Terra em Transe*, confirma tal posicionamento.

Diante dessas colocações, ele também ignorava a função do artista como conscientizador social de seu público. *Terra em Transe* é o exemplo máximo do produto de um cineasta preocupado com as questões da época em que viveu. Muito embora, deve-se concordar com Ely Azeredo, o filme não consiga atingir sua função social, característico dos filmes do Cinema Novo, devido ao fato de que o público manteve-se distante esteticamente da obra por estar habituado com os padrões do cinema clássico.

Conclusão

As análises dos textos de Ely Azeredo sobre *Terra em Transe* demonstraram como a radicalização estética do Cinema Novo conflitou-se com a sua visão

conservadora de cinema. Identificou-se, também, que a disputa simbólica entre os discursos do movimento e do crítico tornou-se mais intensa nesse período devido à discordância em relação à implantação do Instituto Nacional de Cinema, em 1966. Nesse episódio, o crítico foi um dos incentivadores do projeto intervencionista do regime militar, enquanto o Cinema Novo mantinha uma posição contundentemente contrária ao órgão.

Em relação à obra de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, o crítico preocupava-se, sobretudo, na produção de um cinema brasileiro que dialogasse com o grande público. Entretanto, esse processo não ocorria com os filmes do Cinema Novo, devido às constantes experimentações e transgressões narrativas e estéticas que seus diretores realizavam. Essas características atingiram o seu ápice com *Terra em Transe*, quando o movimento distanciou-se cada vez mais do público brasileiro. Diante disso, Ely Azeredo identificou que o Cinema Novo, a partir da segunda metade da década de 1960, configurava-se como um movimento elitista, produzido para uma pequena parcela de artistas e intelectuais, que compartilhavam da mesma visão de mundo que seus diretores, em especial, Glauber Rocha.

Dessa forma, constatou que o movimento tornou-se autocontraditório com o decorrer da década, pois, à medida que seus filmes angariavam alto prestígio internacional, a ideia de se realizar um cinema desprovido de vícios industriais, cuja síntese residia na frase *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*, ia sendo, gradativamente abandonada. Isto é, a partir desse período, Ely Azeredo diagnosticava que o Cinema Novo, a partir de suas produções caras, luxuosas e que demonstravam grande apuro técnico, traía as primeiras teses do movimento.

Tendo surgido com o objetivo de criar um cinema legitimamente brasileiro, tanto em sua técnica, quanto na abordagem de seus problemas sociopolíticos e superar o cinema industrial realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo, o Cinema Novo, a partir desse momento específico, tornou-se contraditório, na medida em que produzia seus filmes da mesma maneira que os dois polos cinematográficos, cujas produções eram alvos de constantes críticas dos diretores cinemanovistas.

The film review by Ely Azeredo for the film *Entranced Earth* (1967), by Glauber Rocha in *Jornal do Brasil*

Abstract

*This article introduces an investigation around the methods of analysis and argumentation used in the work of cinema critic Ely Azeredo, regarding New Cinema. The objective of this study was to find answers for the negative position of the critic toward this movement, which marked the modernization of Brazilian cinematography. For this analysis, two texts, published in the Rio de Janeiro periodical *Jornal do Brasil*, were selected. Both texts featured a representative film of New Cinema: *Entranced Earth*, by Glauber Rocha, released in 1967. The texts present divergent opinions of Ely Azeredo about the work in question,*

contrasting with the hegemonic judgment of this period, which articulated the manner of exalting narrative innovations, techniques and themes which such a work contained.

Keywords: *Ely Azered. Film Review. New Cinema.*

Referências

AZEREDO, Ely. As decepções do Transe. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.2, 10 de maio de 1967.

_____. O falso dilema do Transe. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.2, 5 maio 1967.

_____. O novo cinema brasileiro. *Filme & Cultura*. Rio de Janeiro. n.1, p.5-12, 1966.

_____. Pelo cinema sem mágicas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.2, 17 de maio de 1967.

_____. Pregoeiros do caos contra o INC. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.2, 6 set. 1966.

DUELLES, John W. F. **Carlos Lacerda: a vida de um lutador**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papyrus, 2004.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2005.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Bazin no Brasil. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.