

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

ISABELLA MITIKO IKAWA BELLINGER

**A crítica cinematográfica em *O Diário de S. Paulo* entre 1968 e 1969:
um estudo sobre a experiência dos estudantes da Universidade de São
Paulo**

**São Carlos
2013**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

ISABELLA MITIKO IKAWA BELLINGER

**A crítica cinematográfica em *O Diário de S. Paulo* entre 1968 e 1969:
um estudo sobre a experiência dos estudantes da Universidade de São
Paulo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, linha de pesquisa História e Políticas do Audiovisual, da Universidade Federal de São Carlos, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo.

**São Carlos
2013**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

B444cc

Bellinger, Isabella Mitiko Ikawa.

A crítica cinematográfica em *O Diário de S. Paulo* entre 1968 e 1969 : um estudo sobre a experiência dos estudantes da Universidade de São Paulo / Isabella Mitiko Ikawa Bellinger. -- São Carlos : UFSCar, 2013.
151 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2013.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema Novo. 3. Cinema marginal. 4. Tropicalismo. 5. Crítica cinematográfica. 6. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. I. Título.

CDD: 791.430981 (20^a)



**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE
ISABELLA MITIKO IKAWA BELLINGER**

Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo
Presidente – UFSCar

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo
Membro externo – UFJF-MG

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto
Membro interno – UFSCar

Submetida a defesa pública em sessão realizada em 11/04/2013.

Homologada na 37^a Reunião da CPG do PPGIS, realizada em
23 / 05 / 2013.

Prof. Dr. Samuel José Holanda de Paiva
Coordenador do PPGIS

À Maria Izabel, minha avó, por mostrar que poesia e realidade muitas vezes são sinônimos.

Agradeço a todos e todas que estiveram presentes na realização deste trabalho.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida para este estudo.

Agradeço ao Arquivo Público do Estado de São Paulo, em especial aos funcionários que colaboraram na coleta dos textos em *O Diário de S. Paulo*.

Agradeço ao PPGIS pelo apoio ao longo desta pesquisa, em especial a Felipe Rossit pelo auxílio sempre que necessário.

A todos os professores do PPGIS, em especial a Alessandro Gamo, Arthur Autran, Carlos Roberto de Souza e Samuel Paiva pela convivência, conselhos e comentários precisos.

Agradeço aos integrantes da banca examinadora Professores Arthur Autran e Luís Alberto Rocha Melo pela participação.

Agradeço aos alunos de 1968 da ECA-USP que escreveram em *O Diário de S. Paulo* pela trajetória crítica aqui estudada, pelo amor aos filmes e pelos textos sempre inspiradores. Em especial a Djalma Batista, Ismail Xavier, Maurice Politi, Sérvulo Peres Siqueira e Valéria Wagner, por partilharem comigo parte de suas memórias, sempre tão atenciosos e ternos.

Agradeço à minha orientadora Luciana Corrêa de Araújo pela confiança em meu trabalho, pela paciente e dedicada orientação, não somente agora, mas desde 2007, durante minha Iniciação Científica. Muito obrigada pelos anos de convivência, pelos conselhos e por me incentivar a gostar e continuar a pesquisar.

Aos meus queridos amigos do PPGIS: Edson Costa, Filipe Brito, Francisco Trento, Gabriel Correia, Hugo Reis, João Henrique Tellaroli Terezani, Juliana Panini, Julio Cesar Bazanini, Laila Rotter Schmidt, Marco Freitas, Maria Inês Dieuzeide, Mirian Ou, Natasha Hernandez Almeida, Patrícia Costa Vaz, Wiliam Pianco e a todos os outros pela companhia, carinho e conselhos ao longo deste tempo.

À Aline Penna, Bruno Ferreira, Fernanda Ligabue, Fernando Lacerda, Iumie Watanabe, Juliana Donato, Naila Fukimoto e Yasmin Muller por serem presenças alegres e inspiradoras durante estes felizes anos de amizade. Obrigada também pelas leituras que realizaram deste trabalho.

A Felipe e Tiago Tateyama: muito obrigada pela presença constante, pela companhia sempre tão necessária e pelas risadas que partilhamos ao longo do tempo.

Às minhas queridas irmãs, Carolina e Stephanie: agradeço por serem quem são, pelo amor, afeto e cumplicidade.

Aos meus pais, com muito amor, agradeço por isto e por todo o resto.

Resumo:

A pesquisa consiste no estudo da seção de cinema de *O Diário de S. Paulo* entre julho de 1968 e junho de 1969. Neste período de um ano, o grupo de estudantes composto por Álvaro Ferreira, Claudio de Andrade (pseudônimo utilizado inicialmente por Jean-Claude Bernardet), Djalma Batista, Eduardo Leone, Frida, Ismail Xavier, José Possi Neto, Marília Aires (hoje Marília Franco), Maurice Politi, Sérvulo Peres Siqueira e Valéria Silveira assumiram a crítica de cinema no referido jornal. A maior parte desses estudantes era da primeira turma de cinema da então ECC-USP (Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo), que posteriormente viria a ser a ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes). Outros vinham do teatro e do jornalismo. A trajetória desta experiência, vinculada principalmente às produções e reflexões cinematográficas do período, é o que estudamos neste trabalho.

Palavras-chave: cinema brasileiro, Cinema Novo, Cinema Marginal, Tropicalismo, crítica cinematográfica, ECA-USP.

Abstract: This research is a study of the film section in *O Diário de S. Paulo* between July 1968 and June 1969. In this year, a group composed by Álvaro Ferreira, Claudio de Andrade (pseudonym initially used by Jean-Claude Bernardet), Djalma Batista, Eduardo Leone, Frida, Ismail Xavier, José Possi Neto, Marília Aires (now Marília Franco), Maurice Politi, Sérvulo Peres Siqueira e Valéria Silveira signed the film criticism in this journal. Most of these students were from the first Cinema's class in ECC-USP (Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo), which later would become ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes). Others came from Theater and Journalism. This experience in *O Diário de S. Paulo* is what we propose to study in this work.

Keywords: Brazilian cinema, Cinema Novo, Cinema Marginal, Tropicalism, film criticism, ECA-USP.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1. DETALHAMENTO DO MATERIAL	18
1.1. “Hollywood sem máscara”	19
1.2. “Cotação de filmes”	20
1.3. Artigos de domingo	21
1.4. Resenhas críticas	24
1.5. A seção em números	25
CAPÍTULO 2. DIÁLOGOS COM O CINEMA NOVO	35
2.1. Estado, cinema e indústria	44
2.2. O cinema independente brasileiro	56
2.3. O cinema amador	63
2.4. Considerações sobre o público	67
CAPÍTULO 3: “POR UMA RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA”	77
3.1. O impacto de <i>O bandido da luz vermelha</i> : o manifesto de Ismail Xavier	82
3.2. As tendências do cinema: renovação e diluição	87
3.3. O “velho” e o “novo”	96
3.3.1. O conflito de gerações	96
3.3.2. O humor, a ironia e o público	98
3.3.3. A crítica de Eduardo Leone	102
3.4. O quadro do cinema brasileiro pós- <i>Bandido</i>	112
CONCLUSÃO	120
BIBLIOGRAFIA	124
ANEXOS	146

INTRODUÇÃO

Em 17 de julho de 1968 é publicada em *O Diário de S. Paulo* (aqui utilizaremos a abreviatura *ODSP*) a resenha crítica “Cidadão Kane” no espaço dedicado a cinema do jornal. Assinado por Ismail Xavier, o texto tratava da reprise do filme de Orson Welles de 1941. Inaugura-se assim a trajetória crítica de um grupo de alunos da Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo (ECC–USP), atual Escola de Comunicações e Artes (ECA). A experiência que se inicia com um texto sobre *Cidadão Kane* termina em 17 de junho de 1969 com a resenha crítica “Crônica em torno de um dragão”, sobre o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969).

Através da experiência crítica de *ODSP* perpassamos produções brasileiras marcantes como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), *Cara a cara* (Julio Bressane, 1969) e o já citado *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Estudar a seção observando o tratamento dado a cada um destes filmes é também uma maneira de compreender a relação entre o estudo de cinema no Brasil e a produção de filmes no país bem como observar problemáticas colocadas pelo pensamento crítico acerca do cinema.

Considerar a trajetória desta coluna de cinema como percursos (no plural) é procurar compreender a colaboração de cada um dos autores que assinou textos no jornal. O grupo era formado por Álvaro Ferreira, Claudio de Andrade (pseudônimo inicialmente utilizado por Jean-Claude Bernardet, segundo contam Djalma Batista e Ismail Xavier — BATISTA, 2012 e XAVIER, 2011), Djalma Batista, Eduardo Leone, Frida, Ismail Xavier, José Possi Neto, Marília Aires, Maurice Politi, Sérvulo Peres Siqueira e Valéria Silveira. Esses onze nomes se revezaram durante o período de existência da coluna escrevendo textos críticos a respeito dos filmes em cartaz nos cinemas da cidade de São Paulo.

Os alunos vinham de várias áreas da então ECC. José Possi Neto estudava Teatro, Maurice Politi e Sérvulo Peres Siqueira, Jornalismo. E o restante do grupo fazia parte da primeira turma de Cinema, à exceção de Álvaro Ferreira, que segundo os depoimentos de Ismail Xavier e Djalma Batista não pertencia ao grupo da ECA. Poderia ser outro pseudônimo ou ainda segundo Djalma (BATISTA, 2012), um ex-aluno de Paulo Emilio Salles Gomes da Universidade de Brasília (UnB).

A experiência crítica dos alunos na seção de cinema no jornal é perpassada pela conjuntura sócio-política. São momentos que marcam a “geração de 1968” (termo muito utilizado por Djalma Batista em seus relatos). Em âmbito internacional, temos o Maio de 1968 na França e a Primavera de Praga. No Brasil, o golpe militar ocorrido em 1964 e também o decreto do Ato institucional número 5 (AI-5) em dezembro de 1968, que suspendeu os direitos civis e legitimou a censura pelo governo militar. Com todos esses acontecimentos, particularmente no Brasil pós-golpe, há uma crise do intelectual de esquerda diante dos rumos políticos no país. Antes de março de 1964, a ligação dos projetos culturais com a esquerda política previa a condução do povo brasileiro rumo a uma revolução social e que esta se daria a partir da consciência crítica da realidade nacional revelada ao povo pelo intelectual.

Havia neste momento uma função clara para o intelectual de esquerda: tirar o povo brasileiro de sua alienação. No cinema de Glauber Rocha em 1963 há *Deus e o diabo na terra do sol*, em que a teleologia é definida, “O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. A revolução é próxima. No entanto, após 1964 os planos revolucionários da militância política de esquerda caem por terra. Dessa maneira, o intelectual tem seus projetos frustrados e já não compreende mais quem é o povo (ou povos) brasileiro(s). Assim coloca em xeque a sua própria trajetória, exemplo máximo disso é *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), com o protagonista Paulo Martins revendo o que não deu certo, quem é este povo que não cumpriu seu papel na revolução, quais as causas deste fracasso.

É no mesmo ano de *Terra em Transe* que começam os estudos na ECC – Escola de Comunicações Culturais. “Os primeiros cursos oferecidos foram de Cinema, Jornalismo, Rádio, TV, Arte Dramática, Biblioteconomia e Documentação e Relações Públicas. Em 1970, com a introdução dos cursos de Música e Artes Plásticas, mudou-se o nome de ECC para ECA – Escola de Comunicações e Artes” (SOUZA, 2002: 496). A universidade pioneira nos estudos cinematográficos foi a Universidade de Brasília (UnB) em 1965, sob coordenação de Paulo Emilio Salles Gomes (SOUZA, 2002: 417). Paulo Emilio estava na UnB desde antes da criação do curso de cinema, ministrando aulas de História do Cinema no Instituto de Arte e Cultura – IAC. Em 1966 volta para São Paulo e integra o primeiro grupo de professores da ECC. Faziam parte do curso dirigido por Rudá de Andrade (entre 1967 e 1971) nomes como o de Paulo Emilio, Jean-Claude Bernardet (que também passou pela UnB), Almeida Salles, Maurice Capovilla e Roberto Santos.

Também se destaca neste momento a formação da Escola Superior de Cinema São Luís – ESC em São Paulo:

A ESC foi organizada pelo padre Lopes em 1965. A Igreja Católica, uma das pontas de lança do cineclubismo na década de 60, passou a investir também no ensino do cinema de forma oficial, já que a orientação extraoficial vinha sendo feita há anos por entidades legais ou confessionais como a Central Católica de Cinema, a Orientação Moral dos Espetáculos ou pelos cursos da Associação Social Arquidiocesana do padre Guido Logger, no Rio de Janeiro. Enquanto a Universidade de Brasília instituía um curso pioneiro, o jesuíta Edeimar Massote criava outro em Belo Horizonte, junto à Universidade Católica de Minas Gerais. Em 1965, em consonância com o curso mineiro, o padre Lopes organizou um segundo no Colégio São Luiz, situado no prédio da rua Bela Cintra com a Avenida Paulista. Entre os professores chamados para a ESC estavam Paulo Emilio (História do Cinema Brasileiro), Anatol Rosenfeld (Dramaturgia), Roberto Santos, Luis Sergio Person, Hermelino Fiaminghi e Decio Pignatari (Teoria da Comunicação). (SOUZA, 2002: 494).

É com a criação de todos esses cursos que se inicia o estudo acadêmico de cinema no Brasil. A colaboração dos alunos na coluna de cinema de *ODSP* está diretamente ligada à criação da ECC e à atuação do professor Paulo Emilio. Segundo revela Ismail Xavier,

O jornal convidou o Paulo Emilio para assumir a crítica. Ele achou mais interessante abrir espaço para os alunos exercitarem a sua capacidade de escrita e de opinião; uma grande oportunidade. Houve uma reunião na ECA para tratar do assunto e, em conjunto, o Paulo Emilio, o Jean-Claude Bernardet e o Rudá de Andrade decidiram fazer a proposta, que o jornal aceitou. Chamaram os alunos para formar a equipe (XAVIER, 2011).

A forma como se dá a inserção dos alunos como colaboradores do jornal revela uma das facetas de Paulo Emilio, que se observa também na época em que mantinha uma coluna no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Segundo José Inácio de Melo Souza, “Paulo Emilio interessava-se pelo desenvolvimento das vocações. A cada novato que se aproximava do círculo formado pela Cinemateca, ele insistia para que pensasse e escrevesse, abrindo a página de cinema do SL.” (SOUZA, 2002: 380). O estilo de formação de Paulo Emilio, começando pelos jovens que conheceu na Cinemateca Brasileira, é uma das bases que justificam sua sugestão de colocar um grupo de alunos para colaborar com o jornal *ODSP*. Na época do Suplemento Literário, Paulo Emilio “voltou-se para Gustavo Dahl e disse à queimadura: ‘Você não quer escrever um artigo sobre o Kazan para eu publicar lá na coluna do Suplemento?’” (SOUZA, 2002: 381). Segundo Dahl, o artigo escrito ao longo de nove meses se desdobrou em três, e ele ficou “totalmente estatelado diante da possibilidade e da

responsabilidade. Eu tinha 20 anos e escrever no espaço sagrado de Paulo Emilio... Aí comecei a escrever artigos” (SOUZA, 2002: 381). Jean-Claude Bernardet também relata sua experiência:

Ele me convidou e eu recusei. Eu não me achava absolutamente capaz de fazer estes artigos enormes que publicavam aos sábados no *Estado*. Ele ficou insistindo, insistindo, mas eu recusei e não cedi às pressões do Paulo Emilio até o momento em que chegou o último dia dele na Cinemateca (...). Ele voltou a insistir, a me pressionar e foi, talvez, o único momento de uma relação mais agressiva entre o Paulo Emilio e eu. Mais uma vez eu recusei e ele me disse: “Você vai fazer!” Virou as costas e foi embora (SOUZA, 2002: 381).

Diante da impossibilidade de Jean-Claude para responder ou se negar a escrever novamente, ele cumpriu com o que acreditou ser uma “obrigação moral” (*Idem*) e começou a escrever. Como se observa no depoimento de Ismail, Jean-Claude também participa da proposta ao jornal *O Diário de S. Paulo* de colocar os alunos no exercício da crítica, bem como colabora diretamente nesta atividade em alguns momentos, utilizando-se do pseudônimo Claudio de Andrade. Assim, o motivo pelo qual Paulo Emilio levou esta sugestão a *ODSP* se pauta principalmente por sua maneira de desenvolver vocações, o que torna ainda mais intrínseca a relação da seção com os estudos de cinema na então ECC-USP.

No depoimento de Jean-Claude citado acima, além do empenho de Paulo Emilio na descoberta de vocações, pode-se notar que havia um círculo próximo da Cinemateca Brasileira, que tinha como conservador-chefe Paulo Emilio. Giravam em torno desta instituição pessoas interessadas nos filmes exibidos, nos cursos ministrados como o I Curso para Dirigentes de Cineclubes (1958), na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica (1960). Nestes cursos sobressaíram nomes importantes para o pensamento cinematográfico brasileiro, como Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet, por exemplo.

Além disso, as atividades desenvolvidas pela Cinemateca na segunda metade dos anos de 1960 reuniram uma geração da qual fazem parte os estudantes colaboradores de *ODSP*:

Sou da geração que mergulhou na cinefilia a partir do contato com os “cinemas de arte”, com as salas de reprise dos filmes europeus como o Bijou na Praça Roosevelt e, mais decisivo, com a frequência a sessões da Cinemateca na Sete de Abril, justamente no prédio dos Diários Associados onde estava o MAM de São Paulo. O cineclubismo universitário, como aluno de engenharia na USP, e a Cinemateca foram experiências decisivas que me levaram ao curso de cinema da ECA quando este se inaugurou em 1967. Lá reencontrei a cultura da Cinemateca, pois foi Rudá de Andrade o primeiro coordenador do curso, e lá estavam Paulo Emilio, Jean-Claude, Roberto Santos e Maurice Capovilla (XAVIER, 2011).

Ou seja, a atuação da Cinemateca Brasileira e a abertura do curso de cinema na USP são momentos que alicerçam a experiência cinéfila e crítica dos estudantes. Além disso, exprimem ainda mais a relação de Paulo Emilio, Jean-Claude Bernardet e Rudá de Andrade com o grupo. O envolvimento de Rudá na experiência crítica dos alunos é comprovado na publicação, em *ODSP*, do seu artigo “Cinema latino-americano no latente” (ANDRADE. “Cinema latino-americano no latente”, *ODSP*, 2.º Caderno, 18 ago 1968, p. 11). Há também um artigo assinado por Decio Pignatari (PIGNATARI. “Cinema e comunicação”. *ODSP*, 2.º caderno, 11 ago 1968, p.11) que encontra ligação com o grupo de colaboradores do jornal dada a rápida passagem deste na ECC.

Há de se considerar também, dentro dos fatores conjunturais que se associam e marcam este momento da crítica de cinema dos estudantes, as transformações em *O Diário de S. Paulo*. Em abril de 1968 com a morte de Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados (grupo do qual o jornal paulistano fazia parte), intensifica-se uma crise interna, que já havia começado antes, a partir do afastamento de Chateaubriand por motivos de saúde. Esta crise era, sobretudo em relação a sua sucessão. Alguns aspectos da situação dos Diários Associados podem ser observados através da passagem dos alunos pelo *ODSP*. No final de 1968 há uma reformulação, aumenta-se o número de imagens, há maior apelo visual, os textos em geral diminuem de tamanho, cria-se um caderno policial, que noticia casos de violência doméstica, tragédias familiares, numa concepção sensacionalista. O esporte também ganha mais espaço nas publicações. Uma das suposições que se pode traçar com essas mudanças é a tentativa de solucionar a crise do jornal, no entanto não se pode desconsiderar que a instauração do AI-5 em dezembro possui ecos nesta mudança de *ODSP*. Porém, como as mudanças começam em novembro de 1968, a tese de que as alterações fazem parte de um plano para sair da crise existente no jornal ganha mais enlevo.

Uma das alterações realizadas em novembro é na própria seção de cinema. Se antes era publicada diariamente (de terça-feira a domingo ¹), a partir de 05 de novembro de 1968 os textos passam a se concentrar em uma página às terças-feiras. No mesmo mês, no dia 19, é publicado o último artigo de uma série de textos publicados aos domingos pelos estudantes no 2.º Caderno, intitulado “Todos os jovens não estão contentes” (ANDRADE, SILVEIRA. “Todos os jovens não estão contentes”, *ODSP*, 2.º Caderno, 19 nov 1968, p.11), que apresentará um panorama dos filmes exibidos no IV Festival de Cinema Amador JB/Mesbla.

¹ Tanto na Biblioteca Mário de Andrade quanto no Arquivo Público do Estado de São Paulo não há edições do jornal às segundas-feiras, o que indica que não circulava neste dia.

O fim da seção de cinema sob responsabilidade dos alunos se dá em 17 de junho de 1969. Muitos fatores determinaram o fim da seção. As transformações internas ocorridas nos textos dos críticos, que veremos posteriormente, a crise dos Diários Associados bem como o endurecimento do regime militar são pontos importantes que devem ser considerados para o fim da atividade crítica dos estudantes em *ODSP*.

Ater-se ao estudo desta trajetória crítica em *O Diário de S. Paulo* é abordar as relações entre sociedade e militância política estudantil de esquerda dos anos de 1960, presente na produção crítica acerca dos filmes em cartaz na cidade de São Paulo. É também compreender o pensamento e a ideologia em torno do cinema, sobretudo analisando as reflexões críticas de *ODSP* na concepção da produção cinematográfica nacional, suas relações com o Estado, com um cinema dominante, com a formação de uma indústria, e também os fatores estéticos defendidos ou atacados na seção.

No que diz respeito à produção cinematográfica nacional, salientamos a sua importância na postura crítica dos alunos. Há um alinhamento às propostas do Cinema Novo no que tange ao pensamento sobre o cinema que permeia a discussão da coluna. Mais especificamente, trata-se de ter como alicerce crítico os debates propostos pelo Cinema Novo, para abordar os filmes lançados na cidade de São Paulo. Há uma atenção especial também ao cinema paulista e principalmente ao impacto causado por *O bandido da luz vermelha*. O filme de Sganzerla apresenta um novo rumo para as discussões relativas ao cinema brasileiro pós *Terra em transe*, atenta para novas proposições estéticas e impulsiona uma mudança de pensamento desta crítica de *ODSP*, antes fortemente vinculada ao Cinema Novo. Esta segunda fase encontra vínculo com as propostas do que viria a se denominar Cinema Marginal e, sobretudo, com o Tropicalismo.

Ao abordarmos essa experiência crítica em *ODSP* procuramos seguir o pensamento de Jean-Claude Bernardet e entender que:

Criticar é por a obra em crise. É por em crise a relação da obra com outras obras. A relação do autor com a obra. A relação do espectador com a obra. A relação do crítico com a obra. É criar em torno de uma obra uma rede de palavras incertas, inseguras, hipotéticas, sem a menor esperança nem o menor desejo de chegar ao certo ou a qualquer verdade ou conclusão. Mas com a esperança e o desejo de que essa constelação possa detonar significações potenciais na obra e nas suas relações múltiplas.

Sem o menor desejo de convencer, nem o diretor, nem o espectador. Mas problematizar (CAPUZZO, 1986: 39).

É em torno de colocar a obra em xeque, de compreender que “o CINEMA não era uma entidade única, não havia regras para O cinema. Cada filme era um filme” (BATISTA, 2012), que podemos iniciar um estudo acerca da crítica produzida em *ODSP*. A forma como se coloca a obra em crise, levando em conta aspectos da crítica cultural, e tendo sempre a obra como elemento máximo de discussão é que dá a tônica da produção dos textos no jornal.

O estudo que propomos dos textos críticos da seção de *ODSP* se pauta no pensamento de Jean-Claude Bernardet destacado acima para o exercício da crítica de filmes. Ainda segundo Bernardet, “por em crise é também por em crise o texto crítico. O texto colocando-se como uma hipótese, uma flutuação, uma problematização, um desvendamento. Nunca como o certo, ou a possibilidade do certo” (CAPUZZO, 1986: 39). Vale levar em consideração tais aspectos nos estudos sobre crítica cinematográfica, não só para evidenciar estilos e métodos de uma trajetória como a de *ODSP* como também para identificar e analisar movimentos e nuances de uma experiência crítica. A forma como se dá, parafraseando Jean-Claude, o “por em crise” a obra e todos os elementos que se relacionam a ela é o que propomos neste estudo.

Objetivos e Metodologia

Inicialmente, é importante salientar que a pesquisa que resulta nesta dissertação teve seu início em 2007, no desenvolvimento da pesquisa de Iniciação Científica “A crítica de Ismail Xavier: dos jornais aos estudos acadêmicos” (BELLINGER, 2009). Neste projeto, foram estudadas as resenhas críticas escritas por Xavier, elaborando um paralelo com seus ensaios acadêmicos. No entanto, como a seção de cinema não contava apenas com Ismail, observamos a necessidade de promover um estudo da trajetória de toda a produção crítica da coluna de *ODSP*. Por isso este estudo se faz preciso: pela importância de se compreender essa experiência no jornal em suas particularidades, entender a colaboração de cada autor e analisar as nuances que definem essa trajetória tendo em mente os fatores culturais, políticos e sociais que norteiam essa crítica cinematográfica.

Para a realização deste estudo, foi necessário realizar o levantamento de todo o material produzido na seção de cinema. Em 2007 uma parte dos textos foi levantada (os escritos por Ismail Xavier) na Biblioteca Mário de Andrade. Porém, devido às reformas no local, este levantamento inicial precisou ser terminado no acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, que assim como a Biblioteca encontra-se na capital paulista. Em 2011,

por conta do presente estudo, o restante da seção de cinema de *ODSP* foi levantado no Arquivo Público.

É importante expor a forma como se deu este levantamento. As edições de *ODSP* no Arquivo Público do Estado estão encadernadas de acordo com o mês e o ano de sua publicação. Algumas páginas do jornal e do material não estavam em boas condições de conservação e por este motivo a leitura era dificultada. Vale lembrar que mesmo com os cuidados no manuseio do papel, o jornal se torna frágil com o passar dos anos.

Logo, tanto pela necessidade de compreensão da diagramação e organização da seção, quanto pela fragilidade do jornal, optou-se por fotografar cada página da coluna de cinema assinada pelos estudantes. Isso garantiu também que o material fosse pouco danificado, procurou-se manuseá-lo o mínimo possível, uma vez que os arquivos de *O Diário de S. Paulo* do período que compõe esse estudo estão disponíveis para pesquisa em poucas instituições de São Paulo. Por conta das reformas que se prolongaram na Biblioteca Mário de Andrade, este acervo ainda não foi liberado para pesquisa no local, assim como não o é na sede de *ODSP*. Como o jornal passou por algumas mãos desde a publicação da seção aqui estudada (atualmente pertence ao grupo *O Globo*), a coordenação atual informou que não sabe a quem pertencem as antigas publicações: se ao novo dono da marca ou se ao dono do jornal no tempo dessas edições. Com essas dificuldades para a consulta do material, a preservação dele para futuras pesquisas se torna ainda mais importante. Por isso, a escolha foi pela realização da transcrição dos textos a partir das fotografias feitas da seção de cinema.

Ao realizar as transcrições, por mais que sejam mantidas as características originais dos textos, muito das publicações se perde, principalmente no aspecto visual, dado a partir da diagramação da seção, que inclui as resenhas juntamente com o quadro de cotações e eventuais imagens que acompanhavam a página. Vale lembrar que as citações utilizadas nas análises que compõem esse trabalho estão com ortografia e gramática atualizada. Já na transcrição das resenhas críticas aqui anexadas, privilegiou-se a manutenção ortográfica da época.

Com o registro fotográfico e as transcrições finalizadas era preciso organizar o material, já que foram levantados 254 textos assinados pelos alunos, mais os quadros de cotações, que segundo Djalma Batista também faziam parte da produção do grupo.

A partir do levantamento do material, os textos foram divididos em duas categorias: resenhas críticas e artigos. A primeira categoria é composta de textos que possuem um filme

como objeto de análise. Os textos são publicados diariamente em um primeiro momento e, posteriormente, dentro da página dedicada ao cinema, às terças-feiras. Já a segunda categoria abarca os artigos, que são publicações dominicais, no 2.º Caderno (as resenhas críticas aos domingos vinham no 3.º Caderno), que ocorreram entre 28 de julho e 19 de novembro de 1968 e que possuíam por foco o tratamento de uma temática relacionada ao universo cinematográfico.

Após o levantamento e transcrição da seção de cinema, elaboramos tabelas que associam o autor da resenha crítica, o título do texto, o nome do filme que tem por objeto e alguns dados da produção, como nome do diretor e ano da realização. Foram criadas outras tabelas, que permitiram um estudo numérico da seção, que é apresentado no Capítulo 1 deste trabalho. Tanto a análise dos textos quanto a análise quantitativa da seção indicam que é o cinema brasileiro que orienta e alicerça o pensamento crítico nas páginas do jornal, como buscamos comprovar nos capítulos posteriores. A divisão entre o Capítulo 2 e 3 se dá através do impacto causado com a estreia de *O bandido da luz vermelha* em dezembro de 1968. Dessa forma, no Capítulo 2 procuramos mostrar que a crítica dos estudantes se desenvolve através de um diálogo com as proposições do Cinema Novo na segunda metade da década de 1960. Vemos um debate em torno da noção de indústria cinematográfica, formação de um mercado para filmes bem como as relações entre Cinema e Estado no Brasil e a necessidade de conquistar o público. Já no Capítulo 3 procuramos abordar a importância do filme de Rogério Sganzerla na seção de cinema, o vínculo ao Tropicalismo e a relação com o que viria a ser o Cinema Marginal.

Para uma compreensão maior sobre a seção de cinema em *ODSP* foi importante a coleta de depoimentos e entrevistas com os participantes do grupo. Djalma Batista, Maurice Politi, Sérvulo Peres Siqueira e Valéria Wagner deram depoimentos via correio eletrônico sobre a experiência crítica no final da década de 1960. Já Ismail Xavier nos cedeu uma entrevista que foi publicada na Revista Universitária do Audiovisual - RUA². Também tentamos buscar as impressões de Marília Franco (que na época assinava Marília Aires), mas não obtivemos respostas.

A importância destes depoimentos é notar como se dava a dinâmica do trabalho no jornal, os fatores conjunturais que marcaram este momento dos então estudantes e também

² XAVIER, Ismail. Entrevista concedida a autora. São Paulo, 15 de janeiro de 2011. Disponível em RUA – Revista Universitária do Audiovisual: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=3434>>

compreender como era a relação com o cinema, desta geração marcada pela cultura cinematográfica.

CAPÍTULO 1. DETALHAMENTO DO MATERIAL

A seção de cinema de *ODSP* conta com um extenso número de textos e autores. A fim de compreender melhor alguns aspectos de sua dinâmica, procuramos traçar um detalhamento numérico do material. Essa abordagem será realizada através da apresentação daquilo que compõe a seção e que sabemos ser produto dos alunos: texto crítico, o quadro intitulado “Cotação de filmes” (que inclui filmes em cartaz e lançamentos) e os artigos publicados aos domingos na fase de 1968.

Neste capítulo trataremos dos “dados da pesquisa”, isto é, qual o lugar ocupado pelo cinema no jornal, como se dava a “Cotação de filmes”, quantos textos foram publicados, qual a participação (quantitativa) de cada autor na seção, o número de publicações em cada período, enfim dados que contribuam para o entendimento desta coluna. Para iniciar esse levantamento, partimos de dados informacionais (daquilo que se observa através da visualização das páginas da coluna) e numéricos, portanto exatos para o entendimento desta seção de cinema.

Por nos atermos neste capítulo a esses “dados da pesquisa”, que procuram descrever a forma como se dava a seção, problemáticas observadas nos textos críticos, nos artigos e também na “Cotação de filmes” serão objetos de análise em momento posterior.

Inicialmente apresentaremos o espaço dedicado ao cinema no jornal. Deve-se observar que nem toda produção relativa ao tema era de responsabilidade dos alunos, como é o caso da coluna “Hollywood sem máscara”.

1.1. “Hollywood sem máscara”

A coluna “Hollywood sem máscara” era assinada por Dulce Damasceno de Brito Consiglia, Maria Thereza de Majo, Paolo Jacchio (aparece também como Paulo Jacchia em apenas um texto), Roberto de Sio e Gian Carlo Motta. Importante salientar que a produção de textos dessa coluna não faz parte da produção dos alunos e não será analisada neste trabalho. Apresentamo-la neste momento, pois faz parte do espaço dedicado ao cinema em *ODSP*.

São textos que tratam principalmente do universo dos atores, celebridades do cinema. Apresentando títulos como “A outra face de Gregory Peck” (CONSIGLIA. *ODSP*, 2.º Caderno, 14 jan 1969, p. 09), “Cardinale, uma aristocrata espanhola” (MAJO. *ODSP*, 2.º Caderno, 13 nov 1968, p. 09), dentre outros. Nesta coluna havia também pequenas notas, como por exemplo, a intitulada “O casaco de Marlene”:

Na sua recente temporada na Broadway, Marlene Dietrich apresentou um casaco que causou sensação e deixou muita gente imaginando se seria arminho ou vison branco. Mais tarde, a própria Marlene contou o segredo: tratava-se de pequeninas penas de cisne, extraídas da parte abdominal daquelas aves. (CONSIGLIA, *ODSP*, 2.º caderno, 11 jan 1969, p.07).

Há uma concentração dos textos em alguns períodos do jornal. Durante o ano estudado neste trabalho (o que corresponde à experiência dos alunos da ECA em *ODSP*), temos 29 textos nesta coluna. As 12 publicações de 1968 são feitas em novembro, já as 17 restantes são entre 3 de janeiro e 4 de março. Esta concentração de textos em determinados períodos leva a crer que “Hollywood sem máscara” não era uma seção fixa do jornal, e sim um especial escrito por correspondentes internacionais.

Em 1968 “Hollywood sem máscara” vinha na página seguinte à resenha crítica e a “Cotação de filmes” O especial encabeçado por Dulce Damasceno de Brito aparecia junto com os anúncios publicitários dos lançamentos. Já em 1969, a concentração dos textos de “Hollywood sem máscara” não acompanha mais as resenhas críticas dos alunos (visto que esta passa a ser publicada somente às terças-feiras). Neste momento, o especial dos correspondentes internacionais é acompanhado apenas da “Cotação de filmes” (publicada diariamente).

Há de se considerar que havia uma independência entre o material produzido pelos alunos e o publicado nesta coluna, uma vez que nunca ocuparam a mesma página nem

abordavam temas semelhantes: a seção de cinema assinada pelos alunos se caracteriza principalmente por acompanhar o circuito exibidor da cidade de São Paulo, enquanto que “Hollywood sem máscara” procura abordar o cinema sob o viés do universo de estrelas do cinema internacional. Mesmo no momento em que a seção de cinema sob responsabilidade do grupo de estudantes passa a ser semanal, jamais houve um texto de “Hollywood sem máscara” colocado nesta página sobre cinema.

1.2. “Cotação de filmes”

Sob o título “Cotação de filmes” o grupo de estudantes elaborava um quadro em que eram avaliados os filmes exibidos nas salas de cinema da cidade de São Paulo.

Como na maioria dos jornais, as cotações variavam entre péssimo, mau, regular, bom e ótimo (muitas vezes trocado por “excelente”), nesta escala de qualidade, do pior ao melhor.

Este quadro divide os filmes em dois grupos: “Lançamentos da Semana” e “Em cartaz”. Observando atentamente o quadro em questão (ANEXO 03), nota-se o título do filme em negrito, entre parênteses o cinema em que era exibido e uma pequena sinopse. Sobre a “Cotação de filmes”, Djalma Batista relata que “Caprichávamos para ser provocativo esse quadro” (BATISTA, 2012). E as provocações se encontram nessas pequenas sinopses elaboradas. Por exemplo, a respeito do filme *Dimensão 5* (*Dimension 5*, Franklin Adreon, 1966): “É melhor ficar em casa, não se dê ao trabalho de sair” (*ODSP*, 2.º Caderno, 17 jul 1968, p.09). Muitas vezes a sinopse do filme se tornava na realidade conselhos ao leitor, e possivelmente espectador dos cinemas paulistanos. No pequeno texto apresentado para o filme *O demônio* (*Il demonio*, Brunello Rondi, 1963), sugerem: “Assista se tiver tempo. Mas antes vá ver *O bandido da luz vermelha*, que é o filme mais importante desta semana” (*ODSP*, 2.º Caderno, 10 dez 1968, p.12). Pode-se supor que havia uma liberdade na composição desses textos e o depoimento de Djalma Batista parece confirmar essa “falta de censura”, por parte dos editores no quadro. Talvez por conta disso, alguns dados específicos dos filmes como, por exemplo, o nome original e o diretor não aparecessem, uma vez que eles provavelmente não tinham obrigação de colocar tais informações. Jornais como o *Ultima Hora*, nesta mesma época, colocavam este tipo de dado, no entanto não apresentavam sinopses.

Para o estudo dessa parte da seção de *O Diário de S. Paulo* foram elencados todos os filmes citados na “Cotação de filmes”. Ao todo são 356 títulos, que foram lançados e/ou aparecem como filmes em cartaz. Tendo por base o levantamento desses títulos e os textos que os acompanham foi montada uma tabela. Esta tabela relaciona o filme citado, o comentário feito sobre ele, sua cotação, se foi contemplado com uma resenha crítica e o cinema em que foi exibido, segundo dados obtidos na “Cotação de filmes” (ANEXO 04).

1.3. Artigos de domingo

Os artigos se diferenciam das resenhas críticas por serem publicações dominicais, no 2.º Caderno (lembrar que aos domingos as resenhas sobre filmes se encontravam no 3.º Caderno), e terem por foco análises mais aprofundadas sobre determinados assuntos em torno do universo cinematográfico.

Os artigos geralmente não tratavam especificamente de um único filme, como é o caso, por exemplo, de “Aceitação do cinema tcheco” (*ODSP*, 2.º caderno, 15 set 1968, p. 09), assinado por Ismail Xavier, que aborda a cinematografia tcheca. No entanto, o artigo “2001: uma libertação” (*ODSP*, 2.º caderno, 25 de ago de 1968, p. 09), escrito também por Ismail Xavier, terá apenas a produção de Kubrick como foco. *2001: uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968) já havia sido contemplado com uma resenha crítica (ANDRADE. “2001: uma obra-prima da decadência”, *ODSP*, 2.º Caderno, 19 jul 1968, p.11). Porém, no artigo outros assuntos são abordados, como o desenvolvimento da ficção científica na literatura e no cinema, citando inclusive os filmes de Méliès e uma visão positiva da relação do homem com a tecnologia em plena Belle Époque. Buscando analogia com a visão do futuro desse gênero e as relações com o presente e a ciência, Ismail analisa como a Primeira e Segunda Guerra se inserem neste contexto. Se antes delas as ficções científicas observavam a ciência como símbolo de progresso, depois surge outra face: a tecnologia pode ser destruidora. Exemplo disso são os filmes expressionistas alemães em que, “uma atmosfera negra e de terror envolve a ciência” (XAVIER. “2001: uma libertação”, *ODSP*, 2.º caderno, 25 ago 1968, p.09). Xavier acrescenta:

Os receios e inquietações frente a possíveis novos conflitos mundiais repercutem no plano da ficção científica e são substituídos por invasões de marcianos. Proliferam os discos voadores pilotados por seres estranhos. O Universo, os outros planetas, são também fonte de perigo (*Idem*).

Com a Guerra Fria a ficção científica é um gênero utilizado para fazer propaganda ideológica política, principalmente pelos Estados Unidos. O papel desse país nos filmes é ser o líder da humanidade frente às invasões de alienígenas e discos voadores. Há também um caráter depressivo relacionado ao uso errado da tecnologia que poderia desembocar em uma possível terceira guerra mundial. No entanto, o artigo ainda exprime outras vertentes da ficção científica em que se pretende discutir questões mais humanas relacionadas à tecnologia, como o caso de *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1959) e *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) em que o homem se encontra oprimido e automatizado, submetido à máquina. E é nessa reflexão que Ismail Xavier coloca *2001: uma odisseia no espaço* e a importância deste no desenvolvimento da ficção científica no cinema:

2001 é uma libertação. Rompe com as amarras do pessimismo decadente e anti-histórico, portanto anti-humano. Ao mesmo tempo liberta a ficção científica cinematográfica de suas grades literárias, desenvolvendo a verdadeira linguagem desta arte voltada para o futuro (*Idem*).

Dessa forma os artigos vão além das resenhas críticas ao ultrapassarem a análise do filme para tratarem de outros assuntos, como é o caso de “2001: uma libertação” e a questão do gênero.

Em relação ao tratamento dos artigos levantados, todos foram tabelados, assim como o restante do material. Porém, a tabela montada para tratar dos artigos foi menos detalhada, uma vez que, diferentemente das resenhas críticas, os seus pontos centrais não estão direcionados a um filme, ou seja, algo fixo, mas sim a temáticas. Foram associados o título dos textos, a data de publicação, o(s) autor(es) e palavras-chave sobre o tema desenvolvido.

Foram publicados 18 artigos, sendo um deles não foi creditado, “O cinema francês na crise de maio” (*ODSP*, 2.º Caderno, 08 set 1968, p.13), e dois outros de autores que não faziam parte do grupo de alunos, mas que estavam fortemente vinculados a eles: Décio Pignatari com “Cinema e comunicação” (*ODSP*, 2.º Caderno, 11 ago 1968, p.11) e Rudá de Andrade, que assina o artigo “Cinema latino-americano no latente” (*ODSP*, 2.º Caderno, 18 ago 1968, p.11). O vínculo de Rudá ao grupo já foi exposto anteriormente. Quanto a Décio Pignatari, seu relacionamento com Paulo Emilio, o grande articulador dessa experiência crítica em *O Diário de S. Paulo*, vinha de outros tempos. Ambos haviam sido professores na UnB, em 1965, e em São Paulo participaram juntos da ESC (Escola Superior de Cinema São

Luiz), com Paulo Emilio lecionando “História do cinema brasileiro” e Décio, “Teoria da comunicação” (SOUZA, 2002: 494). Em 1968, Pignatari publicou o ensaio *Informação, linguagem e comunicação* e ministrou um curso de curta duração chamado de “Arte e comunicação”³.

Por conta deste tipo de relações, não se poderia ignorar os artigos de Rudá de Andrade e Décio Pignatari, bem como não trazê-los para a discussão juntamente com a produção do grupo.

A existência de um espaço destinado a textos relativos a cinema que iam além das resenhas críticas dos filmes em cartaz representa um interesse do jornal na área cultural. Porém, a partir de dezembro de 1968 não são mais publicados artigos. A principal razão disto talvez seja o AI-5, que provoca um fechamento cultural nos meios de comunicação impressa. Outra hipótese levantada sobre o fim dos artigos é que talvez já houvesse um número pré-estabelecido de publicações e que isso tenha sido combinado com a linha editorial do jornal. Ainda é possível trabalhar com a hipótese de que o interesse por parte dos editores em relação aos artigos tenha cessado. Não era apenas o cinema que ganhava artigos no 2.º Caderno aos domingos; música e teatro também tinham publicações especiais neste dia, que também deixam de aparecer após a reformulação do jornal.

Adiante, juntamente com o estudo numérico das resenhas críticas, os números relativos aos artigos também serão abordados, principalmente no que tange o espaço para o cinema em *ODSP*.

³ Informação retirada do currículo de Décio Pignatari na Plataforma Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4727496E7>. Seria na ECA este curso?

1.4. Resenhas críticas

As resenhas críticas compõem a grande parte do material produzido na seção de cinema assinada pelos estudantes. É através delas que é mais perceptível acompanhar as transformações na trajetória dos alunos na seção de cinema do jornal. Obviamente que os artigos e a “Cotação de filmes” também fazem parte desta análise. No entanto, a experiência dos textos de domingo reflete apenas os cinco primeiros meses do percurso crítico do grupo, embora ajude a abordar aspectos deste período. Já em relação à “Cotação de filmes”, os textos escritos são muito curtos (geralmente se resumem a uma frase), o que impossibilita o desenvolvimento de uma ideia e análise mais ampla, tal como se nota nas resenhas críticas e nos artigos.

Ao todo foram levantadas 236 resenhas, escritas ao longo do ano que compõe a experiência do grupo. Comentando sobre esses textos, Djalma Batista em depoimento informal relatou como era a dinâmica desse trabalho crítico:

Consultávamos os roteiros que já haviam sido lançados na revista francesa *Avant-Scène*, ou literalmente COPIÁVAMOS cenas e diálogos no escuro, assistindo aos filmes – método preconizado e imposto pelo próprio PAULO EMILIO em aulas. Do meu ponto de vista era um exercício de como aprender a “**escrever cinema**”, muito mais que qualquer deleite ou pavorosa impressão de estar conduzindo a cultura... Não havia vhs, dvd, coisa assim, então assistíamos a um filme que iríamos resenhar, várias, inúmeras vezes! Na tela grande mesmo. Partíamos de um pressuposto muito caro ao PAULO EMILIO SALLES GOMES e JEAN-CLAUDE BERNARDET, nossos mestres, de que o **CINEMA** não era uma entidade única, não havia regras para **O** cinema. Cada filme era um filme. Com suas propostas próprias, diferenciadas ou não. Isto batia completamente com nossas ideias de GERAÇÃO 68⁴ (BATISTA, 2012).

Partindo da forma como se organizavam para escrever o texto em *ODSP* e chegando a ideia que tinham em mente para se trabalhar criticamente o filme, percebemos mais nítida a ligação de Paulo Emilio com o grupo de estudantes. Não está apenas na forma de levar os alunos, de acordo com seus talentos, a uma determinada atividade, está também na maneira como Paulo Emilio trabalhava enquanto crítico e professor. Ou seja, o estudo dos filmes em classe, segundo o trecho acima citado, fez diferença na experiência dos alunos na seção de cinema.

⁴ O uso do negrito e da caixa alta são próprios do depoimento informal escrito de Djalma Batista.

A forma de análise fílmica de Paulo Emilio, que exigia dedicação de tempo, repetição e análise profunda, era adequada a uma urgência pelo horário, típica do jornalismo, em que as notícias não emergenciais, como são as relativas ao cinema, por exemplo, precisam estar prontas até determinada hora.

1.5. A seção em números

Os dados numéricos que utilizamos foram extraídos do levantamento dos textos em *ODSP*. Com o acervo levantado, montamos uma grande tabela (ANEXO 01) associando o título do filme, a resenha crítica que o tem como objeto, o autor do texto, a data da publicação, o título original, o diretor e a procedência (nacionalidade) da produção. Como é de se notar na leitura das resenhas críticas, muitas vezes o texto não faz menção ao nome do filme de que trata. Assim, para identificar o nome da produção que o texto faz menção, utilizamos a “Cotação de filmes” e também a publicidade dos longas existente no jornal, procurando características (seja nomes de atores, do diretor e até mesmo pontos da sinopse) que associam um filme à resenha. Para a construção dessa tabela (busca de dados sobre as produções, principalmente) foram utilizados outros acervos, tais como o do jornal fluminense *Última Hora*, digitalizado pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo, e o banco de dados da Cinemateca Brasileira, além de dicionários de cineastas e o IMDB. Vale lembrar que esta tabela principal não conta com os artigos publicados pelo grupo da ECC, aos domingos no 2.º Caderno.

Infelizmente, em alguns casos não foi possível a localização de alguns dados. Nestes momentos, consta a informação de “não identificado”.

Para a compreensão quantitativa do material, partiremos de tabelas e gráficos a fim de visualizar e debater aspectos da seção de cinema de *ODSP*.

A tabela abaixo associa as seções e a quantidade de material levantado (no caso, textos) que foi publicado em *ODSP*, entre julho de 1968 e junho de 1969:

Tipo	Quantidade de textos
Hollywood sem máscara	29
Artigos dominicais	18
Resenhas críticas	236
TOTAL	283

A tabela apresentada acima não inclui a “Cotação de filmes”, apenas os textos. Poderíamos ter incluído esta seção, no entanto a escolha por colocar apenas os textos críticos se dá primeiramente por não ter como promover uma equivalência entre uma resenha crítica e uma pequena sinopse escrita para o quadro, no que tange um aprofundamento de questões esboçadas. Pode-se considerar que no espaço de um ano, há uma produção grande de material relativo a cinema publicado no jornal, sendo que grande parte corresponde ao trabalho do grupo de alunos.

Observando mais atentamente a produção da seção de responsabilidade dos estudantes, o primeiro fator a ser notado é que são muitos autores que se alternam no período de duração da experiência. Dessa forma, um dado fundamental a se compreender e que fará sentido dentro das proposições levantadas pela seção em cada período, é a participação de cada autor em relação ao tempo de duração desta trajetória crítica. O quadro abaixo apresenta a relação do tempo (dado em meses) com os autores. Os espaços destacados em azul correspondem à participação de cada aluno no referido mês, assim como o valor total, localizado na última linha da tabela diz respeito à quantidade de autores que colaboraram a cada mês com a seção. Os números colocados nos quadrados azuis são referentes ao montante dos textos assinados por cada um no mês. Ressalvamos que há meses que não contam com a publicação de textos de determinado autor, no entanto, como em um momento posterior há a contribuição com resenhas críticas, acreditamos que não houve um desligamento do grupo por parte deste integrante. Dessa forma, há alguns casos em que existem espaços destacados de azul, mesmo que a quantidade de textos seja nula.

Autores	07/68	08/68	09/68	10/68	11/68	12/68	01/69	02/69	03/69	04/69	05/69	06/69
Álvaro Ferreira											1	2
Claudio de Andrade	1	2	0	2	2	3	3	2	0	4	0	2
Djalma Batista	2	4	3	2	1	0	0	0	2			
Eduardo Leone			1	6	8	5	1	1	3	1	3	1
FRIDA			4	1	1							
Ismail Xavier	7	10	10	9	10	4	4	1	4	2	3	3
José Possi Neto					1	5	6	3	3	5	1	
Marília Aires		4	5	4	5	3	4	4	4	5	3	
Maurice Politi		2	0	0	0	0	0	0	1	4	3	1
Sérvulo P.Siqueira											3	2
Valéria Silveira	2	4	2	1								
Total de colaboradores por mês	4	6	8	8	8	7	7	7	7	6	8	6

São 11 autores que passam pela experiência crítica em *ODSP*. Pelo quadro apresentado nota-se que apenas dois nomes perpassam todo o percurso: Ismail Xavier e Claudio de Andrade. A considerar que Claudio de Andrade é pseudônimo e partindo que qualquer um poderia usá-lo, não se pode deixar de considerar que um, e até mesmo alguns autores, podem ter continuado na seção utilizando este nome. Pela data inicial e final da existência da coluna (17 de julho de 1968 e 17 de junho de 1969) que já fazem parte da segunda quinzena dos referidos meses, tanto julho e junho tiveram menos textos que o restante dos meses. Assim, é possível concluir, pelos dados expostos no quadro acima, que a coluna tinha em média de 6 a 8 colaboradores por mês.

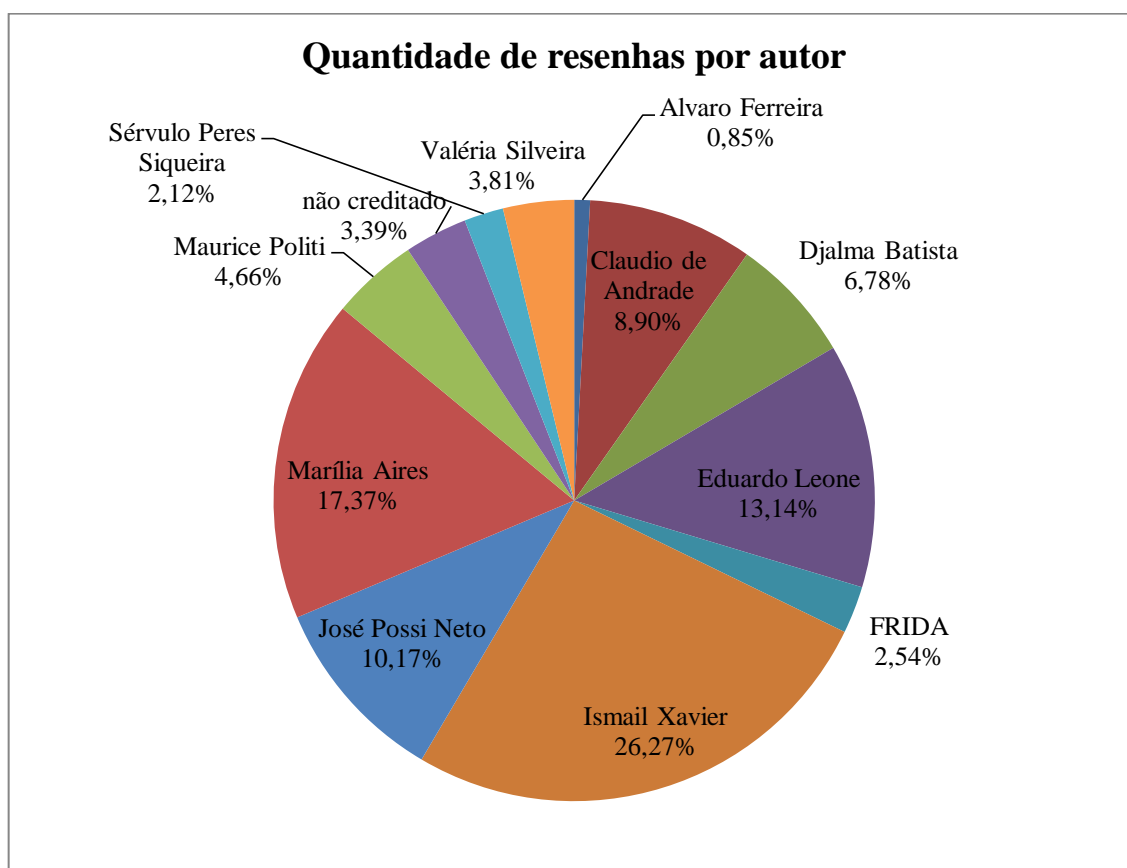
Importante relacionar as fases da seção de *ODSP* aos momentos de participação de cada aluno. Como já colocado anteriormente, há primeiramente um alinhamento às prerrogativas do Cinema Novo. Com a estreia de *O bandido da luz vermelha*, esse alicerce se altera, o que é observado com as novas discussões apresentadas, que alinham esta crítica do jornal ao Cinema Marginal. Podemos considerar então que as mudanças nos debates propostos na seção influenciam na alteração dos autores durante o percurso desta crítica em *ODSP*. Ou seja, é admissível acreditar que existe um interesse por parte de cada aluno em relação à discussão que alicerça o momento. Partindo disso, alguns autores podem ou não continuar escrevendo se o seu objeto de atenção relativo ao cinema está sendo contemplado no período. Um exemplo a se considerar é a participação de Valéria Silveira nos meses iniciais da experiência, fase mais vinculada às questões cinemanovistas. Cada novo crítico que se insere na produção da seção desenvolve um novo foco, de seu interesse. Djalma revela que

a passagem avassaladora do POSSI é que fez radicalizar o lado mais político e os ensaios no lugar daqueles comentários da fase inicial, mais comunicativos e mais diretamente ligados àquela geração – anárquicos, 68, marcuseanos – que geraram um certo sucesso à página do DIÁRIO (BATISTA, 2012).

Analisando o quadro de participações juntamente com as informações de Djalma, podemos notar que a entrada de José Possi Neto corresponde à saída de Valéria Silveira. Possivelmente os motivos do encerramento da participação desta autora podem se referir a várias questões. Porém podemos considerar este fim, juntamente ao início da colaboração de Possi na seção, como o começo de uma nova dinâmica, de uma proposição diferente colocada nas páginas de cinema de *ODSP*. Logo, mesmo em momentos em que o alicerce da discussão é o mesmo (no caso utilizado como exemplo, antes do impacto do filme de Sganzerla), existem nuances nos debates que são inseridos pelas características de cada autor, que acrescenta seu objeto de atenção à seção. Podemos especular que as mudanças de foco dentro da coluna, a considerar a saída de Valéria com a entrada de Possi, levam a concluir que as mudanças de colaboradores podem estar ligadas às transformações estéticas que permeiam a seção.

Vale ressaltar que este quadro de participação mês a mês foi baseado apenas na produção das resenhas críticas.

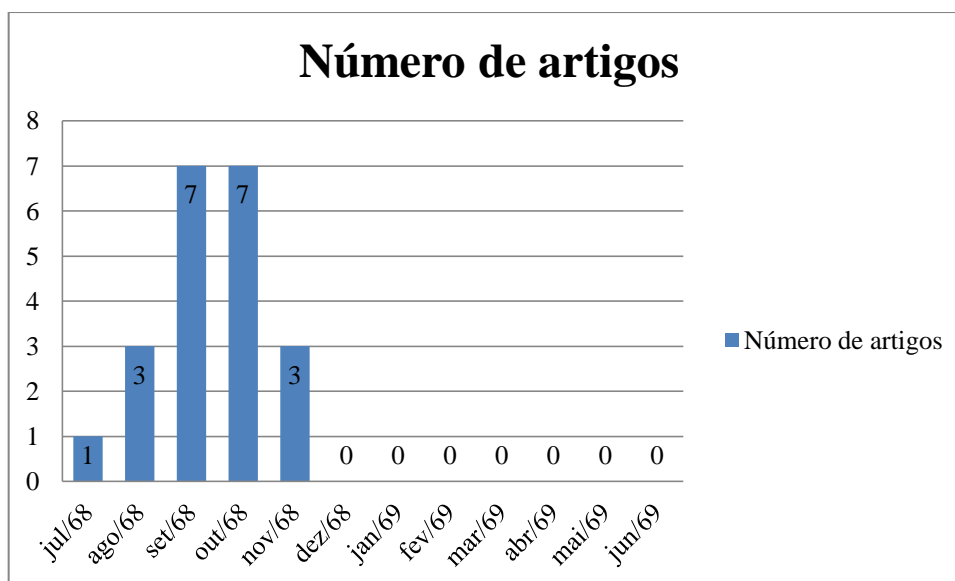
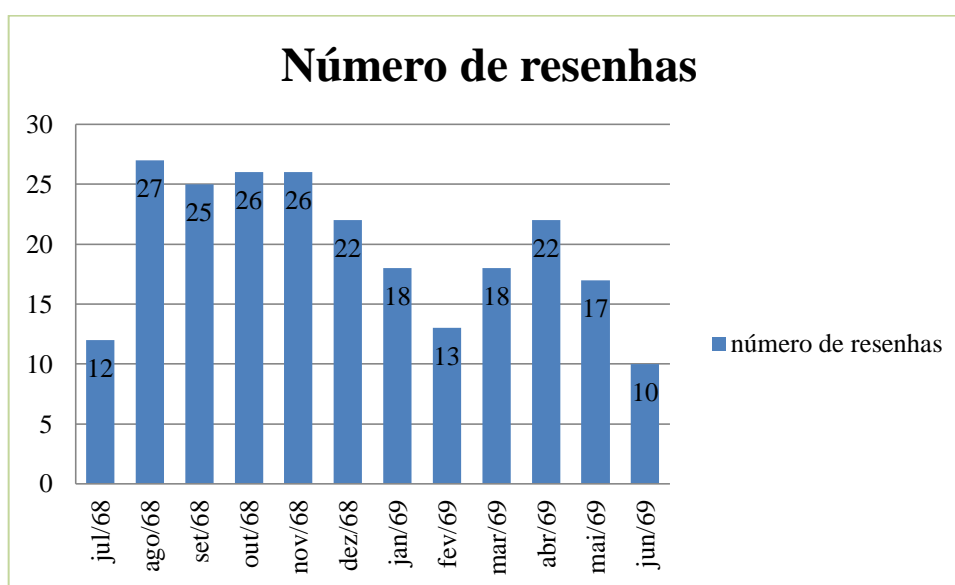
Devemos atentar para o gráfico que corresponde ao volume de textos assinados por cada autor durante a experiência crítica em *ODSP*. O esquema a seguir apresenta em porcentagem a participação de cada aluno na publicação de resenhas críticas no jornal:



Através desse gráfico e da tabela notamos que a colaboração dos autores é diversa tanto em número de textos quanto em função do tempo de participação. Essa proporção (ou desproporção) no número de resenhas críticas por integrante, ou seja, a falta de uniformidade nestes números pode ser explicada, entre outros motivos, pelo fato de não haver uma obrigatoriedade e uma regularidade na participação de cada um dos alunos. Sobre a organização para montagem da coluna, Ismail comenta que: “Em função das características do filme e de manifestação expressa do interessado em escrever sobre ele, definíamos as tarefas da semana” (XAVIER, 2011). Provavelmente a participação de Ismail se fez maior por ele ter sido o coordenador da seção, isto é, possivelmente escreveu resenhas sobre filmes que os outros não possuíam interesse em tratar. O fato de ter sido escolhido para esta função já indicava que ele possuía mais interesse na atividade. Segundo Ismail, “Fiquei como

coordenador, no sentido de fazer a ponte com o chefe de redação do jornal, o Joaquim Pinto Nazário, e conduzir as reuniões do grupo” (XAVIER, 2011). É possível apontar que boa parte da produção do material parte dos seguintes autores, nesta ordem: Ismail Xavier, Marília Aires, Eduardo Leone, José Possi Neto, Claudio de Andrade e Djalma Batista.

Outro fator que deve ser levado em consideração ao traçar um panorama numérico desta trajetória crítica é a observação do número de publicações por mês, de modo a conferir se há alterações durante a experiência. Dessa forma, os gráficos abaixo apresentam a quantidade de resenhas e de artigos por mês:



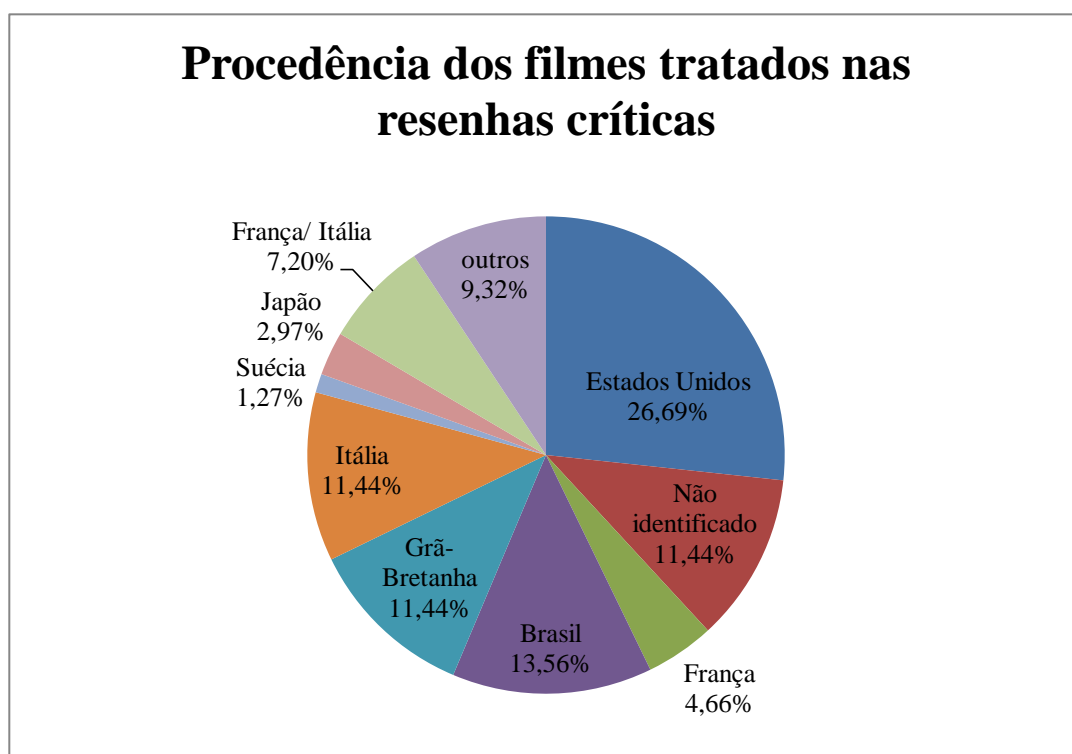
O principal a se observar é que o início da produção crítica dos alunos no jornal alcança número elevado, tanto de resenhas quanto dos artigos de domingo. Nos meses de setembro e outubro foram publicados até dois artigos sobre cinema no 2.º Caderno no mesmo dia, ou seja, há um espaço grande em *ODSP* dedicado ao cinema. No entanto, é perceptível que o ritmo inicial não se mantém durante todos os meses. A partir de dezembro de 1968 não há mais o espaço para a publicação dos artigos, assim como o número de resenhas críticas apresenta uma sensível queda. Essa mudança na quantidade de textos pode ser proveniente, em parte, da nova concepção que se aplica na seção de cinema a partir de 5 de novembro, quando todos os textos passam a se concentrar na edição da terça-feira, ao invés de haver diariamente uma resenha crítica junto com a “Cotação de filmes”.

A partir de dezembro de 1968 o fator decisivo que pode nos orientar sobre essa perda de espaço nas edições é a instauração do AI-5 pelo governo militar. Consideramos também que a reformulação do jornal também pode ser dada tanto pelo clima político quanto pela crise dos Diários Associados. Ocorre o incremento do apelo visual, a diminuição dos textos e a criação de novos cadernos, percebe-se que na parte cultural, se antes havia mais de uma página tratando sobre teatro, música, cinema e televisão, passa-se a ter apenas uma, na qual ainda se encaixa uma coluna com dicas de saúde. Ou seja, a perda de espaço realmente ocorre.

Pelo gráfico, tem-se que de agosto a dezembro de 1968 (não consideramos julho no cálculo por não ter sido um mês completo, já que a coluna começa apenas no dia 17), há uma média de 25,2 resenhas críticas por mês. Já entre janeiro e maio de 1969 (também não se considerou junho, pois a seção finda sua participação no dia 17), essa média passa a ser de 17,6 resenhas críticas. Ocorre uma queda na média dos textos por mês, demonstrando que não há apenas a perda de espaço para os artigos, existe também a diminuição no número de resenhas sobre os filmes. É importante salientar que a produção crítica em janeiro e fevereiro de 1969 pode ter sido menor em decorrência das férias na universidade. Se esta de fato influenciou nas atividades em *ODSP* podemos supor que havia uma maleabilidade em torno do trabalho na seção, possibilitando períodos com menos textos, por exemplo. É plausível acreditar que a redução, vista pela média dos textos, seja um reflexo da reformulação da seção de diária para semanal. No entanto, em novembro de 1968, momento em que se faz a transição de formato, há 26 resenhas críticas, mesmo índice de outubro. Esse fator contradiz a tese de que a queda é proveniente das mudanças na coluna.

Partindo para uma análise numérica que envolve as resenhas críticas e os filmes que possuem por objeto, visa-se encontrar alguns pontos de interesse da seção de cinema, ao contemplar determinado tipo de filme com a resenha da semana. Essas análises quantitativas também são capazes de indicar o que se passava nas salas de cinema de São Paulo no ano da experiência dos alunos.

O gráfico abaixo aborda a procedência dos filmes tratados nas resenhas críticas (a tabela que acompanha o gráfico se refere à nacionalidade dos filmes com menos de 1% das participações nas resenhas críticas, colocados no gráfico como “outros”):



Outros	número de filmes
Alemanha/ França/ Itália	2
Alemanha Ocidental/ Iugoslávia	1
Grécia	1
Itália/ Alemanha	1
Tchecoslováquia	2
Estados Unidos/Grã-Bretanha	2
França/ Itália/ Grécia	1
França/ Grécia	1
Rússia	1
Espanha/ França/ Itália	1
Espanha/ Itália	1
Itália/ Marrocos	1
França/ Grã-Bretanha	1
Espanha	1
Canadá	2
Argélia/ França/Itália	1
Alemanha/ França	1
TOTAL	22

25% dos filmes tratados provêm dos Estados Unidos. Os filmes brasileiros ocupam o segundo lugar na atenção dos alunos, desconsiderando as produções que não foram identificadas.

Uma observação atenta à “Cotação de filmes” torna possível verificar que são lançados mais filmes norte-americanos do que brasileiros, em uma proporção maior do que a vista nos textos (e conseqüentemente no gráfico acima). Dessa forma, é possível afirmar que há preocupação em abordar as realizações brasileiras, seja para analisar os caminhos percorridos pela cinematografia nacional, seja para criticar negativamente, ou até mesmo para estabelecer um diálogo com o espectador: “Não se feche ao diálogo que o cinema brasileiro está tentando estabelecer com você. Quando houver algo a criticar no nosso cinema faça-o com honestidade, fato é, sem a atitude apriorística de que se é nacional não serve” (AIRES. “As libertinas”, *ODSP*, 2.º Caderno, 10 dez 1968, p.12).

Em relação aos filmes brasileiros, observando a tabela que resume as informações existentes no quadro de cotações, verificamos que são citados 36 filmes brasileiros, mais dois

que são apontados como coproduções com o Brasil. Segundo a tabela de produção de longas-metragens brasileiros, elaborada por Anita Simis, foram produzidos 54 filmes em 1968 e 53 em 1969 (*Apud* BOLAÑO; BRITTOS; GOLIN, 2010: 147). Como a pesquisa em *ODSP* se pauta no segundo semestre de 1968 e no primeiro do ano seguinte, iremos considerar aqui, grosso modo, a média de 53 filmes nacionais produzidos no período da experiência crítica. Há diversas questões envolvidas na comparação entre os números de produção (da tabela apresentada por Anita Simis) e os de exibição (publicados na “Cotação de filmes” de *ODSP*): a primeira delas é que nem sempre o que é produzido é exibido. O segundo ponto é sobre a distância temporal entre a produção e exibição de um filme (observando a data das produções de alguns filmes na tabela de resenhas com a data de publicação dos textos, há uma distância temporal considerável). Principalmente por estes motivos se torna inviável estabelecer parâmetros entre esses números. No entanto, o que se pode observar é que há a presença constante de filmes brasileiros citados na “Cotação de filmes”, e que provavelmente eram colocados no jornal grande parte dos exibidos em São Paulo.

Há 32 resenhas críticas que abordam produções nacionais, dos 36 filmes citados no quadro. Ou seja, quase a totalidade dessas realizações cotadas na lista de filmes em cartaz foi ponto da reflexão crítica dos estudantes no jornal. Além disso, vale citar que, dos 18 artigos escritos em 1968, 7 tratam diretamente sobre o cinema no país, sendo que a grande maioria deles perpassa ao menos a experiência do cinema brasileiro, como a comparação entre os rumos da cinematografia nacional e checa em “Aceitação do cinema checo” (XAVIER. *ODSP*, 2.º Caderno, 15 set 1968, p.09), por exemplo.

A apresentação desses dados numéricos se torna importante na medida em que se confirmam determinadas suposições acerca da seção de cinema ou então se coloca por terra determinadas questões. Através da análise de tabelas e dados, muitas vezes corroborada com os depoimentos dos integrantes do grupo, foi possível confirmar que a seção de cinema apresenta nuances que variam de acordo com os autores da seção nos diferentes momentos da colaboração, sendo que cada um traz ideias que influenciam o grupo como um todo. Além disso, a temática que mais concentra a atenção pode ser vista através dos números aqui colocados: o cinema brasileiro como ponto de estudo.

CAPÍTULO 2. DIÁLOGOS COM O CINEMA NOVO

A abordagem numérica realizada no capítulo anterior comprova a tese de que as produções nacionais são pontos fundamentais nas análises críticas realizadas na seção de cinema de *ODSP*.

Diante desta importância, torna-se indispensável observar os aspectos em que se dá a discussão em torno do cinema brasileiro no jornal.

Como já dito anteriormente, podemos entender o período desta experiência crítica como um percurso dentro das propostas do cinema brasileiro, principalmente o independente. Por mais que grande parte dos filmes exibidos nas salas paulistanas e, portanto, tratados nas resenhas críticas, correspondam à produção estrangeira, parte-se do que se realiza no Brasil para alicerçar toda a discussão sobre cinema. Um exemplo desse procedimento pode ser observado em um dos artigos da série de publicações aos domingos no Caderno 2 em *ODSP*, sobre os rumos de uma outra cinematografia nacional. O artigo é “A aceitação do cinema checo”, assinado por Ismail Xavier. Neste texto, procura-se examinar o êxito inicial dos filmes checos nos países ocidentais, os esquemas de produção bem como a recepção do público. Ismail discorre sobre os festivais de cinema checo realizados em São Paulo e o porquê, depois de uma euforia inicial, do insucesso do último festival. O autor do artigo se indaga:

Por que o sucesso do cinema checo no ocidente, mesmo em termos de público? Por que a espetacular acolhida crítica, principalmente a norte-americana? Por que nos últimos anos um filme checo tem ganho o Prêmio da Academia de Hollywood (Oscar) como o melhor filme estrangeiro? (XAVIER. *ODSP*, 2.º Caderno, 15 set 1968, p.09).

Para responder a tais perguntas, Ismail faz uma comparação desta cinematografia com a polonesa:

Numa primeira fase, o cinema polonês surge como vanguarda e expressão máxima dos países socialistas, mas, suas características mais voltadas para uma produção polêmica, de discussão profunda, de busca de afirmação de valores nacionais sem concessões, propiciaram a este cinema um prestígio cultural que não foi acompanhado por vitórias comerciais que a cobertura de Hollywood permite. A trajetória dos checos foi praticamente a mesma, mas estes acrescentaram algo mais à sua produção cinematográfica, o que lhes proporcionou uma penetração muito

maior, mas ao mesmo tempo acabou por descaracterizar grande parte, tentativa deliberada de conquistar, da maneira mais fácil possível, o imenso mercado controlado em grande parte pelas distribuidoras americanas, os checos alimentaram suas fitas de uma série de ingredientes e de esquemas nitidamente caracterizadores de uma produção americana, aos quais o grande público dos países da América e parte da Europa está bastante acostumado. Resultado: grande sucesso de bilheteria, Óscares ganhos anualmente, grandes elogios dos jornais nova-iorquinos, elogios estes repetidos por setores da crítica latino-americana condicionados pela trajetória de um filme no estrangeiro. (*Idem*)

Através da comparação estabelecida entre o cinema checo e o polonês em suas relações com o cinema americano, vemos dois caminhos sendo traçados: enquanto os checos encontram o sucesso comercial, acrescentando elementos do cinema industrial, os filmes poloneses não seguiram a mesma trajetória, optando por não fazer concessões e, portanto, não conseguindo o êxito dos checos. Dessa forma estão marcadas duas relações com o cinema dominante: ceder ou não às características da indústria cinematográfica estabelecida? A resposta à questão vem na observação do cinema checo. Segundo Ismail,

Essa política de produção acabou por descaracterizá-lo, tornando-o repetitivo, pouco específico; enquadrou-o em moldes já saturados. Resultado: no Brasil tivemos o insucesso do último festival (1967) e o recesso de um ano (muita gente não queria nem ouvir falar em cinema checo). Os lançamentos atuais não trazem nada de novo. (*Idem*).

Ou seja, a partir do momento em que se descaracteriza uma produção nacional, inserindo-a num contexto dominante, não há mais nada de novo a ser mostrado. Logo, descaracterizar uma cinematografia não é o caminho. Podemos entender o artigo de Ismail Xavier como uma reflexão acerca do cinema brasileiro: para agradar ao público e ao estrangeiro, é preciso alterar as discussões propostas nos filmes? É necessária a inserção de elementos ligados à cinematografia dominante? Através da experiência checa percebemos que não se pode mudar a discussão que se propõe por conta de uma aproximação com o esquema de produção hegemônico. O artigo projeta as experiências do cinema checo e polonês sobre o cinema brasileiro ao analisar os rumos distintos de cinematografias também periféricas.

Na crítica de *ODSP*, inicialmente o vínculo predominante é com o Cinema Novo. Após *O bandido da luz vermelha* outras prerrogativas entram neste fazer crítico, e encontra-se aqui o momento de aproximação com o Tropicalismo e o que viria a ser denominado Cinema Marginal. Neste capítulo procuraremos mostrar a primeira fase da seção de *ODSP* em seu diálogo com o Cinema Novo.

A grande necessidade desta crítica de cinema, em todo seu percurso, é procurar um rumo para o cinema brasileiro. É dentro desta preocupação que encontramos o cinema independente e o cinema de autor ganhando importância nas páginas de *ODSP*. São abordadas as relações entre cinema, indústria e Estado, partindo da noção de que, se não há um mercado para filmes brasileiros, não é possível estabelecer uma produção constante. Discute-se o espaço do cinema nacional dentro de um mercado cinematográfico moldado pelo filme estrangeiro. Procura-se entender o que o espectador quer ver nos filmes brasileiros e o que se pode fazer para que o público observe e debata as questões existentes em relação ao cinema nacional.

Nesta busca de rumos para o cinema brasileiro, os autores da seção em *ODSP* dialogam com as discussões da época e com textos críticos referenciais como, por exemplo, o livro de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963, e os artigos de Gustavo Dahl publicados na *Revista Civilização Brasileira*, em 1966, como “Cinema Novo e seu público” e “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”. Portanto, muitos dos debates aqui abordados levarão em conta o diálogo com esses textos, fundamentais para a compreensão das questões observadas na seção, principalmente em sua primeira fase (o que seria até o impacto de *O bandido da luz vermelha*).

Por darem embasamento crítico para a seção de cinema em *ODSP*, vale a pena se deter em tais discussões. Maria Rita Galvão, em seu artigo “O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente”, observa que na década de 1950 o cinema paulista apresenta inicialmente um estímulo à produção industrial que culmina em um fracasso. Dentro deste quadro, surge neste período

um verdadeiro salto no desenvolvimento das ideias sobre cinema no Brasil, num processo de conscientização dos mais fecundos que já viveu o cinema brasileiro. Das primeiras críticas aos filmes da Vera Cruz à realização dos Grandes Congressos de Cinema dos anos 50, delineiam-se praticamente todos os temas que iriam preocupar o pensamento cinematográfico durante os próximos vinte anos. (GALVÃO, 1980: 13).

Uma das reflexões fundamentais que ajudará na compreensão destes vinte anos de discussão em torno do cinema brasileiro é a de Alex Vianny. O crítico manifesta sua postura anti-industrial ao afirmar que não pode haver um cinema brasileiro autêntico dentro dos grandes estúdios. Deles se deve apenas contar com um aprimoramento técnico. Como são, segundo Alex Vianny, empresas capitalistas que visam o lucro, é inadmissível a constituição de

uma visão crítica da realidade brasileira através deles. Dessa forma, a maneira de se atingir tal questionamento da sociedade só pode ser dada a partir do cinema independente.

Diante de uma perspectiva anti-industrial da produção cinematográfica, o único meio de se ter um cinema autêntico brasileiro está no independente. No entanto, o que seria este cinema? Inicialmente,

é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. (GALVÃO, 1980: 14).

Porém, como destaca Maria Rita Galvão, há ambiguidades que se constituem a partir desta relação entre cinema independente e empresarial. A primeira delas é a procura, dentro deste cinema que se almeja, por uma estrutura de distribuição e exibição do filme próprias de um sistema de mercado. Ou seja, há a ideia de uma produção fora dos parâmetros industriais tradicionais, que no entanto visa chegar a uma condição industrial para se inserir em um sistema de mercado. Outra ambiguidade estaria no fato de que se busca um aprimoramento técnico que só é possível dentro da indústria, através de seus equipamentos e pessoal. Este impasse entre qualidade técnica e cinema independente, como afirma Maria Rita Galvão, só se resolverá enquanto estética nos anos de 1960 com o Cinema Novo. Dentro de todas essas colocações na relação entre independente e indústria surge a ideia do autor no cinema. Assim,

o cinema independente é aquele que parte de um autor, e não de uma empresa. É independente o filme em que o diretor pode expressar livremente as suas ideias, ao contrário do que acontece no cinema empresarial, em que o diretor é apenas contratado para realizar um filme cuja ideia não partiu dele. Neste caso, a “independência” que se reivindica para os filmes diz respeito à liberdade de autoria dentro das empresas. (GALVÃO, 1980:16).

Todas essas discussões em relação ao cinema independente brasileiro se desenvolvem dentro de uma política nacional-desenvolvimentista, que como afirma Maria Rita Galvão “enxerga o Brasil como um país que está dando seus primeiros passos para o desenvolvimento, emperrado de todas as formas possíveis pelo imperialismo, que faz o que pode para que o país permaneça subdesenvolvido e dominado” (GALVÃO, 1980: 21).

Diante disto, podemos compreender que não é uma indústria cinematográfica nacional o verdadeiro entrave para o desenvolvimento do cinema autenticamente brasileiro. Há um

modelo dominante, americano por excelência, que controla e conduz o mercado cinematográfico. O grande problema, então, de empresas como a paulista Vera Cruz é se alinhar aos esquemas propostos por este sistema. Logo, não é propriamente a indústria que deve ser combatida, mas sim este cinema imposto pelo modelo dominante. Dessa forma, o caminho do cinema independente brasileiro está vinculado a uma noção de formação de mercado distinta da instituída no esquema imperialista e dominador.

Este pensamento sem soluções na década de 1950 também vai reverberar nas discussões em torno do conteúdo dos filmes. Privilegia-se um cinema autêntico, tomando por base a literatura brasileira:

Pensava-se em retratar-se sem disfarces a realidade subdesenvolvida que era a nossa, porém sem levar em conta nos próprios filmes este subdesenvolvimento. Um retrato que fosse verdadeiro, mas elaborado, submetendo a realidade a um trabalho intelectual que a refinasse, transformando-a em obra de arte, como fizeram Machado de Assis, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e os outros escritores citados como exemplo. (GALVÃO, 1980: 22).

É no retrato deste subdesenvolvimento que os independentes brasileiros encontrarão como possibilidade estética o neorealismo italiano. A partir da literatura brasileira e do cinema italiano, propõe-se uma concepção cinematográfica que atenta para a realidade de forma crítica e afasta o cinema do espetáculo, ou seja, da mera diversão, para ser uma “forma de expressão a serviço da nossa cultura, da “criação” de uma cultura autenticamente brasileira” (GALVÃO, 1980: 22). As experiências dos independentes nos anos de 1950 reverberam entre os jovens cineastas da década de 1960. Glauber Rocha em 1963, em seu *Revisão crítica do cinema brasileiro*, afirma sobre *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) que

O filme era revolucionário para e no cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. [...] a técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil. E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro com *dignidade*, descobriram também, naquele exemplo, que podiam *fazer cinema* com “uma câmera e uma ideia” [grifos do texto] (ROCHA, 2003: 106).

Assim, observamos o estímulo que os filmes independentes dos anos de 1950 produzem entre os jovens cineastas que faziam parte do movimento do Cinema Novo. Em

Revisão crítica do cinema brasileiro, Glauber Rocha adota uma postura anti-industrial em relação ao cinema nacional, criticando o sistema de grandes estúdios no Brasil, como a Vera Cruz, e também a chanchada carioca. *A priori*, a defesa é de um cinema autoral, anti-industrial e que coloque em xeque a realidade brasileira:

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um *autor como revolucionário*, porque a condição de um autor é sujeito totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é *não-autor* [grifos do texto] (ROCHA, 2003: 36).

Glauber Rocha opõe o cinema comercial ao autoral. Enquanto um é tradição, o outro é revolução. Dessa forma, o cinema autoral no Brasil, na primeira metade dos anos de 1960, passa a ser anti-industrial e vinculado ao cinema político. Um diretor só será autor a partir do momento em que tiver consciência que sua arte está voltada para a transformação do mundo e da realidade social.

Importante notar que o último capítulo de *Revisão crítica do cinema brasileiro* é intitulado “Economia e técnica”. Nesta parte, Glauber irá ressaltar as questões mercadológicas do cinema brasileiro, principalmente em relação ao filme estrangeiro e à atuação do Estado através da legislação. Irá assinalar que o mercado brasileiro se faz a partir do filme estrangeiro. A defesa de Glauber é clara:

o que precisa se intensificar é a união dos independentes contra o *trust* americano – a primeira batalha foi interna, contra a chanchada. A segunda, é maior, é uma luta igual às outras da indústria brasileira e mais do que nunca, agora, este amadurecimento político de um povo que necessita de legenda: *o cinema é nosso*, como no caso do petróleo [grifo do texto] (ROCHA, 2003: 175).

A luta do Cinema Novo deve ser contra a indústria dominante, ao mesmo tempo em que procura estabelecer uma produção de mercado de acordo com proposições estéticas próprias. Logo, a postura anti-industrial significa mais uma contraposição a uma política imperialista que existe no cinema do que uma negação à formação de um mercado cinematográfico para filmes brasileiros.

Em meados da década de 1960, depois da exibição dos primeiros longas do Cinema Novo, entra em foco a discussão em torno do mercado para o filme brasileiro. Este debate tomará conta dos cinemanovistas na segunda metade da década de 1960. Afinal, se a intenção

é produzir um cinema voltado para a discussão crítica da realidade, é fundamental que o filme chegue a um público mais amplo. Gustavo Dahl talvez tenha sido um dos críticos que mais refletiu sobre as questões em torno do mercado cinematográfico. Em 1966 publica dois artigos na *Revista Civilização Brasileira*, “Cinema Novo e seu público” e “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”.

Esses dois textos de Dahl defendem a importância de se pensar em uma indústria cinematográfica brasileira. Em “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, publicado em março de 1966, Dahl coloca que o cinema mundial enfrenta uma crise. Diante do advento da televisão, modificou-se o relacionamento do público com o cinema. Esta crise trouxe “verdades irretorquíveis” (DAHL, 1966: 194), tais como:

“(a) o cinema deixou de ser a arte-diversão das massas para transformar-se na arte-diversão da classe média; (b) o público não *vai* mais ao cinema, genericamente, automaticamente; o público vai agora ver um filme preciso, do qual exige precisas qualidades, como arte ou como espetáculo; (c) o público pede dos filmes o que a televisão não lhe dá: fasto, violência, sexo, exotismo, profundidade psicológica, beleza plástica, qualidade artística estratificada; (d) qualquer outra cinematografia que não a norte-americana só pode subsistir na medida em que se apoia em seu mercado interno e dentro dele reserva para si os meios indispensáveis à sua continuidade; (e) não há mais o sucesso médio: um filme ou vai muito bem ou vai muito mal” (DAHL, 1966: 195).

As cinematografias procuram soluções para o enfrentamento desta crise. Dahl aponta as medidas tomadas pelos norte-americanos, franceses e italianos, por exemplo. Até que chega ao caso brasileiro. Para ele, pela condição de subdesenvolvido, o país não acompanhou todas essas mutações vistas no cinema em escala mundial. Por este motivo, podemos observar através dos exemplos estrangeiros e aproveitar o atraso do Brasil para fazer com que uma crise semelhante não se instale por aqui. Importante salientar também que o crítico mostra que a decadência da indústria cinematográfica dos anos 1950 nos outros países, principalmente do sistema de estúdios norte-americano, coincide com as tentativas fracassadas da indústria brasileira com a Vera Cruz. Para ele, a grande causa desse fracasso foi “a incompreensão de que a colocação do produto cinematográfico no mercado é inseparável de sua fabricação” (*Idem*), ou em outras palavras: para haver produção, é necessário que haja um mercado. Deve-se procurar meios de compreender e lidar com este, principalmente alterar a forma como se dá no Brasil.

Apesar da grande produção dos filmes do grupo do Cinema Novo, por conta da estrutura mercadológica que, segundo Dahl, desfavorece o produtor, continuava-se a manter

os erros do surto paulista: “a produção de filmes que não tinham garantia de exibição” (DAHL, 1966: 197). Um dos trunfos iniciais do Cinema Novo, para Dahl, era contar com um sucesso internacional. Porém, como constata o autor através das transformações vistas no cinema após o advento da televisão, para qualquer outra cinematografia que não a norte-americana, é necessário se apoiar no mercado interno, para que haja a continuidade do cinema local. Diante de tal conjuntura, é preciso colocar em xeque as condições do mercado interno brasileiro. Dahl salienta que o problema maior do cinema nacional

é a luta dos exibidores brasileiros e das distribuidoras estrangeiras, de um lado, contra os produtores e distribuidores brasileiros, do outro. Nosso mercado cinematográfico tem sido dominado tradicionalmente pelas companhias distribuidoras estrangeiras, norte-americanas, sobretudo (DAHL, 1966: 200-201).

Enquanto o filme estrangeiro já chega ao Brasil pago, o brasileiro ainda precisa conquistar o mercado, que segundo Dahl é “saturado, caótico, e de difícil exploração” (DAHL, 1966: 201).

Com isso, o que se tem no Brasil é uma estrutura semi-industrial,

cujos capitais são escassos e inseguros, um negócio impregnado de diletantismo, incompetência e aventureirismo em seus empreendimentos, vítima ainda do fracasso de sua primeira tentativa industrial ambiciosa; do outro lado, reflete a dificuldade de afirmação, num país subdesenvolvido, de uma indústria nacional de poucos recursos, entregue à própria sorte na concorrência com o produto estrangeiro. (DAHL, 1966: 202).

Ao abordar este quadro sobre o funcionamento do mercado cinematográfico brasileiro, Dahl nos comprova que só é possível conseguir uma continuidade para a cinematografia nacional com os filmes sendo distribuídos e exibidos, atingindo assim seu fim através da formação de uma indústria cinematográfica. É necessária a “transformação da estrutura semi-industrial do cinema brasileiro numa estrutura verdadeiramente industrial, através da difusão de uma mentalidade empresarial” (DAHL, 1966: 203). É este o caminho sugerido por Dahl para o amadurecimento da atividade cinematográfica no país, para que ela deixe de ser vista como um exercício de aventureiros, onde o produtor perde o controle de sua obra diante de uma estrutura de mercado caótica, e na qual se ele não tiver sucesso “está arruinado e retorna em geral à sua atividade costumeira, encerrando a aventura cinematográfica” (*Idem*).

Continuando suas ideias sobre a formação de uma indústria cinematográfica nacional, Dahl assina o artigo “Cinema Novo e seu público”, publicado em dezembro de 1966. Neste

tratará de uma questão importante em torno desta discussão: a aceitação do Cinema Novo pelo público. Logo no início, reforça que “em um país subdesenvolvido, esta própria circunstância impede o público de receber qualquer outro cinema que não aquele a que está habituado” (DAHL, 1966: 192). Dahl ressalta a principal crítica ao movimento cinemanovista: o hermetismo deste cinema. “Sua intransigente fidelidade às concepções do cinema de autor, seu rigor estilístico, sua ostensiva personalidade desconcertaram o público”, escreve sobre o Cinema Novo (DAHL, 1966: 200). Assim, a grande questão que se coloca é de “como vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público” (DAHL, 1966: 194). Essa discussão toma conta do Cinema Novo na segunda metade da década de 1960. Dahl mostra que alguns filmes procuram se comunicar com o público menos restrito, mas isso não esconde uma situação real: “o realizador do Cinema Novo é uma espécie de albino numa sociedade negra. É recusado pelos seus, sem ser aceito pelos brancos” (DAHL, 1966: 201). Ou seja, suas propostas têm dificuldade em serem acolhidas tanto pelo espectador intelectualizado quanto pelo grande público. Para Dahl, não é mais possível tomar por base o cinema mundial, cujo caminho de renovação é ainda impreciso, depois da consagração do cinema de autor e do jovem cinema. Diante do subdesenvolvimento e de sua “civilização da imitação”, o Cinema Novo “vê-se em meio à imperiosa necessidade de abrir seu próprio caminho em direção ao futuro e tomar, violentamente, consciência de suas limitações” (DAHL, 1966: 200).

Vemos nos dois textos de Dahl que as discussões sobre Cinema Novo, mercado e público estão diretamente ligadas à preocupação com o fortalecimento de uma cinematografia nacional. Essa busca de rumos em Dahl significa a criação de um projeto industrial para o cinema brasileiro: a saída da condição semi-industrial. Então podemos perceber que a trajetória do Cinema Novo passa de uma concepção anti-industrial no início dos anos de 1960 para um debate sobre os problemas existentes dentro do mercado cinematográfico e a procura por um público menos restrito aos nichos intelectuais.

A crítica de cinema produzida nas páginas de *ODSP* vai se alicerçar nesse movimento de ideias da década de 1960, sobretudo no pensamento de Dahl. Portanto, será possível observar em suas resenhas críticas e artigos que há a influência de todas as discussões existentes dentro do cinema independente brasileiro, desde a herança do fracasso industrial até as considerações sobre a organização do mercado cinematográfico brasileiro e as questões sobre a conquista do público.

2.1. Estado, cinema e indústria

“Cinema brasileiro: indústria ameaçada” é o título do primeiro artigo publicado pelo grupo, em 28 de julho de 1968, e assinado por Ismail Xavier. Interessante notar que o texto inaugural da série de artigos aos domingos no Caderno 2, que vai até dezembro de 1968, visa debater questões relativas ao pensamento industrial dentro do cinema brasileiro. Pelo título dado, já temos a noção de que algo não vai bem nesta indústria. Ainda mais: podemos acreditar que de fato já existe uma indústria cinematográfica no país. A partir de “Cinema brasileiro: indústria ameaçada” procuraremos analisar como se dava a concepção industrial no pensamento cinematográfico do grupo de *ODSP* em relação à produção nacional. Pela escolha do tema a ser tratado no primeiro artigo da série, podemos observar que os críticos de *ODSP* estavam atentos às discussões existentes no Cinema Novo.

Inicialmente, o autor procura traçar a importância da indústria dentro do cinema. Para ele, não basta apenas identificar

que o cinema é uma indústria e, como tal, produto do desenvolvimento tecnológico; não basta afirmar que só poderia ter surgido nos fins do século XIX e se desenvolver no século XX; que tem como característica essencial a utilização de máquinas e de equipamento pesado, coordenados a serviço da criação artística, a serviço da comunicação. Se assim o fizermos estaremos nos prendendo demasiadamente ao processo industrial de criação cinematográfica, sem atentar para a dimensão total do fenômeno indústria dentro do cinema, que envolve fundamentalmente um problema de consumo. O filme, como qualquer produto industrial, é elaborado para ser consumido e é através deste consumo que ele ganha sentido, que ele se completa. Para completar sua trajetória e atingir seus fins, ele precisa ser lançado num mercado, que é competitivo e sujeito às leis econômicas como qualquer outro, dentro do quadro geral da economia num determinado momento. (XAVIER. “Cinema Brasileiro: indústria ameaçada”, *ODSP*, 2.º caderno, 28 jul 1968, p. 15).

Já se estabelece neste fragmento a questão industrial do cinema: o filme é um produto para consumo e, como tal, precisa ser visto e consumido para ganhar sentido. E assim há a necessidade de um mercado para este produto. Ismail reforça que “cada tipo de produto tem seu mercado com características próprias e o cinematográfico apresenta suas peculiaridades, mas não deixa de ser mercado, mesmo quando no seu interior circula uma obra-prima da arte contemporânea” (*Idem*). É neste quesito que temos uma consideração importante dada pelo autor: a peculiaridade do produto cinematográfico. Neste mercado pode surgir uma obra de arte, no entanto ela ainda está envolvida com o fazer industrial e precisa conseguir seu objetivo comercial, que é atingir espectadores. Logo, é importante salientar que é dentro de

uma indústria cinematográfica que surgem obras de arte. Negar esta relação de arte e indústria é o que fazem

os “estetas puros”. Homens de cinema, críticos de arte, cineclubistas ou simplesmente espectadores. São os guardiões da bela arte, do bom gosto e do formalismo apurado. Em suas discussões, totalmente distantes da realidade, pretendem ignorar os condicionamentos objetivos e concretos do cinema, sua inserção no espaço e no tempo, no aqui e no agora. Comprometem-se mais com uma definição abstrata de arte, do que com os homens que lhes cercam, do que com a sua sociedade e seu tempo (*Idem*).

Assim, desconsiderar o fenômeno da indústria dentro do cinema é se distanciar da realidade. A mesma crítica feita aos “estetas puros” se encaixa também para os que encaram o cinema unicamente como uma indústria a serviço do lucro, para isso produzindo

“enlatados” (filmes que valem mais do que a goiabada porque o volume da lata que os contém é maior) que, destinados apenas a alcançar uma alta taxa de lucro, inundam o nosso mercado consumidor, padronizando o gosto do público (nos mesmos moldes da televisão), segundo um nível mental que está próximo dos onze anos de idade (*Idem*).

Portanto, não é defendida uma indústria que pense apenas no lucro, nem existe a negação desta indústria. Para o funcionamento da atividade cinematográfica é fundamental que não exista um antagonismo entre arte e indústria, mas sim que uma seja complementar à outra. Neste artigo, Ismail adota uma postura que se aproxima das considerações de Gustavo Dahl, deixando para trás a concepção anti-industrial que caracterizava a primeira fase do Cinema Novo.

Outro exemplo a ser considerado neste binômio “arte e indústria” pode ser encontrado na resenha inaugural do grupo em *ODSP*, sobre *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), também assinada por Ismail Xavier, que escreve: “Orson Welles vai para Hollywood e realiza o filme polêmico que o tornou maldito naqueles estúdios, incompatível com os grandes produtores, mas não com o cinema”. (XAVIER. *ODSP*, 2.º Caderno, 17 de jul 1968, p.09). O cinema e a indústria hollywoodiana podem ser incompatíveis, a julgar pelo texto do autor. Podemos concluir, segundo Ismail Xavier, no artigo e na resenha aqui colocados, que a indústria hollywoodiana não é o exemplo do que se deve constituir como indústria cinematográfica no Brasil. Isso pode ser visto pelas críticas feitas a ela. O filme é produto de uma indústria, mas é também fruto de um trabalho artístico, cultural, o que muda seu valor

simbólico. Portanto, além de ser um produto, é um instrumento de comunicação, estabelece uma linguagem, uma estética e traduz conceitos ideológicos.

Como conceber a defesa de uma indústria cinematográfica no Brasil se o pensamento que conduz estas discussões parte do cinema independente? Como salienta o próprio Ismail Xavier em seu artigo “Cinema brasileiro: indústria ameaçada”, seria um afastamento da realidade desconsiderar o debate em torno do pensamento industrial do cinema. Por isso é necessário problematizar estas questões. Nesta discussão, então, o que interessa é a

consideração das reais condições do mercado, na busca de uma perspectiva concreta para a continuidade e desenvolvimento do cinema brasileiro.

Este cinema, hoje, luta por um lugar dentro do nosso mercado interno, que ainda não conquistou satisfatoriamente; o objetivo é criar possibilidades de continuidade e ampliação da produção. Este cinema, hoje, procura evoluir em sua temática, buscando alargar os horizontes de uma expressão autêntica de nossa realidade e de nossa cultura (*ODSP*, 2.º caderno, 28 jul 1968, p. 15).

A grande preocupação gira em torno da continuidade da produção cinematográfica no país, aliada à conquista de maior espaço no mercado interno.

A base do pensamento de Ismail Xavier pode ser alinhada ao Cinema Novo, e em especial às ideias de Gustavo Dahl. Além disso, neste artigo o autor propõe observar também outros tipos de produções nacionais do final dos anos de 1960 que não se encaixam na linha do grupo cinemanovista. Ismail pretende

discutir alguns problemas básicos desse cinema [nacional] tendo em vista suas proposições e suas condições materiais de realização. Para tanto vamos partir da enumeração do conjunto de filmes que estão sendo produzidos por produtoras paulistas, cujo número é significativo e apresenta implicações importantes que vamos comentar (*Idem*).

Assim parte-se para a análise de filmes produzidos em São Paulo:

Como vemos, essa produção com sede em São Paulo apresenta uma diversidade de proposições, de tipos de filme, que reflete o maior desenvolvimento da cinematografia brasileira, em relação a um passado recente. A linha de força principal dentro da sua evolução temática é a crescente urbanização dos personagens e das situações.

De uma produção essencialmente voltada para os problemas do campo e do homem que nele habita, questões de mais simples abordagem, passamos a enfrentar cara a cara os problemas das pessoas da cidade, mais complexos e profundamente contraditórios. Não surpreende que mais da metade dos filmes em questão tenha como ambiente a cidade grande, quase sempre São Paulo. Seja a preocupação mais diretamente política, ou mais de análise sociológica, ou até mesmo na comédia em estilo “moderno”, os personagens são quase sempre de classe média ou marginais: funcionários de escritório, estudantes, jornalistas, juventude “hippie”, homens e

mulheres da televisão, prostitutas, criminosos etc. Os traços marcantes da vida urbana (propaganda, TV, moda, automóveis) estão presentes. Por outro lado, todas as tendências continuam sua evolução: Agnaldo Rayol vem dar continuidade às produções vazias baseadas no sucesso da televisão; temos o filme em episódios ambientado no litoral, que lança três diretores; Mojica dá andamento à sua trajetória de terror; o cangaço continua sendo tema, e o sertão, paisagem de grandes produções coloridas, e a chanchada insiste com sua presença. Ao lado disso, temos a tentativa de *Person* que, com sua sátira, objetiva a criação de um novo personagem, de comicidade elaborada, a ter continuidade em outras fitas, e o surgimento de um grupo que vai transpor para a tela os problemas da Amazônia, penetrando num terreno ainda não explorado de forma consequente. (*Idem*)

É interessante notar no discurso de Ismail Xavier a hierarquia estabelecida na representação entre os “problemas do campo”, que ele considera que são de “mais simples abordagem”, e os problemas urbanos, “mais complexos e profundamente contraditórios”. Tal hierarquia, porém, não é um fato. O que podemos considerar em relação a este pensamento é a identificação do crítico com as questões urbanas em detrimento das rurais. Percebemos então que ele se interessa pelo aumento de filmes explorando a representação da cidade. Veremos esta postura mais claramente com o já citado impacto causado por *O bandido da luz vermelha*. Neste fragmento do artigo “Cinema brasileiro: indústria ameaçada” são colocadas as diversas temáticas da produção paulista, no entanto nem todas são defendidas por Ismail, como é o caso das “produções vazias” de Agnaldo Rayol. Isso porque nem tudo o que se produz em nosso cinema deve ser defendido, porém se deve destacar essa pluralidade de tendências.

Após abordar esse aquecimento das produções paulistas, ressaltando sua diversidade, parte-se para as condições mercadológicas nas quais se inserem esses filmes. Ismail analisa, de início, dentro de uma perspectiva mais ampla, a questão da substituição das importações, modelo que permeou boa parte da produção industrial do país. A ideia é que, dificultando a entrada do produto importado, se favoreça o manufaturado nacional em detrimento do estrangeiro. No entanto,

uma vez saturadas as possibilidades de substituição ou eliminado o mecanismo legal que a favorece, esta indústria incipiente, pouco poderosa em termos de capital em relação à estrangeira e sem condições de competir com esta, entra em crise. O mercado interno, que não sofreu suficiente ampliação, desde que nenhuma medida foi adotada para isso, mostra-se sem capacidade para arcar com o consumo necessário à sustentação da indústria brasileira, em sua coexistência e conflito com o produto importado (*Idem*).

Em seguida, passa a tratar do caso específico do mercado cinematográfico:

O cinema é um dos setores industriais em que a situação é justamente inversa, isto é, o mercado é imenso, mas não há nenhuma legislação que regulamente o mecanismo de exploração dessa imensa capacidade de consumo, limitando ou selecionando a importação de filmes e sua exibição. O resultado: um evidente domínio do produto estrangeiro, particularmente do filme norte-americano, cuja hegemonia comercial se estende a quase todo o ocidente: as distribuidoras e exibidoras americanas, num processo vertical, controlam o comércio cinematográfico de boa parte do mundo (*Idem*).

O autor indica, como um dos problemas históricos, a ausência de uma legislação para restringir a hegemonia norte-americana e apoiar a produção nacional:

é incontestável também que todas as iniciativas, desde o cinema mudo, de desenvolvimento do cinema nacional, não encontraram apoio legal. Muito menos encontraram apoio (pelo contrário) por parte das distribuidoras e exibidoras, cujos interesses e compromissos sempre as levaram a prestigiar o filme vindo de fora, ao qual o público, por força disto, está mais habituado, ainda hoje. Por isso a história do cinema brasileiro é uma sucessão de ciclos isolados, de surtos de desenvolvimento que em tempo breve se apagam. (*Idem*)

Ismail aponta no artigo que a ação estatal se faz necessária exatamente na relação da produção nacional contra o domínio estrangeiro: é fundamental apoiar as produções brasileiras contra o privilégio do filme vindo de fora conferido por companhias distribuidoras e exibidoras. Entretanto, é preciso analisar como deve ser a atuação governamental nesta atividade. Não é a reformulação de uma lei de exibição compulsória a única defesa proposta no artigo, mas, sobretudo o estabelecimento de um novo pensamento de mercado na indústria cinematográfica brasileira, privilegiando a produção nacional ou, em outras palavras, que não a restrinja a um espaço reduzido.

Essas ideias do artigo de Ismail se aproximam da análise de Jean-Claude Bernardet no livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, publicado alguns anos depois da experiência crítica dos alunos no jornal. Segundo Jean-Claude Bernardet:

Basicamente questionável foi ter criado uma reserva de mercado para o filme brasileiro, quando deveria ter sido criada é para o filme importado. Era limitar a importação e circulação do filme estrangeiro, a fim de se deixar desenvolver o filme brasileiro. O Estado fez o contrário, e ao fazer isto, é o cinema estrangeiro que de fato ele protege, cerceando a produção local, a quem sobram migalhas. (BERNARDET, 2009: 36)

O autor ainda complementa: “Mas a própria filosofia da reserva de mercado é questionável, porque ela condiciona a produção local à importação” (BERNARDET, 2009:

36). Vale observar, neste sentido, que as discussões propostas por Ismail Xavier em *ODSP* e no livro de Bernardet, de 1979, estão próximas se pensarmos que esses debates sobre a relação do cinema nacional e o Estado deviam ocorrer nas aulas na universidade, uma vez que Jean-Claude era professor dos críticos da seção. Apesar do espaço de onze anos entre a experiência dos alunos e o livro de Bernardet, é provável que essas discussões já estivessem ocorrendo com os alunos nos anos anteriores.

Em seu artigo, Ismail salienta:

Esta lei [de reserva de mercado], ainda hoje o único dispositivo legal que favorece o nosso cinema no mercado, muitas vezes não é cumprida por falta de fiscalização oficial sobre as salas de exibição (4000 no Brasil). Portanto, pelo menos nas capitais, a fita conseguia ser exibida, mas com a evidente falta de apoio publicitário (normalmente a cargo de distr. e exib.), quase sempre em datas desfavoráveis para a exibição, lançadas sem cuidado para um público que a repelia, condicionado que estava (e está) pelos padrões estrangeiros dominantes (*ODSP*, 2.º caderno, 28 jul 1968, p. 15).

Além de apresentar a relação do Estado com o cinema nacional, Ismail Xavier mostra os problemas práticos da lei de obrigatoriedade. Pode-se observar esta situação na forma como os filmes brasileiros são lançados no mercado interno: sem apoio publicitário e geralmente em datas desfavoráveis. Ainda em 1963, Glauber Rocha em seu *Revisão crítica do cinema brasileiro* é mais enfático ao afirmar que: “filme brasileiro só é exibido, rigorosamente, para cumprir decreto. Quando um produtor procura o exibidor ele diz: as datas estão tomadas. As datas são as datas do decreto. As outras datas, as melhores, são concedidas aos filmes estrangeiros” (ROCHA, 2003: 170). Assim sendo, percebemos que ao longo da década de 1960 o Estado continua a praticar apenas medidas paliativas e não propõe um meio de se formar um mercado cinematográfico para o filme brasileiro. Como lembra Jean-Claude Bernardet, a exibição compulsória foi adotada por pressões dos cineastas, não por iniciativa governamental.

Diante da ausência de uma legislação eficiente e da necessidade do filme brasileiro em conquistar o mercado interno, precisando lidar com o domínio estrangeiro, questiona-se então qual o caminho a tomar para a expansão do cinema nacional. Ismail defende que não “se poderia repetir a experiência da Vera Cruz que, reduzindo-se à atividade de produção, entregou a distribuição de seus filmes a distribuidoras estrangeiras, que não tinham nenhum interesse numa boa política comercial para o filme nacional” (XAVIER. “Cinema Brasileiro: indústria ameaçada”, *ODSP*, 2.º Caderno, 28 jul 1968, p. 15). Portanto, associar-se com o

cinema dominante não é uma boa solução para as produções brasileiras. Não há por parte das distribuidoras e exibidoras interesse na formação de uma estrutura mercadológica voltada para o produto brasileiro. No artigo de Ismail, estão presentes as ideias de Dahl em “Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais”, quando, por exemplo, aponta que “não será pela colaboração com o capital estrangeiro que se afirmará a indústria cinematográfica brasileira” (DAHL, 1966: 203).

Ou seja, outras medidas precisam ser tomadas. Ismail Xavier apresenta o que os produtores independentes estavam fazendo para conseguir a inserção dentro do mercado interno sem auxílio do capital estrangeiro:

Tendo como princípio a necessidade de defender diretamente seus interesses no mercado produtor do cinema independente do Rio de Janeiro reuniram-se e fundaram a Difilm, distribuidora ligada a seus objetivos e correspondente aos interesses do nosso cinema. A Difilm tem, desde então, encontrado uma série de dificuldades, mas desempenhou um papel importante na colocação dos filmes, principalmente os produzidos por seus próprios fundadores. Este tipo de experiência, dada a sua eficácia, foi agora levado a efeito em São Paulo com a fundação da R.P.I., Reunião de Produtores Independentes, firma distribuidora que surge da reunião das produtoras Tecla (já citada), Lauper (de Person e Glauco Laurelli) e Ser-Cine, do Rio, de Iberê Cavalcanti. Essa formação de distribuidoras de filmes brasileiros reflete o desenvolvimento de nossa produção cinematográfica e o firme propósito dos que a comandam de criar condições mais sólidas de continuidade, para que não seja reduzida a atual fase em mais um ciclo de breve duração (*ODSP*, 2.º caderno, 28 jul 1968, p. 15).

Sem um apoio efetivo do Estado e diante das pressões colocadas por um mercado dominado pelo filme estrangeiro, o cinema independente brasileiro procurou montar distribuidoras para conseguir a inserção dentro do mercado interno. Existem, porém, as dificuldades colocadas por Ismail Xavier para a estruturação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Lembrando o título do artigo, “Cinema brasileiro: indústria ameaçada”, há uma “ameaça” proveniente do aquecimento proporcionado pelo número de realizações. Associando esta produção significativa à lei de exibição compulsória tem-se que:

a atmosfera criada pelo movimento de cinema independente estabeleceu condições para uma grande expansão na produção brasileira de filmes, em todos os níveis ligados ou não àquele movimento. De menos de trinta fitas anuais, passamos a cerca de cem (São Paulo é o maior produtor do Brasil e só no segundo semestre pôde lançar quase trinta, como vimos). Algumas fitas alcançam sucesso de bilheteria, o que lhes permite ficar muitas semanas em cartaz, ocupando muito tempo dentro do intervalo de exibição compulsória. É o caso, por exemplo, de comédias como *Todas as mulheres do mundo* ou de filmes que aproveitam ídolos da televisão — *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. O resultado é que não há mais praticamente nenhuma

semana durante o ano em que não tenhamos em cartaz, pelo menos, 2 filmes em São Paulo ou no Rio. (*Idem*).

O aquecimento da produção cinematográfica visto nos anos de 1960 produz o que “o presidente do Instituto Nacional de Cinema na época, Flávio Tambellini, denominou ‘super produção’ de filmes no Brasil, em função do mercado consumidor” (*Idem*). Essa “super produção” faz com que, se os filmes geram sucesso e por consequência ficam mais tempo em cartaz, ocupa-se um intervalo maior da exibição compulsória. Deste modo, com o aumento das produções, nem todas teriam espaço para serem exibidas. A fim de possibilitar que essa expansão da produção não fosse reduzida pela falta de espaço destinado ao filme brasileiro, Ismail propõe:

Não se trata de conter essa expansão, mas de criar condições para que ela se processe em maior grau ainda. Se atualmente existe uma estrutura de mercado lesiva aos interesses do cinema nacional, não cabe lamentar essa circunstância e considerar normal que quase 90% do consumo anual sejam de filmes estrangeiros. O certo seria aumentar o período de exibição compulsória para pelo menos 91 dias por ano (25%), para atender às necessidades da produção. (*Idem*).

Para tornar a situação mais complexa, há ainda as coproduções entre distribuidoras estrangeiras e produtoras nacionais. Segundo o artigo de Ismail Xavier,

Para se associar ao produtor nacional é claro que qualquer companhia estrangeira submete à sua aprovação o roteiro do filme a ser produzido, condicionando, portanto, os temas e o tratamento do assunto. Tendo em vista o domínio que estas companhias exercem na distribuição e exibição, os seus filmes terão facilidades e apoio que os com capital exclusivamente nacional não têm, o que vai tornar mais difícil do que hoje já está a existência de um cinema autenticamente brasileiro. Primeiro, porque esses filmes são exibidos dentro da categoria de exibição obrigatória, ocupando lugar dos brasileiros; segundo porque com o tempo o capital nacional aplicado em cinema gradativamente pode passar ao total controle dessas companhias, passando-se a produzir no Brasil um cinema que não é brasileiro, mas leva o rótulo e o certificado de exibição compulsória do I.N.C. O quadro geral do cinema brasileiro manifesta uma tendência ao estrangulamento da produção no futuro, dada a estranhamente chamada “crise da super produção”, e graças a uma legislação que já começa a ter suas consequências agravadas (*Idem*).

Nos termos colocados, a associação dos produtores brasileiros com distribuidoras estrangeiras afeta o cinema nacional em dois níveis: não é um cinema brasileiro autêntico, visto que está condicionado aos interesses vindos de fora e, devido a uma legislação ineficaz, compromete a exibição dos filmes nacionais de fato. Este tipo de coprodução tiraria espaço no mercado do tipo de cinema defendido pela seção do jornal, que como Ismail ressalta no

artigo, é a “expressão da nossa cultura, seja na sua diversidade temática, seja na sua capacidade produtiva” (*Idem*).

O artigo na verdade se refere à lei de remessa de lucros que permite às distribuidoras estrangeiras instaladas no Brasil investirem 40% de seu imposto devido na produção nacional. Como Randal Johnson nos mostra em seu livro *Film industry in Brazil* (1987), deu-se a opção para as distribuidoras estrangeiras investirem parte de seu imposto nas produções brasileiras. Se não investissem, o dinheiro iria para o governo federal.

Considerando a “crise da super produção”, apontada no artigo de Ismail, deve-se atentar para as políticas estatais que são desenvolvidas em torno do cinema brasileiro, principalmente através do INC – Instituto Nacional de Cinema. A seção de cinema de *ODSP* tece críticas negativas a este órgão governamental. Segundo o artigo “O INC e os festivais”, também assinado por Ismail Xavier, o Instituto é um

órgão oficial criado em fins de 1966, [que] teoricamente tem como objetivo coordenar uma política de desenvolvimento do cinema brasileiro através de medidas de proteção e de cobertura econômica capazes de propiciar condições para uma expansão da produção nacional, salvaguardando ao mesmo tempo um índice de qualidade das fitas, por meio de uma função reguladora e seletiva. Isto tudo exige, e o INC se aparelhou para isto, uma delegação de poderes bastante ampla. A lei que o criou deu ao INC poder de controle sobre toda a produção nacional de filmes e lhe conferiu direitos de regulamentação do mercado distribuidor e exibidor. Enfim, tudo aquilo que constitui a atividade cinematográfica rotineira de um país está sob fiscalização direta do INC. (XAVIER. *ODSP*, 2.º Caderno, 22 set 1968, p. 09).

Não é sem atritos que se dá a explicação sobre o INC no texto. Primeiramente porque é visível a condição de ser amplamente centralizador da produção cinematográfica nacional, controlando-a, selecionando e a regulamentando. Nota-se neste artigo o quanto de poder há no Instituto, o que parece ser um problema para Ismail, uma vez que o INC é criado dentro de um regime militar que adota políticas centralizadoras tentando promover o controle governamental sobre as produções. O governo Castelo Branco procurou, visando a “segurança nacional”, estabelecer estatais tais como a Embraer, Embratel e Telebrás. Assim, de acordo com tal ideologia, era necessário criar suportes em áreas como a cultural.

No capítulo dedicado ao INC no livro *Film industry in Brazil* (1987), Randal Johnson traça um panorama sobre a importância, para o governo Castelo Branco, de criar o Instituto Nacional de Cinema. Não se trata de uma medida isolada e importante apenas para ajudar no desenvolvimento do cinema nacional. Na realidade, argumenta Johnson, a noção de centralização da cultura nas mãos do Estado reflete a necessidade de criar um controle sobre a

produção do cinema brasileiro. O INC nasce neste cenário. Ismail também cita que o controle exercido pelo órgão governamental não tinha interesse em financiar produções não comerciais:

Acontece que o INC só tem se utilizado de seus amplos poderes para entrar o que há de mais autêntico no cinema brasileiro, seja através de uma censura direta de fitas, seja através do incentivo financeiro discriminado, que só atinge certas áreas mais próximas da sua diretoria. O resultado de sua orientação é um incremento de chanchadas, como forma de produção, o crescente domínio do nosso mercado por companhias estrangeiras (agora fazendo filmes “brasileiros” em coprodução) e o estreitamento das possibilidades do nosso cinema no exterior, porque ele não vai mais aos festivais; quando vai, vai muito mal representado (Veneza, Pesaro, Cannes são exemplos disso). (XAVIER. “O INC e os Festivais”. *ODSP*, 2.º caderno, 22 set 1968, p. 09).

Ismail acredita que a política de financiamento do Instituto é discriminatória e que privilegia apenas uma parcela das produções nacionais. Também é de se destacar que as realizações financiadas pelo INC não o agradam, uma vez que não vê nessas produções o que ele considera como expressão nacional.

A dinâmica acerca dos financiamentos do INC também era ponto de tensão entre o Instituto e o Cinema Novo. No entanto, Randal Johnson aponta que, mesmo não havendo ligação entre a diretoria do INC (o grupo “universalista”) e o movimento cinemanovista, este não era ignorado pela estatal:

O fato é que, embora o grupo universalista tenha controlado o INC em seus primeiros anos, os cineastas do Cinema Novo foram responsáveis pelo que de melhor o cinema brasileiro tinha para oferecer no momento, e não há comprovação de que eles eram de algum modo discriminados no processo de premiação do Instituto pelo grupo liderado por Flávio Tambellini. Ao mesmo tempo, o fato dos filmes do Cinema Novo terem sido escolhidos para os prêmios do INC, e estes terem sido aceitos pelos integrantes do grupo cinemanovista, não implica seu apoio a todas as políticas do Instituto, nem ao regime militar do qual o INC fazia parte (JOHNSON, 1987: 116).⁵

Possivelmente a constatação de Ismail Xavier em seu artigo, relatando que só determinados filmes tinham acesso aos benefícios do Instituto, é decorrente mais de sua visão ideológica contra uma criação do governo militar, que não visava primeiramente dar

⁵“The fact of the matter is that although the universalist group may have controlled the INC in its initial years, Cinema Novo filmmakers were responsible for the best that Brazilian cinema had to offer at the time, and there is no evidence that they were in any way discriminated against in the INC awards process by the universalist group led by Flávio Tambellini. At the same time, the fact that Cinema Novo films were chosen for the INC awards, and that the awards were accepted by the Cinema Novo group in no way implies its support for all of the Institute’s policies nor for the military regime of which INC was a part”. (JOHNSON, 1987: 116).

condições de reformular o mercado cinematográfico e sim garantir seu controle. Ainda sobre a atuação do INC, Ismail comenta sobre o ocorrido no Festival do Cinema Brasileiro de Belo Horizonte, que teve fitas censuradas e em seu lugar colocados outros filmes, que nem inscritos no Festival estavam.

Agora, em Belo Horizonte, um fato acontecido demonstra que o INC não está satisfeito com os poderes que já tem e com os efeitos de sua orientação. Quer estender mais sua esfera de controle. É preciso fiscalizar e manter dentro de estreitos limites também os festivais de cinema brasileiro realizados no Brasil. Para isto o brigadeiro Prezer Belo, chefe do departamento de Fiscalização do INC, já tem pronto um projeto de uma portaria do Instituto que procurará colocar obrigatoriamente em mãos do INC toda a organização e direção de qualquer festival de cinema brasileiro realizado no Brasil. Entre outras coisas, este projeto diz que o presidente nato de qualquer festival é o chefe do Departamento de Fiscalização, ou seja, o próprio brigadeiro; todo festival só pode ter como concorrentes quatro (nem mais nem menos) fitas, a serem escolhidas pelo próprio INC (sic). O júri e a premiação ficarão totalmente sob controle do Instituto. (XAVIER. *ODSP*, 2.º Caderno, 22 set 1968, p. 09)

Todo esse controle anunciado por parte da coordenação do INC, relatado por Ismail Xavier, foi motivado pelo conteúdo dos filmes escolhidos pela curadoria do Festival de Belo Horizonte para a exibição.

Marília Aires também é uma das integrantes do grupo que atenta para as questões do INC. No artigo “Cinema nacional também tem talão de fortuna”, a autora procura informar o público de uma medida tomada pelo Instituto. Para que esta seja realizada, Marília fala da necessidade dos espectadores guardarem os bilhetes do cinema, para não haver fraudes no setor da exibição. Segundo o artigo:

Cada sala exibidora é obrigada a apresentar à companhia a que pertence um “borderaux” (relatório) diário sobre o movimento da bilheteria do cinema. Esse movimento é calculado pelo número de ingressos vendidos. Usando a técnica de não rasgar o “ticket” que o espectador recebe, este volta ao bilheteiro várias vezes. O controle que o INC faz dos ingressos de cada companhia é no momento em que os sela, anterior, portanto, ao uso dos bilhetes. A companhia deverá, então, apresentar um movimento relativo ao número de ingressos selados. Não havendo a mínima possibilidade de se verificar se o mesmo ingresso é vendido mais de uma vez, pois é a própria companhia exibidora que manda confeccionar os bilhetes, não havendo o mínimo controle sobre isso. O imposto sobre a renda de bilheteria é de 20%, sendo que parte vai para o IBGE e parte para o INC e se destina, entre outras coisas, a financiar os produtores nacionais. Só os produtores nacionais estão sorrindo de certa satisfação, pois a medida marca um ponto na sua luta incessante para melhorar as condições de nosso cinema, sem precisar apelar para o sistema de coproduções, incentivado pelo mesmo Instituto, e que representa, na realidade, pouquíssima vantagem para o criador cinematográfico nacional. (AIRES. “Cinema nacional também tem talão de fortuna”, *ODSP*, 2.º caderno, 15 set 1968, p. 09).

A fim de que guardassem o bilhete, em contrapartida o Instituto realizaria sorteios dando prêmios aos espectadores: “Os prêmios a serem sorteados periodicamente serão em mercadorias de fabricação nacional. Os ganhadores só perderão o direito aos prêmios seis meses após o sorteio” (*Idem*).

Podemos acreditar que, para Marília, a importância de informar o público sobre a necessidade dessa medida é principalmente por envolver o financiamento das produções nacionais e expor o conflito existente entre produção nacional e exibidores.

Vale lembrar a crítica feita por Ismail em “O INC e os festivais” sobre a forma de financiamento do INC, para constatar que provavelmente esse imposto da exibição, parcialmente repassado para os produtores, não iria financiar os filmes que o interessavam, mas os que eram do gosto da diretoria do Instituto. Logo, o que temos de destaque no discurso de Marília não é a possibilidade deste ou daquele filme brasileiro ser financiado. O que se procura, em longo prazo, é a melhoria das condições do cinema brasileiro sem se apoiar nos esquemas de coprodução, que podem ser problemáticos.

A partir dessas considerações, podemos estabelecer que tanto para Marília quanto para Ismail é fundamental o estabelecimento de medidas efetivas para que haja a continuidade da produção nacional, e para que o final da década de 1960 não represente apenas mais um “surto” de realizações do cinema brasileiro. Por isso o pensamento em relação à indústria e à formação de mercado se faz imprescindível.

2.2. O cinema independente brasileiro

Podemos observar pelo artigo “Cinema brasileiro: indústria ameaçada”, que Ismail Xavier dá uma atenção especial ao cinema independente brasileiro, principalmente quando reforça que o “movimento de cinema independente estabeleceu condições para uma grande expansão na produção brasileira de filmes, em todos os níveis ligados ou não àquele movimento” [do Cinema Novo] (XAVIER. “Cinema brasileiro: indústria ameaçada”, *ODSP*, 2.º Caderno, 28 jul 1968, p.15). Cabe então a pergunta: o que é este cinema independente no Brasil?

Uma primeira definição pode ser encontrada na resenha crítica “Disseram que o cinema não tem repertório”, assinada também por Ismail Xavier. Para o crítico,

*Os paqueras é mais um exemplar do cinema de repertório, cujo lema: “As fórmulas estão aí, use e abuse sem fazer força”, encontra eco em todos os cantos do mundo; é o ponto de encontro entre o cinema industrial (o produzido em série) e o cinema independente (produzido fora dos grandes esquemas) (XAVIER. “Disseram que o cinema não tem repertório”, *ODSP*, 2.º Caderno, 03 jun 1969, p. 08).*

Ismail situa brevemente o cinema industrial e o independente: o primeiro é produzido em série enquanto o segundo é feito fora dos grandes esquemas. No entanto, ambos podem recorrer ao repertório, valendo-se dos clichês já estabelecidos.

Também encontramos uma resposta para esta questão no artigo de Rudá de Andrade intitulado “Cinema latino-americano no latente”, que trata sobre o mercado audiovisual na América Latina, apontando semelhanças e diferenças entre as cinematografias de cada país, alicerçando sua discussão na relação com o cinema dominante e o Estado. Há neste artigo o subtítulo “Cinema Novo e perspectivas culturais”. Dentro deste há a noção de que

*existe o cinema independente que vive em contradição com as estruturas comerciais, industriais e com a política oficial. Não é exatamente um gênero, pois é um cinema que abrange ampla faixa: desde o amador até um cinema que procura criar suas próprias estruturas econômicas e de distribuição, como é o caso do “cinema novo” brasileiro. (ANDRADE. “Cinema latino-americano no latente”, *ODSP*, 2.º Caderno, 18 ago 1968, p. 11).*

Dessa forma, o cinema independente se caracteriza por não aceitar as estruturas comerciais estabelecidas. Pelo que constatamos no artigo, visa-se criticar a noção industrial dominante, ao mesmo tempo em que se procuram outras medidas de mercado para a inserção

dos filmes produzidos fora deste padrão hegemônico. Pela caracterização dada ao cinema independente por Rudá de Andrade, podemos estabelecer que este inclui uma larga faixa de filmes, desde o Cinema Novo até o cinema amador.

No entanto, como vimos através do texto de Maria Rita Galvão, não é apenas no fato de ser contrário aos esquemas de produção industrial que o cinema independente se configura. Nele está contida uma ideologia que visa o encontro de um cinema autoral com a discussão crítica da realidade, no caso, a brasileira. Existe então uma questão temática e de abordagem colocada como ponto diferencial do cinema independente. Muitas das resenhas críticas publicadas em *ODSP* não abordam especificamente o cinema independente. No entanto, através da análise de alguns filmes que elas possuem por objeto, podemos observar que os alunos partem de um pensamento voltado para a defesa de um cinema independente. É interessante observar como esta reflexão orienta a leitura desses textos.

É assim, por exemplo, que as críticas feitas ao filme *Maria Bonita: rainha do cangaço* (Miguel H. Borges, 1968) podem ser compreendidas. Em primeiro lugar, a resenha crítica enfatiza que o modo como se dá a produção do filme interfere em seu conteúdo. Ismail Xavier escreve:

A antiga Vera Cruz produziu, em 1951, o filme de Lima Barreto, *O cangaceiro*, muito mistificado, mas apenas um transplante de fórmulas milhares de vezes utilizadas pelos faroestes americanos, sem nenhuma preocupação mais séria de estudo ou análise do homem nordestino, particularmente do problema do cangaço. Esta data significa o lançamento de um novo campo de exploração para o cinema brasileiro e foi este o único serviço prestado pelo filme de Lima Barreto ao nosso cinema, já que sua visão do Nordeste limitava-se a uma valorização dos efeitos fotográficos que sua paisagem e seu homem proporcionavam, o que levou à procura do exótico e do espetacular, e não do específico e do real. (XAVIER. “Maria Bonita: garota moderna”, *ODSP*, 21 ago 1968, p. 09).

Ismail sustenta, sobre *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1951), que um filme preconizado nos moldes industriais à brasileira não foi capaz de tratar os conflitos da realidade do homem do sertão nordestino como reflexão. Transpassaram-se fórmulas de um cinema dominante, americano, apenas explorando o Brasil como temática, sem trazer questionamentos. Assim sendo, para o autor, é intrínseca a relação entre esquema de produção e conteúdo. Neste texto de Ismail Xavier, intitulado “Maria Bonita: garota moderna”, o autor prossegue mostrando que a partir do filme de Lima Barreto se introduz no Brasil um subgênero cinematográfico: o *nordestern*. Continua Ismail Xavier:

Pois bem, a partir daí, o suposto tema do cangaço serviu para uma série de explorações comerciais, cujo único tema real era a aventura, a violência e os aspectos “pitorescos” deste fenômeno. A preocupação com o cangaço como um problema, como um fato social que exige análise, só se manifestou em uma ou outra obra, como *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha) e *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares) (*Idem*).

Dado o sucesso de *O cangaceiro* o tema do cangaço foi, segundo o autor da resenha, aproveitado por várias produções simplesmente para obter êxito comercial. O grande problema, como afirma Ismail, é que esses filmes voltados para o sucesso em bilheterias não procuravam analisar o cangaço de frente, ou seja, o tema era apenas paisagem para o desenrolar das narrativas. Logo, somente com um cinema comprometido com a reflexão da sociedade brasileira é que se tem o estudo do cangaço como fenômeno social. Tanto o filme de Glauber Rocha quanto o de Paulo Gil Soares estão vinculados ao cinema independente. Mais do que isso, estão vinculados às propostas do Cinema Novo.

Não é apenas diante do cinema nacional que podemos ver essa representação do povo como paisagem. Ismail Xavier demonstra preocupação sobre esse tratamento em suas resenhas críticas. Quando comenta sobre o filme *O dia em que os peixes saíram d'água* (*The day the fish came out*, Michael Cacoyannis, 1967), uma produção da Grã-Bretanha, Grécia e Estados Unidos, Ismail afirma:

O filme peca pela irregularidade. Tocando em um conjunto de problemas, não os analisa com profundidade. Prefere um tipo de advertência de cuja eficiência duvidamos muito. O caminho de Cacoyannis para se realizar como artista que se pretende útil à humanidade está longe de ser este; a solução é voltar para a sua Grécia e colocar na tela o seu povo e seu país, como personagens, como um problema, não como paisagem. (XAVIER. “A tragédia grega”, *ODSP*, 2.º Caderno, 24 jul 1968, p.11).

Mesmo se tratando de uma resenha sobre uma produção filmada na Grécia, podemos projetar o mesmo pensamento sobre o cinema brasileiro. Segundo Ismail Xavier no trecho acima, Cacoyannis só poderá ser um “artista útil à humanidade” se colocar seu povo na tela não como paisagem, mas como objeto de reflexão social, analisando seus problemas. Assim sendo, vemos delineado que Ismail Xavier considera que o artista, o autor é aquele que está em contato com a realidade. Deparamo-nos com um pensamento semelhante em Glauber Rocha, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*:

Quando assinalo a importância de um plano, não me aventuro no menor preciosismo formal; o que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores

da composição; é sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadoras. É um problema de verdade e de moral; é ser autor; é fazer cinema novo contra o cinema mecânico (ROCHA, 2003: 54).

A discussão proposta por Glauber Rocha neste fragmento gira em torno da obra de Humberto Mauro. Como Glauber afirma, o caminho para um autor, para o artista, é o diálogo com a realidade, justamente o que Ismail acredita que Cacoyannis deveria fazer. A arte, neste sentido, deve ser estabelecida como ponto de partida para a transformação social, a partir da problematização da realidade. Sobre o papel do artista, podemos colocar também as ideias de Gustavo Dahl, citadas por Jean-Claude Bernardet em seu livro *O autor de cinema*:

“A responsabilidade do artista é com sua obra, mas também com a realidade, e seus compromissos são com sua arte, mas também com a vida, a sociedade e a História”. O artista não deve “mais constatar a realidade como um todo indissolúvel, mas (...) tomar um partido sobre o que dentro dela é falso e o que é verdadeiro. [...] O problema fundamental do argumento cinematográfico hoje é saber se seu autor se sente ou não responsável pelo mundo em que vive (...) os verdadeiros artistas são da raça que tem consciência de que o mundo pode ser transformado pelo homem, em seu próprio benefício, e põe esta consciência a serviço desta transformação” (Apud BERNARDET, 1994: 138).

Alinhado às ideias de Glauber e Dahl, Ismail critica Cacoyannis por apresentar o povo e o país apenas como paisagem, sem problematizá-los, postura que não caracterizaria o cineasta como um verdadeiro artista.

A questão da representação da realidade também está presente na resenha crítica de Marília Aires, “Uma fábula real e sem happy end”, que trata do filme sueco *Fábula (Mitt hem är Copacabana)*, Arne Sucksdorff, 1965). A produção filmada no Rio de Janeiro apresenta a vida de quatro crianças que vivem nas ruas da cidade. Segundo Marília,

Numa cena do filme, Paulinho está num bar engraxando o sapato de um senhor, quando entram uns fotógrafos e fixam a cena. O senhor se enfurece e quando sabe que as fotos são para uma revista estrangeira põe-se a fazer um lindo discurso. — Quem são vocês para tirar fotografias, isso não é o Brasil, essa miséria, esses moleques vagabundos. Vão fotografar Copacabana, Ipanema. O Brasil pode ter pobreza, mas também tem progresso. (Eu diria, tem até progresso). Pois é. Precisamos que um sueco diga para nós as coisas que estamos querendo ver. Se não nos deixarmos envolver pela simpatia dos garotos, seremos obrigados a enxergar o que os circunda e vamos nos encontrar cara a cara com nossa própria negligência, com nossa preguiça de lutar. Vamos perceber que, ao olharmos maravilhados e contritos para o Corcovado, às nossas costas estão as favelas que mal se equilibram no alto de um morro para onde expulsamos os não bafejados pela sorte (AIRES. “Uma fábula real e sem happy end”, *ODSP*, 2.º Caderno, 26 set 1988, p.11).

Há uma necessidade em mostrar essa realidade brasileira, ignorada por alguns segmentos sociais, como o senhor que tem seu sapato engraxado pelo menino ou por uma parcela do público espectador, que provavelmente tem o mesmo discurso que o homem faz sobre o progresso brasileiro. Marília afirma que foi preciso alguém de fora (o autor do filme) para mostrar o que “queremos ver” (*Idem*). Assim notamos que a análise crítica da realidade brasileira é o que interessa para Marília Aires. No texto, é perceptível uma postura, mesmo que difusa, ligada à militância política e ao Cinema Novo, no entanto a autora não deixa também de assumir sua condição pequeno burguesa, que provavelmente é a mesma de boa parte do público que assiste ao filme.

Fábula não representa a realidade dos meninos como paisagem. Isso Marília constata através de seu texto e mostra que esta é a forma de representação que gostaria de ver no cinema brasileiro.

Já na resenha crítica “Incesto no Araguaia! Se fosse no Amazonas, que diferença faria?”, assinada por Eduardo Leone, vemos a partir do título que, no filme, o local não interessa para que a história seja contada. Novamente, temos uma região, com seus problemas e seus habitantes, transformada em paisagem. O filme brasileiro em questão é *O diabo mora no sangue* (Cecil Thiré, 1968). O enredo conta a história de um casal de irmãos que vive no Araguaia e tem contato com um grupo de pessoas da cidade. Este contato com os “promíscuos” que vão passar as férias na região influencia o rapaz ao incesto. Notamos que poderia haver muitas críticas negativas dentro da chave da cidade promíscua *versus* a inocência do Araguaia. No entanto, a grande crítica traçada por Leone em sua resenha gira em torno de que

O filme não acrescenta nada a tudo que foi falado anteriormente no cinema. A pobreza é desligada do contexto a que pertence sem chegar a ser aprofundada na sua situação de parte de um processo regional determinado (o Araguaia). O diretor se preocupou mais com a beleza do Araguaia do que propriamente com a pobreza do Araguaia que não possui características próprias no filme.

Podemos deixar ao espectador uma pergunta: será que a estória tem como pano de fundo o Araguaia, ou será que o Araguaia filmado tem a estória como pano de fundo? Sentimos a forte tendência de documentar a região. Em ambas as formas o filme é desprezioso, sem muitos rodeios. É um filme que não se propõe a analisar a realidade da região, mas contar simplesmente alguma coisa, ou documentar, dependendo da resposta que se der à pergunta. Poderíamos dizer que é até honesto, pois dentro do que se propõe, linha comercial, é bem feito e cuidado para atingir esse fim. (LEONE. “Incesto no Araguaia! Se fosse no Amazonas, que diferença faria?”, *ODSP*, 2.º Caderno, 28 set 1968, p.09)

A região do Araguaia no filme de Cecil Thiré é apenas pano de fundo para uma história. Leone afirma que o filme é bem feito para o que se propõe: ser comercial. A ideia é apenas contar uma história, sem analisar a realidade regional. Seria o que Glauber Rocha denomina, em 1963, como “cinema mecânico” (ROCHA, 2003: 54). Vemos pelo texto de Leone que se pode admitir um lugar para o filme comercial, diferentemente do que há em Glauber cinco anos antes, quando a ideia era combater este modelo de produção. Como Leone acrescenta, “o filme é despretensioso, sem muitos rodeios” (LEONE. “Incesto no Araguaia! Se fosse no Amazonas, que diferença faria?”, *ODSP*, 2.º Caderno, 28 set 1968, p.09). Porém, podemos notar que não há condescendência para filmes pretensiosos, como é o caso de *A Madona de cedro* (Carlos Coimbra, 1968). Na resenha crítica também assinada por Eduardo Leone, “A Madona Oficial”, vemos uma consideração importante a respeito das tentativas de “superproduções” no Brasil. Para ele,

As superproduções são feitas com o fim único de apresentar qualidade e quantidade. O enredo dessas fitas é geralmente simples e toda a estória não passa de uma redundância sobre um fato principal que pode ser reduzido a uma única linha escrita; a trama sem muitos elementos a delinear leva o espectador a ter tempo de sentir “as cores magníficas”, “os trajes maravilhosos”, “as interpretações fantásticas” (LEONE. “A Madona oficial”, *ODSP*, 2.º Caderno, 22 out 1968, p.15).

Sendo apenas isso, “o filme perde a sua utilidade como filme da mesma forma que a pasta de dente perde a sua utilidade como pasta de dente (quanto mais enfeitada a embalagem mais atrairá o público consumidor, que além do objeto consome também o pseudo desconto, as cores do cartaz e a novela)” (*Idem*). Logo, o filme deixa de ser importante a partir do momento em que o consumo é prioridade, quando o enredo não traz nada a não ser vender este produto. Por isso, Leone acredita que em *A Madona de cedro* “você verá nada, absolutamente nada. É uma das realizações mais infelizes do cinema brasileiro e que felizmente prova ser outra a linha do cinema nacional” (*Idem*).

Ao sugerir que o esquema de superprodução não deve ser um caminho ao cinema brasileiro, desembocamos então na sugestão de que os rumos para esta cinematografia se encontram no que podemos chamar de cinema independente.

Observando estas críticas nos textos de Leone, Ismail e até mesmo de Marília, percebemos o quanto o pensamento cinematográfico do grupo é formado pelas ideias que surgem no cinema independente, sejam elas vinculadas ao Cinema Novo, na primeira fase da coluna, ou ao cinema marginal, posteriormente.

Longe do Cinema Novo, um caso particular do cinema independente é o de Walter Hugo Khouri. O cineasta paulistano é tema de uma resenha crítica em *ODSP* em razão de seu filme *As amorosas* (Walter Hugo Khouri, 1968). Neste caso, observamos o cinema independente sendo analisado à luz da concepção de autor. A publicação no jornal intitulada “Angústias e natureza humana”, assinada por Ismail Xavier, aponta que

Khouri continua seu caminho, dentro das coordenadas que sempre orientaram seus filmes. Novamente suas preocupações com respeito à vida, ao homem e à natureza estão presentes de modo determinante, tudo funcionando como pretexto para suas reflexões de ordem abstrata. Os personagens, as situações, sua maneira de filmar procurando sempre o que está por detrás das coisas revelam suas angústias e inquietações diante do “mistério da vida e da natureza”. Neste aspecto, sua obra revela uma unidade impressionante que coordena todos os elementos em função e como expressão de sua visão de mundo (a escolha de um plano, o ritmo da sequência, a música, tudo contribui para a criação de uma particular atmosfera) (XAVIER. “Angústias e natureza humana”, *ODSP*, 2.º Caderno, 24 set 1968, p.11).

No entanto, se dentro da proposta do Cinema Novo, seguida pelo grupo neste momento, o trabalho autoral está intimamente ligado a uma consciência crítica da sociedade, é possível considerar Khouri como autor, uma vez que ele pretende tratar de questões de “ordem abstrata”? Vemos a resposta a tal pergunta no desenrolar da análise de Ismail Xavier em relação a *As amorosas*. Quando comenta sobre uma das personagens, mostra que

No máximo temos uma estudante muito mal elaborada como personagem, pois Khouri criou um tipo, que na realidade não existe. Essa estudante que milita politicamente, participa do movimento estudantil. Acontece que além de “caricaturar” falsamente estes movimentos (a cena da reunião que planeja a passeata é o fim da picada), o confunde com os *hippies*, jovens de boate que ficam cantando em ambientes escuros canções de protesto. (Idem).

Notamos como as “questões de ordem abstrata” que povoam a obra de Khouri estão longe de permitir a representação apropriada da realidade. Assim, “não há salvação, é ingênuo (como a universitária) ao tentar qualquer transformação ou aperfeiçoamento das relações entre os homens porque o mal está na natureza humana corrompida. Resta-nos o consumo da angústia” (Idem).

Se a crítica em *ODSP* se apoia na concepção de autoria do Cinema Novo, Khouri não pode ser considerado um autor. Entretanto, esta condição não pode ser negada a ele. Glauber Rocha tece comentários sobre Khouri, atestando que “a ousadia de Khouri, quando se dispõe a ser um autor, se neutraliza, porém, quando deseja ser autor de si mesmo: e, até mesmo por

uma questão de pudor, seu cinema não pode (nem deve) ser a imagem de um artista moderno num lugar como o Brasil” (ROCHA, 2003: 120). Segundo Glauber Rocha, Khouri tenta ser autor, mas, para tal “é necessário que Khouri reaja antes que seja tarde: seu talento, seu amor ao cinema, sua capacidade de trabalho exigem que ele assim o faça” (*Idem*). Nem Ismail em *ODSP*, nem Glauber em 1963, através de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, podem negar o trabalho autoral de Khouri. Falta ao cineasta paulistano, contudo, deixar de realizar um trabalho intimista, introspectivo, e se voltar para a discussão do mundo que o cerca.

A referência ao cinema de Khouri nos mostra que há uma pluralidade no universo das produções independentes, vinculadas ou não às posturas cinemanovistas. Mas as críticas negativas de Ismail Xavier ao cineasta paulistano mostram também que as propostas de Khouri talvez não sejam o melhor rumo dentro deste cinema independente, segundo a coluna de *ODSP*.

2.3. O cinema amador

A seção de cinema em *ODSP* tem interesse na atividade de cinema amador no Brasil. Há diversos motivos que explicam tal atenção. O principal e o que alimenta a coluna é a necessidade de apontar rumos para o cinema brasileiro. O segundo fator é que é a produção mais próxima do grupo de alunos. Tão próxima que Djalma Batista é um dos vencedores do IV Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, de 1968.

No Festival de Cinema Amador JB/Mesbla surgem nomes que virão a ter grande importância no cinema brasileiro. Fernão Ramos em seu livro *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite* (1987) aborda brevemente que o grupo do que viria a ser o “Cinema Marginal” vai se delineando a partir dos Festivais JB/Mesbla, principalmente o segundo, de 1966. Podemos notar que o Festival é um importante ponto de partida para os jovens interessados em cinema apresentarem seus filmes.

O último artigo publicado na seção de cinema do jornal trata exatamente da questão do cinema amador, ao abordar o IV Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, de 1968. No artigo intitulado “Todos os jovens não estão contentes”, assinado por Valéria Silveira e por um colaborador com o pseudônimo Claudio de Andrade, analisam-se as produções participantes e há a tentativa de estabelecer entre elas alguns caminhos ou traços que possam caracterizar a

produção de cinema amador do final dos anos de 1960, delineando os possíveis percursos deste “cinema novíssimo”.

No início, o texto traça um perfil dos jovens realizadores:

A maioria dos diretores amadores com filmes exibidos no Festival tinha idade entre vinte e vinte e três anos, e não deixaram os fatos pelo meio do caminho. Sabendo-se diante de uma censura estúpida e pronta a cercear qualquer manifestação cultural de vanguarda, esses jovens arriscaram o dinheiro dificilmente conseguido, o trabalho árduo do cinema amador, e talvez a própria pele (quem sabe? Hoje em dia...). Talvez nem mesmo pudessem ver exibidos seus filmes — mas arriscaram. (ANDRADE, SILVEIRA. “Todos os jovens não estão contentes”, *ODSP*, 2.º Caderno, 19 nov 1968, p. 11).

O cinema amador que participa do Festival é majoritariamente feito por jovens. Há uma juventude interessada em produzir filmes questionadores dentro de um regime ditatorial, que estava em vias de limitar ainda mais a liberdade de expressão (vale lembrar que o Festival JB/Mesbla foi realizado entre os dias 4 e 8 de novembro de 1968 no Rio de Janeiro, ou seja, aproximadamente um mês antes do AI-5). Os filmes expõem essa condição de descontentamento social:

Três maneiras de expressar esta revolta puderam ser notadas no Festival. Não tendências autônomas e inseparáveis, pois uma das características dos filmes foi sua total liberdade de expressão, quanto à temática e quanto à linguagem. A maioria não se prendeu a estilo algum, não deu bola para nenhum rigor, nenhuma exatidão, para esta ou aquela escola. Partiu para o novo. (*Idem*).

Partir para o novo, usufruir da liberdade de expressão e estética para a realização se tornam fatores fundamentais para as discussões propostas pelos filmes. Os autores do artigo elencam três tendências principais nas quais os filmes podem ser inseridos:

[A] primeira tendência caracteriza-se por partir de fatos concretos, situados historicamente, dispensando o abstrato. É um cinema antropomórfico, na medida em que envolve e afasta o espectador por motivações que lhes são próprias, cultural, social ou psicologicamente, e cuja preocupação central está na possibilidade de transformação do homem.

[...] [A segunda tendência] Trata-se de uma mistura do documental com o metafórico e o onírico. A ação geralmente é interrompida por um acontecimento exterior a ela e que vem comentá-la.

[Muitos filmes desta tendência] se perdem num esfacelamento, numa descontinuidade excessiva que torna tudo caótico, em lugar de estratificado, revelando mais uma falta de perspectiva ou talvez até mesmo uma fuga na arte, pela qual os jovens realizadores parecem dar vazão a toda revolta. Por incrível que pareça, os filmes acabam sendo extremamente pessoais, com um código próprio, embora tentem atacar instituições.

[...] [A terceira] tendência diferenciou-se mais das duas primeiras, agressivas violentamente, por ser bastante abstrata e mais intimista. Existe aqui uma nítida preocupação com a forma acima de tudo. [...] esta parece ser a principal característica dessa tendência: a falta de uma saída. (*Idem*).

Pela abordagem das três tendências que caracterizam os filmes amadores do Festival percebemos as angústias dos jovens da “geração de 1968” diante da falta de saídas dentro de uma conjuntura política repressora. São distintos os caminhos percorridos, no entanto em todos há uma “total liberdade de expressão, quanto à temática e quanto à linguagem” (*Idem*):

Partiram para o novo, sem estilo, sem cuidados formais (haja visto que os filmes mais bem cuidados do Festival eram os mais vazios). E se se embananaram na linguagem cinematográfica, dificultando a comunicação, investiram na experiência. E o que é o cinema amador senão fundamentalmente experiência? Não experiências estéreis, mas investidas mais profundas, pontos-de-partida para novas fitas, na qual o jovem tenha se firmado numa temática, tenha experimentado sem medo e sem autocensura ou complacência esta temática, e possa então partir para sua melhor maneira de expressá-la (*Idem*).

A aposta nas possibilidades da linguagem cinematográfica, mesmo havendo confusões, é fundamental nesta liberdade que se coloca no texto e também na concepção de cinema amador. Os críticos observam neste cinema as possibilidades de temáticas e discussões de linguagem cinematográfica, muitas vezes confusas, no entanto, longe de fórmulas preconizadas pela estrutura dominante. Ao proporem um uso diferente da linguagem cinematográfica, mesmo “se embananando”, os autores dos filmes assumem uma postura política contra essa indústria cinematográfica hegemônica.

No artigo ainda se cita que

o IV Festival do Cinema Amador, como afirmaram Alex Viany e Miriam Alencar, talvez tenha sido o mais importante de todos. Não só por iniciar uma nova fase como acrescentam aqueles críticos, mas por considerar um novo tipo de cinema amador, mais fértil e mais consequente, que fundiu e ainda vai fundir a cuca de muita gente. (*Idem*).

Como já colocado anteriormente, o envolvimento da seção de cinema com o Festival é através de Djalma Batista, o autor mais premiado com o filme *Um clássico, dois em casa e nenhum jogo fora* (Djalma Batista, 1968). A produção ganha os prêmios de melhor direção, argumento e montagem e ainda o de melhor ator para Eduardo Nogueira. Valéria Silveira também participou de *Um clássico*, como assistente de direção. Portanto a defesa deste cinema amador, livre, está além do fazer crítico, está também na concepção deles próprios

fazerem cinema. O filme de Djalma Batista, muito representativo do Festival, revela essa forma de ver (fazer) cinema para a seção. Djalma relembra hoje:

Em 1968, no ano desses artigos, filmava *Um clássico*, que ficou pronto em novembro do mesmo ano; levei a cópia do filme (em 16mm.) na sede do *Jornal do Brasil*, em São Paulo, ali na Avenida São Luís, bem em cima da hora do fechamento definitivo das inscrições. A moça até se assustou quando entrei com a lata debaixo do braço... (BATISTA, 2012).

Por conta das viagens com o filme é que a participação de Djalma na seção de cinema de *ODSP* se encerra: “Acho que só participei [da seção de cinema em *ODSP*] mesmo em 1968, o primeiro semestre de 1969 passei todo na Europa, por conta dos prêmios JB que *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora* arrebanhou – o primeiro filme realizado na ECA, e, depois proibido lá” (*Idem*).

O cinema amador não tem a necessidade de procurar se inserir dentro de um mercado cinematográfico. Por este motivo, há uma liberdade nas proposições, mesmo que os filmes não sejam sucesso de público. Já quando se parte para um cinema independente profissional, é preciso haver uma preocupação na conquista de público.

Vemos pelas passagens do artigo de Valéria Silveira e Cláudio de Andrade que o cinema amador procura um trabalho com a linguagem audiovisual visando a superação de fórmulas ou conceitos pré-determinados e vinculados a uma indústria dominante. Começa-se a entender o interesse por este cinema: além de procurar a renovação da linguagem cinematográfica, juntamente com uma reflexão sobre a sociedade que o cerca, o cinema amador representa possíveis rumos para a produção brasileira, no que tange a descoberta de pessoas interessadas na atividade cinematográfica.

Através das temáticas abordadas nos filmes do IV Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, é possível observar uma tendência vista no próprio cinema independente brasileiro do final dos anos de 1960 e início de 1970. Esta seria a falta de uma saída, dada diante de uma crise teleológica que marcará as experiências do cinema independente brasileiro do período. Ismail Xavier analisará alguns filmes brasileiros daquele momento já nos anos de 1990 em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento*. Se no início da década os rumos são certos, a partir do momento em que os planos de transformação social previstos caem por terra com o golpe militar é o momento em que esses rumos entram em crise. As produções vistas no IV Festival de Cinema Amador entram então em franco diálogo com a produção do cinema independente, ainda que se trate de diferentes gerações. Todas estão em

crise, repensando novas formas de lidar com esta perda de orientação que era clara no início da década.

Esse texto de Valéria Silveira e Cláudio de Andrade, que data de 19 de novembro de 1968, é o último do conjunto de artigos publicados aos domingos no 2.º Caderno que buscavam tratar de questões mais amplas do cinema, diferenciando-se das resenhas que comentavam os filmes em cartaz na cidade de São Paulo. Torna-se importante salientar então que muitas das mudanças que veremos nos textos posteriores em *ODSP*, principalmente após *O bandido da luz vermelha*, comentado no início de dezembro, já começavam a se delinear neste artigo, que aponta a preocupação com a renovação da linguagem cinematográfica, que irá se intensificar após dezembro de 1968.

2.4. Considerações sobre o público

Como constatado por diversos historiadores e críticos, o mercado cinematográfico brasileiro foi moldado a partir do filme estrangeiro, e, portanto, não privilegia o que se produz no Brasil. Mas não é apenas o mercado que se moldou a partir do filme estrangeiro. O gosto do público também. Nas reflexões do grupo de *ODSP*, aborda-se com frequência as relações do público com o cinema brasileiro e as características dos espectadores de cinema, em geral. Sendo *ODSP* um jornal paulistano, o público ao qual são dirigidos os textos críticos é o da cidade de São Paulo. Ou seja, com suas particularidades locais. No entanto, embora o leitor seja predominantemente local, os debates traçados na seção ampliam este público, que toma contornos distintos a cada discussão. Isso leva à conclusão de que não há apenas um tipo de frequentador de cinema, e sim diversos a serem considerados e que se modificam de acordo com o tipo de filme.

Dentro da preocupação em diferenciar os tipos de público, os filmes para crianças recebem comentários, como na resenha de José Possi Neto sobre *Mogli, o menino lobo* (*The jungle book*, Wolfgang Reitherman, 1967):

Para comemorar as férias escolares nossas telas passam a exibir quase que um festival de filmes que atraíam o público infantil e adolescente. [...] No meio disso tudo surge um filme importante e realmente dirigido para a criança, embora não se exclua a apreciação (e que é grande) do público adulto: “*Mogli, o menino lobo*”. (POSSI NETO. “As atenções se voltam para o público infantil”, *ODSP*, 2.º Caderno, 07 jan 1969, p. 09).

É também delineado o público formado a partir do “gosto” do espectador: “Glen [sic] Ford, ‘o eterno mocinho’ volta às telas. Desta vez começa como o ‘homem mau’ e, à medida que procura a esposa entre os índios fica com o coração mole. Mais um bang-bang convencional para quem gosta do gênero” (Cotação de filmes, *ODSP*, 2.º Caderno, 14 jan 1969, p. 08). Este texto presente na Cotação de filmes, sobre *As pistolas do mal* (*Day of the evil gun*, Jerry Thorpe, 1968), mostra que há determinado público para um gênero cinematográfico específico (aqui, o bang-bang, ou melhor, o *western*). Na mesma linha, “para quem aprecia as comédias italianas que tratam de infidelidade conjugal e da vigarice dos D. Juans tipicamente italianos, encontrará neste filme o tema apreciado, mais a boa interpretação de Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman. E para os apreciadores do gênero, a beleza de Gina Lolo [sic]”, é o que se lê a respeito de *A noite do prazer* (*Le piacevoli notti*, Armando Crispino e Luciano Lucignani, 1966).

Outro tipo de público que se pode elencar é o denominado (com certo grau de ironia, por parte dos críticos) “público de arte”:

Sabemos através de rumores que haverá uma sessão social, ou melhor dizendo uma sessão especial em um cinema. Lá teremos a oportunidade de tomar um chopp depois da exibição do filme, ou simplesmente apreciar o desfile de fantasias de intelectuais, como se estivéssemos em plena segunda-feira gorda. O filme é o de menos... de mais são as deliciosas conversas de sala de espera: “Você assistiu ao último filme de Buñuel. Que genial... eu acho que ele tentou dizer bla, bla, bla, bla, bla, bla...”. “Você já leu Marcuse?”, “Você irá ao espetáculo para a classe?” (ANDRADE. “Cinema de arte”. *ODSP*, 2.º Caderno, 29 set 1968, p.09).

Assim como acontece com os outros tipos de espectadores, os que vão aos “cinemas de arte” também são consumidores, afinal,

Cinema de arte hoje existe como a sigla para uma série de filmes que na maioria das vezes nada tem a ver com arte: são vendidos com a sua “*trade mark* cinema de arte” da mesma forma que são vendidos outros produtos. Vai-se ao cinema buscar cultura, mas se esquecem eles que essa cultura é restringida pela sigla: selecionam este filme porque é de arte, e não selecionam o outro porque não é de arte em uma concepção puramente apriorística, sem sentir que esses filmes fazem parte de um sistema de cultura oficial. Da forma de cultura oficial. Da forma em que estão propostos os cinemas de arte, poderemos encontrar outros circuitos especializados: bang-bang, strip-tease etc. (*Idem*).

Logo, a formação de públicos específicos se dá da mesma maneira: pelo consumo. A grande crítica aos espectadores de “filmes de arte”, que resulta no tom irônico do texto, é que não percebem que seu consumo é praticamente do mesmo tipo daquele dos que assistem aos

filmes de qualquer outro “circuito especializado”. Isto é, por mais que esse grupo acredite que vai ao cinema pela arte, na realidade vai consumir determinado filme produzido para ele, para este tipo de público. Nota-se que o autor do artigo “Cinema de arte” cria, através da crônica, um perfil para este espectador. Na crítica de *ODSP* nos deparamos com outras descrições de frequentadores de cinema. Na resenha “Domingo na avenida”, assinada por Marília Aires, há um exemplo:

Maria Aparecida e Pedro saem da Vila Maria, onde ficam a semana inteira só no trabalho, dando um pouco pra dormir. Ela é doméstica, trabalha por dia e mora num quarto com a irmã casada e os sobrinhos. Ele é carpinteiro numa fábrica de móveis. Só se veem sábado à noite, lá mesmo na praça da Alegria. No domingo vão passear na São João.

[...] O ônibus chega, eles sobem e vão conversando.

— Sabe, Pedro. Onte eu tava imbruiando o lixo num jornal e vi o anúncio de uma fita, com aquela gente da televisão, sabe? A “Família Trapo”. Me deu vontade de vê eles no cinema. Deve de sê mais bonito ainda.

— Tá, eu tô cum dinheirinho a mais. Dá pra gente i no cinema. Eu ia te comprá um presente, mas se tu qué vamo vê a fita.

Duas conduções e estão na fila do Paissandu. Muita gente como eles, simples. (AIRES. “Domingo na avenida”, *ODSP*, 2.º Caderno, 19 nov 1968, p. 10)

É possível perceber que a caracterização desta pequena crônica de Marília a propósito do filme *Papai trapalhão* (Victor Lima, 1968) parte da observação do público que vai ao cinema assistir ao filme: “Muita gente como eles, simples”. Constrói-se um retrato de uma parcela de espectadores que vai ao cinema em São Paulo. Notamos neste público construído no discurso de Marília a relação com a televisão: no caso, a produção faz parte de um universo televisivo⁶. É perceptível o tipo de público ao qual o texto se refere: as pessoas menos favorecidas economicamente e que vão ao cinema em busca de um lazer de final de semana. É importante considerar o fator econômico na formação do público na resenha crítica assinada por Marília. Percebemos que a autora fornece dados sobre esses espectadores fictícios, interessados no filme *Papai trapalhão*: moram na Vila Maria, bairro periférico, situado na zona norte da cidade de São Paulo, distante do centro da capital paulistana, ou seja, longe das áreas de maior poder aquisitivo da cidade na época; possuem pouca escolaridade, o que é demonstrado no modo de falar, imitado por Marília na resenha. Pela descrição dos perfis elaborados pela autora do texto podemos observar que ela se sente autorizada a falar

⁶ “A Família Trapo” foi um programa humorístico da televisão brasileira. Produzido e veiculado pela TV Record entre os anos de 1967 e 1971.

por este público, exprimindo suas opiniões e seus gostos, até mesmo reproduzindo um modo de falar.

No caso, deparamo-nos com a televisão exercendo esse controle nas atenções do espectador das classes mais baixas. Busca-se ver no cinema aquilo que as emissoras televisivas já oferecem. No decorrer da resenha observamos que há uma visão negativa sobre a televisão: “— Deu vontade de pedi o dinheiro de volta. Vê aquilo na televisão é bom, porque num paga nada. Gastá seis contos! To cuma raiva, Pedro!” (AIRES. “Domingo na avenida”, *ODSP*, 2.º Caderno, 19 nov 1968, p. 10). Logo, na televisão ainda é aceitável assistir ao programa, já que é gratuito e serve apenas como distração. O problema é pagar para ver no cinema aquilo que já é oferecido em outra mídia, com as mesmas fórmulas gastas.

Outro exemplo da criação desses perfis, que se aproxima do elaborado por Marília, é o texto assinado por Eduardo Leone, “Queremos Sarita (carta de uma fã de Sara Montiel)”. O estilo dessa resenha é o de uma carta assinada por fãs da atriz e cantora mexicana Sara Montiel. A “carta” comenta o absurdo que é o crítico não gostar dos filmes protagonizados por ela e segue com as seguintes opiniões das fãs:

Achamos que o senhor não possui bom gosto, pois todos os filmes que o senhor gosta nós não gostamos... e fazemos questão de não gostar ou entender (provando ainda mais o nosso protesto). Porém o que mais revolta em sua crítica é dizer que Sarita não é bela comparando-a com as misses. Aí encontramos um erro, pois as misses são belas e lembre-se que Marta Vasconcelos nos deu o título de “Miss Universo” que só engrandece e glorifica o nome do nosso Brasil trazendo o bicampeonato da beleza internacional. Prometemos fazer uma passeata no centro da cidade protestando contra a sua crítica de “A Mulher Perdida”, estrelada, diga-se de passagem, pela nossa Sarita. [...] Não aceitamos a sua afirmação de que somos um público alienado: não sabemos e nem queremos saber o que significa essa palavra. Mas vinda da sua incontida ira por Sarita, imaginamos que seja um palavrão, e por causa disso nos sentimos ofendidas na nossa tradição de moças de família. Sarita merece as lágrimas da família (pela tradição e propriedade). — Sem mais, nossos protestos — Movimento Unido Pró Sarita Montiel.” (LEONE. “Queremos Sarita (carta de uma fã de Sara Montiel)”, *ODSP*, 3.º caderno, 03 nov 1968, p. 07).

Pelo tom com que o texto se apresenta, fica claro que não é uma carta de fã contra o crítico do jornal e sim um texto irônico de Leone caracterizando as admiradoras de Sara Montiel. Muito mais do que apresentar o perfil deste público (pelo texto, jovens alienadas, “moças de família”), a resenha estabelece uma crítica à sociedade, mais precisamente à juventude burguesa, que para o autor da resenha, defende uma moral tão antiquada quanto Leone acredita ser um filme de Sara Montiel. Esboça-se uma crítica social a este público, aumentada com a questão dos concursos de *misses* dentro de uma chave nacionalista com

tendências populistas (“glorifica e engrandece o nosso Brasil”). Vale lembrar que a “passeata” de protesto ironizada no texto do crítico faz eco aos movimentos conservadores como as “Marchas da família com Deus pela Liberdade”. O que se estabelece nesta formação de perfis dos espectadores das salas de cinema é uma crítica a determinados padrões de consumo e de gosto, associados a certos grupos sociais, que garantem sucesso a alguns filmes.

Partindo dos tipos de espectadores que são traçados pela seção de cinema percebemos também uma crítica vinculada à sociedade de consumo. Ou seja, para todos os perfis analisados em *ODSP*, segundo os colaboradores da seção, pode-se afirmar que o filme é destinado para o consumo, seja o “filme de arte”, o bang-bang ou as produções brasileiras ligadas à televisão.

No entanto, a crítica não é apenas aos que “compram” o produto, mas também àqueles que os “vendem”. Assim critica-se o espectador e a indústria cinematográfica, que atua na chave da sociedade de consumo.

Diante de um público tão dominado pelo cinema hegemônico, como o cinema brasileiro pode conquistar o mercado interno? Na resenha de *Anuska, manequim e mulher* (Francisco Ramalho Júnior, 1968), Ismail destaca no filme

uma preocupação especial de comunicação com o público, o que se dá através da elaboração de uma linguagem simples e da inserção de diálogos e imagens, cujo único fim é explicar um pouco melhor as situações e suas motivações. “Anuska” representa uma tentativa de concretizar uma concepção de cinema que procura aliar uma proposição rigorosa de realismo crítico, com uma proposição de conquista de mercado, para o que apresenta uma série de elementos (elenco com Francisco Cuoco, por exemplo). A validade dessa concepção, nos dois níveis, é o que propomos como reflexão (XAVIER. “Anuska, manequim e mulher”, *ODSP*, 2.º Caderno, 16 ago 1968, p. 09).

Como notamos pelo fragmento, o filme procura estabelecer uma comunicação com o público, utilizando-se para isso de uma linguagem simples, ao mesmo tempo em que traz uma abordagem crítica da realidade. Partindo disso, Ismail propõe pensar em uma das questões fundamentais na discussão sobre cinema brasileiro, indústria e público nos anos de 1960: para conquistar e transmitir as reflexões desejadas ao espectador, o cinema nacional deve abrir concessões em termos de estética, estilo e linguagem? Ao escrever sobre uma produção paulista não ligada ao grupo cinemanovista, Ismail não deixa de retomar um debate que se insere desde o início da década de 1960 e envolve o principal ponto de discordância entre os integrantes do Cinema Novo e o Centro de Cultura Popular (CPC). Em um projeto de

conscientização popular, o CPC propunha a utilização da cultura como meio de comunicação com as massas, de maneira que fosse transmitida a ideologia da esquerda. Já o Cinema Novo em sua fase inicial procurava nas raízes culturais do povo seu objeto de discussão, propondo uma reelaboração crítica da linguagem cinematográfica. É neste ponto, da reelaboração da linguagem, que surge a discordância, como se pode ver em *O nacional e o popular na cultura brasileira*:

é também através dela [da reelaboração da linguagem cinematográfica] que os filmes se “elitizam”, e esta seria uma das principais críticas que se fariam ao Cinema Novo: a de, visando dirigir-se ao povo e assumindo uma atitude mimética em relação à cultura popular, transpor os seus elementos para um plano de percepção estética inatingível ao povo (BERNARDET; GALVÃO, 1983: 140).

Está na dificuldade de assimilação da linguagem pelo público mais amplo o ponto de discórdia entre o CPC e o Cinema Novo. Esta questão atinge um patamar maior se for pensada na chave arte *versus* política: deve-se submeter a arte à política, ou o discurso político deve ser submetido à arte? O CPC trabalha a partir da primeira relação: deve-se utilizar a cultura como forma de contato com o público para a exposição e discussão ideológica. Já no Cinema Novo, o que se prevê é que através do tema e da linguagem inovadora se estabeleça um discurso político, este sem uma ideologia fechada, mas aberto às ambiguidades e colocando questionamentos. Eis delineada outra crítica do CPC ao Cinema Novo: a abertura para as ambiguidades. Essas discussões se referem a uma primeira fase do Cinema Novo em que ainda não se coloca em jogo as relações entre os filmes realizados pelo grupo e a conquista de público nacional. Na segunda metade dos anos 1960, existe uma preocupação mais acentuada quanto à conquista do mercado e do público, não só pelos cinemanovistas como por outros grupos e realizadores. Esta preocupação também está presente na seção de cinema.

Marília Aires ressalta nas páginas de *ODSP* que “depois do primeiro momento de euforia e comemoração com o sucesso do Cinema Novo brasileiro junto à crítica e ao público internacional o mesmo problema de sempre persistiu. Uma comunicação com o nosso público, o brasileiro” (AIRES. “As libertinas”. *ODSP*, 2º Caderno, 10 dez 1968, p.12). Ou seja, alguns filmes nacionais têm reconhecimento fora do país, mas não atraem o espectador brasileiro, encontrando dificuldade em estabelecer um relacionamento com esse público. As considerações de Marília são feitas na resenha sobre *As libertinas* (Antonio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro, 1968), produção ligada ao grupo de jovens diretores mais

tarde identificados ao Cinema Marginal e que apresentava uma proposta cinematográfica distinta do Cinema Novo. Vale salientar que *As libertinas* é um movimento inicial da produção paulistana da “Boca do lixo” que irá ganhar melhores contornos com *O bandido da luz vermelha*. Percebemos que Marília reconhece a importância do filme no sentido de ser uma tentativa de contato com o público, no entanto, pela resenha crítica que assina, deixa transparecer que não compreende ainda as proposições temáticas e estéticas vinculadas ao filme. Marília consegue distinguir a temática de *As libertinas*: “a ideia do sexo” (*Idem*), que segundo ela é muito bem aceita pelo público nas comédias francesas e italianas. O filme, no entanto, a deixa frustrada. Ao descrever e comentar os três episódios, aponta diversos problemas. Nesse primeiro momento do Cinema Marginal, a autora não percebe que o filme faz parte do que João Callegaro (autor do episódio “Ana”, de *As libertinas*) intitula como “cinema cafajeste”, aquele que “‘aproveita 50 anos de *mau* cinema americano’ e ‘que não se perde em pesquisas estetizantes e elucubrações intelectualizantes’, numa clara referência ao Cinema Novo” [grifo do texto] (RAMOS, 1987: 42).

A resenha sobre o filme é publicada em 10 de dezembro de 1968, ou seja, antes da estreia de *As libertinas* em Santos, já em 1969. Marília insere o filme dentro da conquista de público discutida pelo Cinema Novo. Deste modo, vemos que a autora, apesar de não compreender as proposições estéticas deste “cinema cafajeste”, consegue observar que há no filme um projeto de maior comunicação com o público, que a resenha reforça e estimula:

Muitas vezes, aqui recomendei que não fossem assistir a certos filmes. Embora não possa dizer que as “Libertinas” seja uma descoberta no cinema nacional, recomendo ao público, a que o filme é endereçado, que vá assisti-lo. Não se feche ao diálogo que o cinema brasileiro está tentando estabelecer com você. Quando houver algo a criticar no nosso cinema faça-o com honestidade, fato é, sem a atitude apriorística de que se é nacional não serve. (AIRES. “As libertinas”. *ODSP*, 2º Caderno, 10 dez 1968, p.12).

Esta discriminação se dá pelo fato de que grande parte dos espectadores está acostumada com a linguagem do cinema americano, dominante. Segundo Laurent Creton, “a força do cinema americano é de ser considerado em muitos países não como um cinema nacional estrangeiro, mas como o cinema”⁷ (CRETON, 1997: 106). O cinema americano é tão internacionalizado que este é o cinema *per si*.

⁷“La force du cinéma américain est d’être considéré dans de nombreux pays non pas comme un cinéma national étranger, mais comme le cinéma” (CRETON, 1997: 106).

A questão que surge é em como se comunicar com este público condicionado ao cinema estrangeiro. Desta forma, vários caminhos são traçados pelos filmes analisados na crítica de *ODSP*. Um deles seria o exemplo de *Anuska*, em que se alia uma linguagem simples ao realismo crítico. Já outra vertente poderia ser o caso de *As libertinas* em que o contato com o público é proposto através da temática sexual. Sabendo que o Cinema Novo defende uma discussão crítica em torno da realidade e que esta alicerça o pensamento dos estudantes, deve-se considerar que há a defesa desse realismo crítico. Assim, um filme como *As libertinas* não pode ser defendido completamente uma vez que abre mão desta discussão.

Neste sentido, vale a pena nos determos na trajetória do cineasta paulistano Luiz Sérgio Person dentro da seção de cinema. A primeira resenha crítica é sobre o filme *O caso dos irmãos Naves* (Luiz Sérgio Person, 1967). O texto “Arbitrariedade e opressão”, assinado por Ismail Xavier coloca que desde *São Paulo S.A* (Luiz Sérgio Person, 1965) já é possível observar o interesse do cineasta pelo realismo crítico, o que continuará na reconstituição histórica proposta em torno do julgamento dos irmãos Naves. Ismail ressalta que

Toda a reconstituição deste tipo, por mais exata que seja na narração dos fatos (como neste caso), envolve a interferência de quem narra, isto é, do autor. A seleção dos acontecimentos, a forma de apresentá-los, o tratamento em termos de imagem e som, constituem mais uma interpretação do que, propriamente, uma simples informação. E Person não quis apenas informar, procurou dar uma dimensão maior ao ocorrido, tomando-o como ponto de apoio concreto e indiscutível, para a colocação de alguns problemas relativos à opressão. Não foi por acaso que o filme foi feito, nem por curiosidade. Antes de tudo, é fruto da nossa realidade de hoje, muito semelhante à que a fita apresenta, em alguns aspectos (XAVIER. “Arbitrariedade e opressão”, *ODSP*, 2.º Caderno, 02 ago 1968, p.09).

Há um diálogo entre a história que se pretende contar e a realidade. Busca-se no filme a reflexão em torno da opressão judicial e policial brasileira. Remetendo-se ao caso dos irmãos, projeta sua análise para a atualidade de 1968, a opressão do regime militar. Por este contato com a realidade é que *O caso dos irmãos Naves* é elogiado na resenha de Ismail.

No entanto, sabemos da preocupação que há entre os cinemanovistas e a procura de comunicação com o público. Person está alinhado a essa ideia e em 1968 lança *Panca de valente* (Luiz Sergio Person, 1968). Na resenha crítica assinada pelo pseudônimo Claudio de Andrade, “Jerônimo: só Panca de Valente”, afirma-se que

“Panca de Valente” marca uma nova atitude de Luís Sergio Person. De uma obra toda voltada para uma perspectiva crítica, de análise de problemas do homem brasileiro (“São Paulo S. A”, “Os irmãos Naves”), parte Person agora para uma tentativa de cinema popular, sem críticas, sem análises, mas cheio de fórmulas já

aceitas e consumidas por larga faixa de público. “Panca de valente” é deliberadamente chanchada, deliberadamente pastelão e de mau gosto, no seu humorismo. Em algumas sequências emergem os conhecimentos de cinema do diretor e a gente se depara com algo mais inteligente no humor que não se refere diretamente a nenhum dos gêneros satirizados na fita. (ANDRADE. “Jerônimo: só Panca de Valente”, *ODSP*, 2.º Caderno, 05 nov 1968, p. 10).

A nova atitude de Person é uma forma de se comunicar com o público. Apesar de entender essa postura, o crítico não a aceita de todo, uma vez que se perde parte da perspectiva crítica da realidade existente nos filmes anteriores do cineasta. Do mesmo modo como ocorre em *As libertinas*, Person também opta, segundo o crítico, em abrir mão do realismo crítico e investe no humor e na colagem de gêneros clássicos, em um trabalho com fórmulas da linguagem cinematográfica já conhecidas pelo público. Porém, diferentemente do que ocorre com Marília Aires na análise de *As libertinas*, vemos neste caso uma compreensão maior em torno deste novo momento de Person.

A compreensão existe, porém não se pode afirmar que há uma adesão completa às novas proposições de Person. Se antes o cineasta propunha partir de um realismo crítico para refletir sobre a sociedade, em *Panca de valente*, ele partirá de um “inventário que reúne várias tendências do cinema de humor e faz referências satíricas que ficam mais num plano de linguagem cinematográfica, mas ganham ligação direta com a realidade através dessa própria linguagem citada e satirizada” (*Idem*). Assim, ainda há a reflexão em torno do real, no entanto com novas prerrogativas, entre as quais podemos identificar influências vindas do Tropicalismo, que neste momento interessava também aos integrantes do Cinema Novo.

Vemos pelo exemplo de Person que a seção de cinema em *ODSP* defende acima de tudo uma discussão crítica da realidade. Os críticos parecem saber da importância de se comunicar com o espectador, no entanto, problematizam se essas alterações realizadas para conquistar o público não interferem na reflexão em torno da realidade. É possível o cineasta conseguir manter seu enfoque crítico, ligado à realidade, utilizando-se de elementos como o humor, a paródia, a inserção de elementos *pop* e a utilização dos gêneros cinematográficos? Ou é necessário manter a discussão em torno de um realismo crítico mesmo que associado ao uso de uma linguagem mais simples tal qual faz Francisco Ramalho Júnior. em *Anuska*?

A resposta para essas questões se dá sobretudo através do impacto de *O bandido da luz vermelha* e também de uma maior assimilação do movimento tropicalista. Perceberemos que os críticos irão encontrar no filme de Rogerio Sganzerla uma maneira de aliar o humor e a inserção de elementos *pop* e ainda assim realizar uma discussão crítica em torno da realidade.

Os pontos de discussão observados até então na seção de cinema em *ODSP* estão inseridos dentro de um universo de questões abordadas sobre o cinema brasileiro no período. Vimos que seus pensamentos se encontram com os de Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emilio Salles Gomes, além das concepções de cinema independente dos anos 1950.

As discussões promovidas pelos críticos em *ODSP* até o momento analisadas estão em diálogo constante com o Cinema Novo. As considerações sobre o Estado, cinema e indústria, a forma como se dava o cinema independente e o interesse pelo cinema amador, a questão da autoria, bem como a análise sobre o público mostra essa aproximação com o Cinema Novo.

Os críticos de cinema em *ODSP* parecem acreditar que estas discussões eram fundamentais principalmente para possibilitar que o cinema brasileiro saísse de uma história de ciclos de produção. O aumento do número de filmes representava um novo fôlego ao cinema nacional, por isso as discussões trazidas pelos alunos na seção se guiavam no sentido de procurar manter e até aumentar este momento de euforia que vivia o cinema nacional. Dentro disso estava a questão central que observamos através dos textos: a busca de rumos para este cinema.

Com a estreia de *O bandido da luz vermelha* nota-se uma mudança nos questionamentos desta crítica, que passa a observar, dentro desses rumos para o cinema brasileiro, uma renovação da linguagem cinematográfica, que consiga lidar com as características do mundo moderno em que se vive. Não importa mais se as propostas para esta nova linguagem surjam de um autor independente ou de dentro da indústria antes amplamente condenada. O que interessa é discutir esta linguagem e mais além: colocar em xeque a própria crítica cinematográfica. É o que iremos abordar a seguir.

CAPÍTULO 3: “POR UMA RENOVAÇÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA”

Conforme comentado anteriormente, *As libertinas* indica um novo percurso à produção cinematográfica brasileira. A resenha crítica de Marília Aires sobre o filme de João Callegaro, Carlos Reichenbach e Antônio Lima é publicada no mesmo dia que o texto de Ismail Xavier “Lixo sem limites”, que aborda o filme de Rogerio Sganzerla, *O bandido da luz vermelha*.

O filme não é um marco apenas na trajetória da crítica em *ODSP*. Segundo Fernão Ramos em seu livro *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*,

O bandido da luz vermelha pode ser compreendido como deflagrador deste processo, que se apresenta como uma ruptura que parte do bojo do Cinema Novo e vai, aos poucos, se distanciando dele. É evidente, no caso, uma problemática relação umbilical mantida com o Cinema Novo por este grupo (atrás, denominado de carioca, na falta de um termo melhor), que incluiria também cineastas mineiros (Neville, Sylvio Lanna e Geraldo Veloso), paulistas (Tonacci e Sganzerla), além dos propriamente cariocas (Bressane e Elyseu Visconti, apenas para citar os nomes mais evidentes) (RAMOS, 1987: 76).

Nos idos dos anos de 1990, em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier também considera o filme de Sganzerla como um marco dentro da trajetória do cinema independente brasileiro do final da década de 1960. Podemos constatar esta observação a partir da própria organização do livro, que é feita tomando como eixo a concepção de teleologia. Na primeira parte há o estudo de *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha* deflagradores de uma crise teleológica da história e a passagem da “estética da fome” para a “estética do lixo”. Esta transição marca a “bifurcação que se delinea a partir de *O bandido da luz vermelha*, quando a ruptura com o pensamento teleológico se desdobra em duas atitudes básicas” (XAVIER, 1994: 13).

Uma das atitudes é “a emergência de uma antiteleologia” (*Idem*), em que “a teleologia se apaga como dado da sociedade que se desenha, mas permanece como dado formal da representação” (*Idem*), problematizando uma identidade nacional relacionada à modernização conservadora. Como destaca Ismail sobre esta vertente, “são cineastas que vem do Cinema

Novo e estão inseridos num movimento do cinema de autor em direção aos parâmetros de comunicação vigentes no mercado” (*Idem*).

Já a outra atitude que surge após *O bandido* “traz a marca da ruptura e assinala uma antiteleologia que impregna o próprio estilo da representação, definindo um cinema mais enigmático, afinado ao alegorismo moderno e sua recusa de síntese [...] A antiteleologia se internaliza, torna-se princípio formal” (XAVIER, 1994: 14).

Essas duas atitudes vistas no cinema brasileiro, relacionadas à teleologia, mostram que há o grupo cinemanovista e o outro, que aqui podemos considerar como o grupo do Cinema Marginal.

Vimos anteriormente que o Cinema Novo no final da década dá especial atenção às discussões em torno do mercado e da conquista de público, característica que podemos ver através dos filmes ligados ao movimento, posteriores a 1968, como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), por exemplo. Esta característica, segundo Fernão Ramos, é o que vai fazer com que a estética marginal comece a agir como oposição ao Cinema Novo. As novas discussões do Cinema Novo que partem para a conquista do público

Deixam, no entanto, para trás uma série de jovens que, tendo se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, acabam por radicalizá-las, distanciando-se, assim, do grupo que na época avançava em direção oposta. Estes jovens, que no início fazem parte do que alguns jornalistas chamavam de “cinema novíssimo” (1966-1967), acabam, na evolução dos fatos, por matar o pai que antes idolatravam assumindo os seus mais ultrajados farrapos (RAMOS, 1987: 76).

Por muitas vezes, Fernão Ramos demonstra que há proximidade de ideias entre este cinema que surge, principalmente após *O bandido*, e as discussões acerca da narrativa cinemanovista em sua fase inicial. Para Fernão Ramos, a própria definição de Sganzerla no início dos anos de 1970 sobre o seu cinema se insere neste quesito. Na entrevista ao *Pasquim* em 1970, o cineasta afirma que:

Devorando o cinema *desenvolvido* produzo sua negação imediata: o pastiche total, a cópia auto-redentora, nossa única saída para saindo uma vez da *verdade do subdesenvolvido* – chegar a uma noção invertida de “bom” ou “ruim”, pervertendo o objeto inicial na *provocação final da fome: o terceiro mundo* vomitando filmes péssimos e livres. [grifos do texto] (*Apud* RAMOS, 1987: 74).

Os termos grifados por Fernão Ramos correspondem ao que liga o cinema de Sganzerla ao Cinema Novo, mais propriamente ao manifesto de Glauber “Uma estética da fome”, de 1965. O que devemos acrescentar é que enquanto o texto de Glauber Rocha propunha uma superação deste subdesenvolvimento através da violência gerada pela estética da fome, Sganzerla coloca o subdesenvolvimento como condição do terceiro mundo, como uma verdade distante de ser superada.

Há no discurso também a exposição da estética do lixo: o pastiche e também a re colocação do que é um filme bom e ruim. O ruim, que neste sentido se remete ao lixo, não tanto na vertente tropicalista de lixo industrial, mas o do produzido pelo próprio cinema, que deve ser “devorado” e “vomitado” em “péssimos” filmes (na chave subvertida entre o que é bom e ruim).

Deve-se atentar também para o uso da palavra marginal por este cinema. Fernão Ramos afirma que “a postura marginal começa a evoluir da definição pejorativa [...] para uma valoração positiva que vai se constituir em tema e bandeira de toda uma geração” (RAMOS, 1987: 30).

O fator conjuntural marcante desta produção, que acentuará as características estéticas e temáticas nos filmes do grupo dito marginal, é o decreto do AI-5, que representa um fechamento do regime ditatorial. Poucos dias depois da estreia de *O bandido da luz vermelha*, o AI-5 vem para restringir ainda mais a liberdade e trazer esta esfera de horror e medo.

Vale a pena salientar que os cineastas que podem ser incluídos nessa produção marginal nunca se denominaram um grupo. Porém, pela existência de uma coesão estética, é possível empreender um conjunto de filmes marginais, como mostra Fernão Ramos. Diferentemente do Cinema Novo, que possui em seu cerne a discussão crítica da realidade brasileira, em um tom relativamente próximo de uma pedagogia (esta começa mais nítida em filmes como *Barravento* e vai dando lugar a um discurso mais estético e menos aprisionado neste quesito), o Cinema Marginal vai radicalizar com as estruturas. Ao invés de adotar uma aproximação com o público através de meios para conquistá-lo, irá se utilizar da agressão como característica marcante deste contato. Segundo Fernão Ramos, a “relação agressiva com o público tem por fundo um discurso estético com ‘tonalidades brechtianas’ onde o recurso principal é o choque profanador e não o didatismo” (RAMOS, 1987: 122). Acrescenta ainda que esta relação com o espectador “é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado” (RAMOS, 1987: 123).

Este universo reificado é marcado pelo acúmulo: de informação, de gente e de objetos, do caos e do lixo. E assim o mundo é fragmentado em torno de todas essas “coisas” que estão nele. Portanto, a narrativa também se fragmentará, para acompanhar um mundo em que o caos predomina. Logo podemos inserir a noção de pastiche, de ver o mundo através dessa “avacalhção” que está em torno do que se vive.

Quando Sganzerla coloca em seu discurso o “devorar” o cinema desenvolvido, produzindo assim sua própria negação ao se apropriar dele, podemos chegar ao movimento tropicalista. Segundo Fernão Ramos,

Os vínculos do Cinema Marginal com o Tropicalismo – embora existentes inclusive por razões de convivência temporal e espacial – não devem ser sobrejulgados. A justaposição do arcaico e do moderno, a exposição fragmentária dos detritos industriais e das relíquias do Brasil e, principalmente, a articulação destes elementos numa forma alegórica, embora se façam presentes em alguns filmes marginais [...], não podem ser considerados traços estruturais do Cinema Marginal. (RAMOS, 1987:79).

A relação entre Tropicalismo e Cinema Marginal irá, portanto influenciar ora mais, ora menos os filmes deste movimento.

Importante salientar que o movimento tropicalista recupera a noção de antropofagia de Oswald de Andrade nos anos de 1920 e procura assim “devorar” todos os elementos arcaicos e modernos da sociedade brasileira, produzindo uma miscelânea de ideias que diluem dualidades como tradição e vanguarda, cultura tradicional e cultura *pop*. Ainda há a busca, principalmente através das alegorias, de se colocar em discussão a realidade brasileira, dos costumes sociais marcados pelo tradicionalismo. Dessa forma também, o Tropicalismo vai se vincular a discussões mais amplas no cenário mundial, como a contracultura, por exemplo.

Podemos perceber na crítica de *ODSP* que a aproximação ao movimento tropicalista se dará principalmente após *O bandido da luz vermelha*. Há outros fatores que podem ser destacados para esta aproximação dos alunos de cinema em relação ao movimento. No filme *Tropicália* (2012), de Marcelo Machado, por exemplo, há as imagens de arquivo de um debate na FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) com Caetano Veloso e Décio Pignatari. Caetano procurava explicar o movimento, que encontrava resistência em parte da juventude universitária vinculada a uma concepção de antiamericanismo. Já comentamos anteriormente que Décio teve uma rápida passagem pela então Escola de Comunicações Culturais como professor. Provavelmente seu contato com os

alunos que compunham a seção de cinema do jornal possibilitou a eles um maior entendimento do movimento. Ismail Xavier, ao comentar o impacto de *O bandido da luz vermelha* na época, afirma que

Contribuiu para isto toda a discussão sobre o tropicalismo que tivemos em 1968, e o grupo era muito ligado ao que acontecia na música e no teatro, de modo que nossa recepção ao *Bandido* se apoiou na adesão àquele movimento, o que significava polemizar dentro e fora da universidade (XAVIER, 2011).

Pelo depoimento de Ismail Xavier, podemos constatar que a adesão do grupo de críticos ao Tropicalismo contribuiu para a compreensão e o entusiasmo em torno de *O bandido da luz vermelha*. Portanto, apesar do movimento e os filmes do Cinema Marginal, na visão de Fernão Ramos, não compartilham traços estruturais, há um intercâmbio nas ideias propostas nas áreas culturais, seja cinema, música e teatro no Brasil, como se observa no relato de Ismail Xavier.

Declarações posteriores de Ismail reforçam o intercâmbio entre música e cinema na época. Em entrevista a José Marinho, publicada originalmente na revista *Vozes* (em outubro de 1980), Ismail comenta sobre as experiências cinematográficas brasileiras na segunda metade dos anos 1960, principalmente sobre *Terra em transe* e *O bandido da luz vermelha*, e afirma que

A própria trajetória do Glauber e do cinema, não só do cinema brasileiro, mas do teatro e da música, toda a inquietação que depois recebeu o rótulo de tropicalista, é gerada pelas interrogações que o Cinema Novo deixou, ou melhor, que *Terra em transe* deixou. O Tropicalismo é um desdobramento do Cinema Novo (MENDES, 2009: 41).

Já na entrevista realizada por Ivana Bentes em 1993 e publicada no *Jornal do Brasil*, em virtude do lançamento de *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail comenta que “o Cinema Marginal é um desdobramento da agitação cultural de 1968. Uma radicalização que tomou impulso após o AI-5, sob forte censura. Foi conduzida por cineastas bastante afinados à Tropicália” (MENDES, 2009: 64).

Vale lembrar que a crítica de cinema em *ODSP* após *O bandido da luz vermelha* encontra-se em um momento ainda no início do Cinema Marginal, cujas propostas serão radicalizadas nos anos seguintes. Portanto, características como o horror e a agressão ainda

não estão bem delineadas enquanto proposta nos filmes produzidos nesse primeiro semestre de 1969, que é quando termina a experiência crítica do grupo nas páginas de *ODSP*.

Porém, as transformações que ocorrem em 1968 marcam a experiência cinematográfica da seção de cinema. De uma postura inicialmente vinculada ao Cinema Novo, vemos, com a estreia de *O bandido*, uma alteração das defesas e ataques desta crítica cinematográfica. É o que abordaremos neste capítulo.

3.1. O impacto de *O bandido da luz vermelha*: o manifesto de Ismail Xavier

A primeira notícia que se tem sobre *O bandido da luz vermelha* na coluna de cinema de *ODSP* data de 03 de dezembro de 1968:

Quarta-feira finalmente teremos nas telas do cinema Olido, Marabá e Iguatemi o primeiro longa-metragem do jovem cineasta Rogerio Sganzerla. Abaixo o conformismo; Rogerio representa uma nova perspectiva, uma nova abertura dentro do cinema brasileiro. Destacamos este filme pois sabemos que nele iremos achar novos caminhos dentro da renovação proposta por um cinema independente (*ODSP*, 2.º Caderno, 03 dez 1968, p. 08).

A nota publicada na véspera da estreia do filme (vale lembrar que neste momento, a seção de cinema em *ODSP* deixava de ser diária para ser veiculada às terças-feiras) demonstra um anseio em torno de *O bandido da luz vermelha*. Vemos a defesa de um cinema independente brasileiro, no sentido de renovação e de novos rumos para o cinema nacional.

Marco do cinema brasileiro, *O bandido* provoca impacto desde sua estreia. Em relação ao grupo de alunos de *ODSP*, Ismail Xavier relembra que:

O lançamento do filme do Rogerio Sganzerla foi o momento decisivo de toda a nossa experiência, pois já estávamos no esquema de compor a página de segunda-feira e tivemos a chance de tornar o nosso trabalho no jornal em tribuna de defesa e promoção do filme, que nos ofereceu a primeira bandeira concreta, o que unia a vontade de militância com a cinefilia de uma forma que os filmes do Cinema Novo lançados em 1968 não haviam permitido – tinham sido poucos e sem impacto. (XAVIER, 2011).

Conforme observamos no capítulo anterior, as discussões em torno do cinema independente brasileiro na coluna estavam alicerçadas no pensamento do Cinema Novo, voltado no final da década de 1960 para a questão do mercado e do público. Dessa maneira, *O*

bandido também apresenta para a seção uma quebra desta discussão e o levantamento de questões voltadas para a renovação da linguagem cinematográfica, como veremos adiante.

Interessante notar que poucos meses antes da estreia de *O bandido da luz vermelha*, Djalma Batista terá como objeto de análise o filme de estreia de um diretor que irá se associar posteriormente ao Cinema Marginal. O longa em questão é *Cara a cara*, de Julio Bressane (1967). O crítico valorizará em seu texto sobre o filme uma associação entre a realidade e a linguagem moderna, ou em outras palavras “A linguagem de *Cara a cara* é a linguagem para o tema *Cara a cara*” (BATISTA. “A morte *Cara a cara*”, *ODSP*, 2.º Caderno, 27 set 1968, p.11). Para Djalma Batista, em *Cara a cara* “a realidade que discute existe, foi tratada por Julio Bressane (que é um rapaz novo e este seu primeiro longa-metragem) com senso crítico enorme e de libertação” (*Idem*). A importância do texto de Djalma neste instante está em aliar uma preocupação com a linguagem moderna para a discussão da realidade, característica que se acentuará adiante em *O bandido da luz vermelha*.

No dia da publicação do texto de Ismail Xavier sobre o filme de Sganzerla, há resenhas críticas de outros dois filmes brasileiros: *As libertinas* e *O quarto* (Rubem Biáfora, 1968). Destacamos esta questão, pois é possível compreender os textos (principalmente o de Ismail e de Leone) como um diálogo sobre a defesa de uma forma de cinema na seção de *ODSP*.

Sobre *As libertinas*, já comentamos no capítulo anterior que o filme é um marco dentro da produção da Boca do Lixo e está vinculado às proposições daquilo que viria a ser o Cinema Marginal. Já o filme de Biáfora, crítico de *O Estado de S. Paulo* na época, e que se aventura na realização cinematográfica (*O quarto* é seu segundo filme), é alvo do texto de Eduardo Leone, “Apoteose folclórica”. A recepção do filme pelo crítico de *ODSP* demonstra um descontentamento e indica o que Leone procura no cinema brasileiro:

Mais do que nunca é necessário mudar e transformar. Mais do que nunca é preciso não temer os fantasmas como Rubem Biáfora, e nem tampouco a sua pequena clã de autossuficiência. Acabou esse tipo de cinema, que somente tem utilidade quando queremos, com provas concretas, denunciar as estruturas falidas e gangrenadas. Abaixo esse cinema reacionário e pseudoartístico. Abaixo as badalações hollywoodianas e seus adeptos. Abaixo esse império de falta de talento e sensibilidade. Ver *O quarto* é assistir ao enterro definitivo de uma época que já passou, e que, com ajuda dos novos e daqueles que possuem coragem suficiente de romper e criar, ficou longe da atual realidade do cinema brasileiro. Estamos cansados de cópias do cinema europeu, também esclerosado (LEONE. “Apoteose folclórica”, *ODSP*, 2.º Caderno, 10 dez 1968, p. 12).

O tom da resenha crítica assinada por Leone apresenta uma espécie de manifesto sobre o cinema brasileiro, ou melhor, sobre o que não se quer neste cinema. Leone atenta para mudanças e transformações em curso e o quanto *O quarto* não acompanha este processo. Se há um cinema nacional rompendo as estruturas dominantes, há o cinema de Biáfora, que para Leone é cópia do cinema europeu, é adepto do cinema hollywoodiano, portanto é reacionário. Vale atentar que quando alude às “badalações hollywoodianas e seus adeptos”, está indicando uma característica do trabalho crítico de Biáfora: os elogios ao cinema norte-americano, da grande indústria.

Para Leone, não se pode defender Biáfora e seu *O quarto*, que o crítico acredita representar o enterro definitivo de uma estrutura arcaica do cinema brasileiro, no caso, dependente esteticamente de um cinema dominante.

Não é possível saber se Leone já havia assistido a *O bandido da luz vermelha*. Fato é que neste momento vemos abordadas, no mesmo dia, produções brasileiras que destoam, que são defendidas e atacadas tendo como medida a concepção de um novo cinema nacional. No entanto, a sensação de que o texto de Leone dialoga com o manifesto de Ismail Xavier se faz presente pela forma como os filmes são recebidos e o que representa cada um no percurso do cinema nacional.

Já há, segundo Leone, um caminho mais claro para o cinema brasileiro naquele momento, e Ismail em “Lixo sem limites” acrescenta: “*O bandido da luz vermelha* é a resposta necessária depois do impasse deixado por *Terra em transe*. O filme acontece no momento em que todos no cinema brasileiro pareciam estar esperando que alguma coisa acontecesse” (XAVIER. “Lixo sem limites”, *ODSP*, 2.º Caderno, 10 dez 1968, p. 08). Logo, podemos crer que o cinema transformador comentado por Eduardo Leone seria, pelo texto de Ismail Xavier, o caminho proposto por *O bandido da luz vermelha*.

“Lixo sem limites” é o manifesto de Ismail Xavier sobre o filme de Sganzerla. O texto se dirige diretamente ao leitor da resenha e provável espectador de *O bandido*. A resenha procura em sua abordagem explicar o estranhamento do indivíduo diante de sua própria realidade, desnudada no longa. Essa sensação ocorre

Porque o *Bandido* além de mostrar o Luz Vermelha de uma maneira muito diferente, mostra o rádio, a TV e os outros meios de mistificação que preenchem totalmente a sua vida, cotidianamente, a ponto de constituir o seu único contato com a realidade. Ou melhor, eles constituem a sua única realidade, pelo menos a que você conhece (*Idem*).

Os eventos cotidianos são mistificados pelos meios de comunicação e fornecem a “realidade” que chega ao espectador. Logo, quando se assiste a um filme como o de Sganzerla, que revela essa realidade cheia de imperfeições e reflexões, o espectador não se identifica com o que é mostrado e conseqüentemente reage com o estranhamento. E assim, “tudo é frustrador demais para que você aceite, mas trata-se do seu mundo. Um mundo onde se misturam política, marginalismo, prostituição, crime, chantagem, entorpecentes” (*Idem*). Um mundo em que o caos predomina. A cidade aparece em retalhos, as vozes dos meios de comunicação, tudo está em fragmentos, assim com a própria identidade do Luz Vermelha. Ismail indaga: “existe marginal maior que o chamado terceiro mundo? A resposta é não, e diante dela nós somos os grandes marginais e o Luz Vermelha nossa síntese” (*Idem*).

Estranhamento e identificação diante da realidade representada no filme de Sganzerla são a tônica do texto de Ismail Xavier. A identificação do espectador com uma realidade mistificada pelos meios de comunicação da indústria cultural provoca este estranhamento.

Quando Ismail Xavier escreve que o bandido é a síntese do terceiro mundo, ou seja, a nossa própria, podemos remeter este pensamento ao que ele analisaria vinte e cinco anos depois em *Alegorias do subdesenvolvimento*. No livro em questão, o bandido é uma alegoria da identidade nacional fragmentada dentro de uma cultura de massa urbanizada. Esta fragmentação, de sons e imagens em uma montagem vertical, propicia tal estranhamento e garante o tom de um mundo caótico. Aliás, quando Ismail Xavier comenta que *O bandido* é a resposta que se esperava a *Terra em transe*, podemos compreender, dentro de uma análise teleológica, que a busca no filme de Glauber de um *telos* perdido se dá como resposta em Sganzerla, no caos, em 1968. Isto é, se em 1967 *Terra em transe* flagrava a crise de um destino, de um projeto revolucionário que era dado como certo em 1963, em *Deus e o diabo*, *O bandido da luz vermelha* apresenta uma maneira de se lidar com essa crise, que no caso, é através do caos.

Outro ponto do pensamento de Ismail Xavier citado anteriormente, na entrevista realizada em 2010 em que comenta o impacto do filme, demonstra a necessidade de unir a cinefilia com a militância política, o que se dá pelo filme de Sganzerla, através do “Marginalismo a todo vapor na linguagem que é ação e na ação que é linguagem. E por que o marginalismo? Porque afinal ele é um tipo de resposta de quem não tem nas mãos os poderes de decisão” (*Idem*). É a primeira vez que vemos na crítica em *ODSP* uma referência ao marginal. Sabemos que há uma valoração no uso desta palavra no final de 1968,

principalmente dentro do movimento tropicalista, com Hélio Oiticica propondo “Seja marginal, seja herói”, numa referência à sua obra sobre o assassinato cometido pela polícia do criminoso “Cara de Cavalo”. Para Ismail Xavier em sua resenha crítica, a noção de marginal implica na condição de recusa da sociedade mistificada.

A linguagem em fusão com a realidade é vista em “Lixo sem limites” quando Ismail Xavier afirma que o marginalismo é uma ação política, daqueles que não tem o poder nas mãos. E essa ação é sugerida através da linguagem caótica que flagra essa crise teleológica. A relação entre ação e linguagem destacada por Ismail mostra o dinamismo que ele vê dentro do filme de Sganzerla, de criação, reflexão e prática daquilo que se discute, utilizando-se do espaço que possui. É uma inovação dentro do cinema brasileiro.

O filme promove também outra revolução dentro do cinema brasileiro, segundo o manifesto:

O bandido marca nitidamente o rompimento com as amarras de uma tradição literária limitadora diante de uma realidade nova. A complexidade de uma vida urbana marcada pelo acúmulo de informação e de acontecimentos exige uma linguagem sintética, ampla de recursos para sua expressão. O cinema feito por Sganzerla realiza na prática essa linguagem e reflete a formação cultural de sua geração, toda ela moldada por uma referência cinematográfica, que contamina mais profundamente sua forma de sentir e expressar as coisas (*Idem*).

Em relação ao comentário sobre a formação cultural da geração de Sganzerla (que, inclusive, é a mesma de Ismail), percebemos que o traço característico desta é uma “educação” cinematográfica, cinéfila. Podemos tomar que “a cinefilia é sem dúvida uma cultura construída em torno do cinema, um cruzamento de práticas historicamente contextualizadas, atitudes historicamente codificadas, tecidas em torno do filme, de sua visão, de seu amor e de sua legitimação” (BAECQUE, 2010: 39). Quando Ismail Xavier afirma que Sganzerla consegue romper com as amarras de uma tradição literária, por exemplo, demonstra que o seu cinema foi capaz de encontrar uma linguagem marcada pela cinefilia, pela formação cinematográfica. Com isso, o filme consegue exprimir esse mundo contemporâneo urbano complexo, marcado pelo acúmulo.

Pode-se remeter também a tradição literária ao próprio cinema brasileiro, principalmente às discussões dos independentes nos anos de 1950. Acreditava-se ser válida a apropriação de temas já desenvolvidos na literatura para alcançar um cinema autenticamente brasileiro. Esse pensamento é ligado a uma geração formada principalmente por essas referências, que norteavam também a geração do Cinema Novo. O que não é o caso da

geração de Ismail e Sganzerla. Para o crítico, *O bandido* marcaria o rompimento com essas tradições:

Quem estiver na literatura de 30, no romantismo doutrinário e retórico, no realismo “científico”, na pedagogia estreita, não sobra. Os papas do cinema metafísico, introspectivo e geométrico, há muito já morreram (o que não os impediu de continuar fazendo suas fitas com fita métrica e cronômetros). *O bandido* enfocou uma opção clara aos que estão vivos (metafísicos ou não): renovar ou morrer (XAVIER. “Lixo sem limites”, *ODSP*, 2.º Caderno, 10 dez 1968, p. 08).

Logo, a principal defesa da seção de *ODSP* após a experiência de *O bandido da luz vermelha* será a procura de um cinema condizente com o seu tempo, por uma geração formada pela cultura cinematográfica e pela cultura *pop*, ou seja, um cinema renovado.

3.2. As tendências do cinema: renovação e diluição

Porém, o que seria o cinema renovado proposto por Ismail Xavier através da resenha crítica de *O bandido da luz vermelha*? Durante o percurso da crítica pós-*Bandido* nas páginas do jornal é possível delinear os pensamentos que nos permitem compreender o que seria essa renovação.

Vale salientar aqui que o impacto causado por *O bandido da luz vermelha* propõe a análise não só dos rumos da produção nacional, mas de toda uma noção cinematográfica. A preocupação maior com o cinema brasileiro vista anteriormente dará lugar a indagações de como é possível um filme refletir o mundo moderno, urbano, em que o homem vai à lua, é rodeado de jornais, revista, televisão e rádio. Isso não significa, porém, que essa preocupação com os rumos do cinema nacional deixará de existir, muito pelo contrário, ela se associará aos novos debates.

Sabemos que a seção é assinada por um grupo e que por isso mesmo os pensamentos ora dialogam entre si, ora apresentam nuances mais perceptíveis. Algumas preocupações atingem mais um integrante do que outro. No caso da renovação proposta, porém, observamos que os textos publicados no jornal mostram o que cada um dos autores propõe, ou seja, é um raciocínio construído e debatido através dos textos que vão sendo publicados. As ideias se fortalecem semana após semana.

De um momento inicial alicerçado principalmente nas ideias do Cinema Novo, na defesa de uma indústria cinematográfica brasileira e na crítica negativa à cultura de massa,

vemos agora que há uma relativização dessas questões. Não é apenas *O bandido* que enfoca com maior complexidade a ação dos meios de comunicação da cultura de massa. O Tropicalismo também traz essa relação, que inclusive já está imbricada na própria construção do filme de Sganzerla.

A primeira característica que alicerçará essa renovação cinematográfica se dá principalmente na legitimação do cinema enquanto formador cultural de uma geração, que entende e valoriza sua linguagem. A diferença em relação à tradição literária, vinculada à formação cultural das gerações anteriores, comentada em virtude da resenha “Lixo sem limites”, é melhor trabalhada por Maurice Politi, sobre a estreia da adaptação literária da obra de Albert Camus, *O estrangeiro*, por Luchino Visconti (Lo straniero, 1967). Em “*O estrangeiro* ou um filme para sua biblioteca ou ainda a decadência de Luchino Visconti”, já é possível observar pelo próprio título dado ao texto a opinião de Maurice Politi sobre o filme de Visconti. Um filme feito para biblioteca, ou seja, fortemente ligado, enquanto linguagem, às suas raízes literárias e que por isso representa a decadência do cineasta. Maurice começa sua resenha trazendo informações a respeito da obra do escritor francês, chegando a Visconti e comentando sobre sua importância no movimento neorrealista italiano. E assim introduz a forma como se dá a adaptação feita pelo cineasta, mostrando que, como este é admirador da obra de Camus,

resolve transformar, fielmente, linha por linha, o romance num filme, numa rigorosa transposição cinematográfica, sem qualquer alteração, sem qualquer acréscimo ou supressão, chegando ao ponto de, apoiado na justificativa de sua fidelidade ao livro, utilizar-se, na maioria das cenas, da linguagem literária, tal qual está no texto, transpondo-a para a tela sem sentir nenhuma necessidade de elaborar um roteiro próprio para a realização do filme. (POLITI. “O estrangeiro ou um filme para sua biblioteca ou ainda a decadência de Luchino Visconti”, *ODSP*, 2.º Caderno, 06 mai 1969, p.08).

Essa fidelidade à obra escrita deve ser problematizada: qual é a importância de uma realização cinematográfica que não acrescenta ou altera qualquer sentido, qualquer colocação do cineasta em relação ao livro? Pensando que

uma das maiores tarefas do cinema, como meio de comunicação, deve ser a de achar uma linguagem própria, uma linguagem que deve surgir em função de todo um espírito criador daquele que tem algo a dizer utilizando-se desse meio, vemos que este foi o maior erro de Visconti na realização do filme. Supondo que a linguagem do romance equivaleria à linguagem cinematográfica, Visconti não acrescenta nenhuma contribuição “filmica” ao texto, esperando que o mesmo efeito provocado

nos que leem o livro atingiria aos que assistissem ao filme. Pois bem, é justamente nisso que ele se engana, já que analisando o filme como realização cinematográfica, vemos que Visconti erra profundamente na medida em que, em nenhum momento, o impacto provocado no livro pela relação personagem-sociedade consegue dar-se na tela (*Idem*).

O cinema então, enquanto meio de comunicação, possui sua própria linguagem. O uso desta dentro de uma adaptação literária é o que melhor demonstra a contribuição do autor cinematográfico. Para Maurice, essa não compreensão da linguagem do cinema e, por conseguinte, da independência deste meio em relação à literatura, é o grande erro de Visconti. E isso é visto através da própria construção narrativa do filme, que acaba ficando aquém do livro.

Além disso, critica-se o fato de que Visconti realiza um filme acadêmico, que representa

o ápice do conservadorismo em termos cinematográficos já que o filme está impregnado de cenas que não revelam nenhuma inovação, ou mesmo que não trazem nenhuma contribuição para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Chega-se à triste constatação que *O estrangeiro* é um filme velho na sua realização, apesar de ter sido feito em 1967 quando diretores como Godard, Resnais e Pasolini, mesmo com filmes que se apoiassem em textos literários, já haviam inovado totalmente a realidade cinematográfica com obras como *Hiroshima, meu amor*, *2 ou 3 coisas*, *Made in USA*, *O Evangelho segundo São Matheus*, *A chinesa* etc... (*Idem*).

Citando filmes de Godard, Resnais e Pasolini, Maurice observa que um filme pode se basear numa obra literária e ser inovador enquanto realização cinematográfica. Neste sentido, há ainda o rompimento com as amarras literárias que Ismail Xavier coloca em “Lixo sem limites”. Isso porque há um estudo e trabalho dentro da linguagem cinematográfica que propicia um desenvolvimento do cinema enquanto meio de comunicação e arte. Já em Visconti, Maurice não observa a mesma preocupação, por isso considera o filme velho, esquecendo-se daquilo que o cinema moderno já havia proposto para a relação com a cultura literária. Em sua crítica negativa a *O estrangeiro*, Maurice coloca que o filme apresenta um academicismo. O uso dessa palavra no texto gera o sentido de que Visconti não procura trazer nenhuma novidade em seu filme, por isso faz um filme “velho”, segundo Maurice.

Vemos então que na chave da renovação está o uso da linguagem cinematográfica. Dessa maneira, vale atentar para alguns conceitos que são desenvolvidos na crítica de *ODSP* e que vão delinear o que significa essa renovação.

O primeiro deles seria a questão da diluição. Este conceito é melhor explicado na resenha “Diluição e autodiluição”, assinada por Ismail Xavier. O texto trata do filme *Com 007 só se vive duas vezes* (*You only live twice*, Gilbert Lewis, 1967). No início, afirma-se que

a palavra de ordem é diluir, copiar, digerir com rapidez. Seja cinema, seja crítica de cinema, tudo que carrega uma nova estrutura que se debate com a velha, logo é transformada em moda, em produto de consumo, sem que seja entendida, nem sequer analisada. A preguiça mental impera. Portanto, resta diluir (XAVIER. “Diluição e autodiluição”, *ODSP*, 2.º Caderno, 01 abr 1969, p.10).

O problema da diluição, portanto, não está apenas no cinema e sim faz parte da sociedade de consumo contemporânea. Todas as novidades que geram interesse rapidamente são copiadas, sem que haja uma análise ou discussão sobre isso. O exemplo dado na resenha é a série 007, que foi se autodiluindo nos próprios esquemas que criou, segundo Ismail Xavier. Assim, não apresenta nada de novo, e “o que existe de bom está diluído na velha e gasta estrutura. Esta, todo mundo conhece, e nós não estamos a fim de redundar em torno do óbvio” (*Idem*).

Logo, a diluição representa aquilo que um dia já foi característica interessante ou marcante, mas que com o passar do tempo, depois de ser copiada e digerida, se torna apenas repetição.

No Brasil também se praticam diluições, como podemos ver no texto assinado por Leone, “Agnaldo perigo à vista”, que tem por objeto o filme de mesmo nome, estrelado pelo cantor Agnaldo Rayol (Reynaldo Paes de Barros, 1969). Segundo o autor do texto, a produção procura seguir a trajetória de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Roberto Farias, 1968). Porém, o que os diferencia é que

Roberto Farias possuía uma grande bagagem e um grande talento para perceber Roberto Carlos, e criar uma produção razoável: os requintes não são repetidos em *Agnaldo perigo à vista*, que não passa de uma diluição do primeiro. Farias conhece cinema, e provavelmente bem o americano (que lhe deu base para usar Roberto Carlos) (LEONE. “Agnaldo perigo à vista”, *ODSP*, 2.º Caderno, 22 abr 1969, p. 08).

Os dois filmes procuram explorar o gênero de aventuras para construir sua narrativa em torno de cantores. No entanto, Roberto Farias conhece o cinema e o gênero e é capaz de explorá-lo com Roberto Carlos. Já “*Agnaldo perigo à vista* não consegue se impor como aventura. Falta total de conhecimento de gêneros de filmes que levariam a uma melhor visão da própria realidade da proposição, além de diluir *Roberto Carlos*”. Além de observarmos o

caráter em que se aplica a diluição, percebemos uma mudança de postura em relação ao período anterior mais vinculado ao Cinema Novo. *Roberto Carlos em ritmo de aventura* representa aquilo que seria considerado uma cópia da narrativa preconizada pelo cinema dominante, americano por excelência. No entanto, aqui não encontramos essa crítica, muito pelo contrário: há a compreensão de Leone em reconhecer a habilidade de Roberto Farias para trabalhar com o gênero e perceber o fenômeno *pop* que era Roberto Carlos. É válido o conhecimento do cinema americano para produzir um filme em seus moldes aqui no Brasil. *Roberto Carlos em ritmo de aventura* não é tratado sob a perspectiva de não trazer um discurso crítico sobre a realidade brasileira. Pode-se acrescentar ainda que há uma sensibilidade maior ao lidar com a cultura *pop* neste momento em *O Diário de S. Paulo*, o que mostra o impacto de *O bandido da luz vermelha* e também do Tropicalismo em suas considerações.

Isso faz também com que pensemos que há, neste momento, um tratamento diferente dado em torno das questões industriais do cinema. O filme que gira ao redor da figura de Roberto Carlos interessa por ser uma forma de trabalhar o gênero de aventuras de maneira inteligente, e por este motivo obteve sucesso. Percebe-se que o que interessa ao crítico neste instante é observar que o filme de Roberto Farias é interessante porque sabe lidar com o gênero. Não é mera cópia, há elementos narrativos interessantes e bem articulados, diferente de *Agnaldo, perigo à vista* (Reynaldo Paes de Barros, 1969). Essa mudança vista em Leone demarca outra postura diante da indústria cinematográfica e seus gêneros, atenta às complexidades que há no uso desses elementos, principalmente naquilo que contribuem dentro da linguagem cinematográfica. A renovação pode surgir então tanto dentro de um cinema autoral, independente, quanto em um cinema dito comercial.

Pela crítica de *ODSP*, podemos perceber que há dois caminhos a serem seguidos na tendência do cinema mundial: aqueles que se diluem em esquemas já propostos e os que procuram uma renovação dentro destes. Isso fica mais compreensível quando observamos a resenha crítica de Ismail Xavier “Gângster italiano também é bom”, publicada na semana seguinte ao texto de Leone sobre *Agnaldo, perigo à vista*. Ismail Xavier afirma que

Mandamentos de um gângster [Comandamenti per un gangster, Alfio Caltabiano, 1968] é uma demonstração bastante clara de que a indústria italiana encontrou uma fórmula, a curto prazo inesgotável, que a permite surpreender a todos, dominando o mercado com um repertório amplo de produções: a palavra de ordem é a revisão dos tradicionais gêneros que se corporificaram e corporificaram a hegemonia de

Hollywood. (XAVIER. “Gângster italiano também é bom”, *ODSP*, 2.º Caderno, 29 abr 1969, p.08).

A revisão dos gêneros hollywoodianos pela indústria italiana não é alvo de críticas negativas por parte de Ismail. O que percebemos em sua postura, e que neste sentido pode-se se estender a de Leone em relação a *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, é um pensamento mais abrangente em torno da indústria cinematográfica e da cultura de massa:

As fórmulas do cinema estão aí para quem souber aproveitá-las. Mas, antes, é preciso conhecê-las e dominá-las e enquanto muitos se recusem a aprender e analisar sem preconceitos determinados tipos de filmes, os italianos vão faturando e revigorando a linguagem. Daqui a dez anos estarão todos os intelectuais estudando e idolatrando o faroeste e o gângster italiano de hoje, assim como estudam e idolatram o faroeste e o gângster de ontem, porque o passado de uma forma ou de outra sempre se transforma em cultura. O presente, aquilo que está acontecendo, é a propriedade da massa “que não entende de cinema”, mas há trinta anos assistia e gostava daquilo que hoje está morto e, portanto, “revive” na cabeça dos eruditos e nas telas dos “cinemas de arte” (*Idem*).

Os esquemas da indústria hollywoodiana estão colocados e os italianos ao trabalharem com os gêneros revigoram, como afirma Ismail, a linguagem cinematográfica. Não procuram o caminho da diluição nos esquemas já moldados, e sim utilizam as fórmulas para criarem uma concepção própria do gênero. É relevante a maneira como Ismail apresenta a complexidade que encontra dentro da cultura de massa e seu relacionamento com os intelectuais neste instante: só interessa aos eruditos os produtos dessa cultura quando já representam o passado. É como se o tempo fosse capaz de conferir uma aura intelectualizada aos produtos dessa cultura. O *western* do passado é hoje estudado, afirma Ismail. Isso acontecerá também com os filmes italianos, que hoje são para “quem não entende de cinema”. Esse preconceito intelectual é criticado no texto. Falta o contato com o presente, com a realidade, com aquilo que está colocado na atualidade, longe de considerações simplistas se é bom ou ruim, mas de forma analítica. O “cinema de arte” de hoje, conclui ele, é aquele que foi ontem o cinema de quem “não entende de filmes”, ou seja, da massa.

Essa postura é diferente da que era assumida anteriormente nas páginas de *ODSP*. Havia uma condenação dos filmes realizados em moldes industriais, geralmente catalogados como mistificadores sociais. Não é que essa crítica deixe de existir, no entanto, a postura em relação a essa indústria se torna mais matizada. Continuando seu raciocínio, Ismail acrescenta sobre *Mandamentos de um gângster* que

o filme apresenta uma estrutura muito mais renovadora do que um pretense cinema revolucionário, retórico, aristocrático, que veicula um tipo de cultura próprio às elites do século passado. Enquanto as belas imagens, os belos discursos e os velhos conceitos povoam os “cinemas de arte”, as novas estruturas estão aí ao alcance de todos no cinema.

Antes de tudo é preciso reler, rever o velho (*Idem*).

Se antes valia manter a crítica no binômio cinema de autor *versus* cinema industrial, percebemos que a tônica agora é entender essas novas estruturas do cinema e criticar aqueles que a ignoram. Sejam autores, ou simplesmente diretores da grande indústria, deve-se rever o velho para conseguir renová-lo em novas propostas. Assim, esse “cinema de arte”, moldado em torno de um passado não interessa mais aos críticos, porque também está diluído em esquemas próprios, talvez longe da indústria, mas digerido pelo seu público, tanto quanto o cinema comercial.

Quando Ismail Xavier afirma que é preciso reler e rever o velho, acima de tudo quer mostrar que o fundamental é conhecer a linguagem e a tradição cinematográfica para poder renová-las. Esse pensamento se encontra em sua resenha crítica “Ver e aprender: *Elimination*”, que trata do filme italiano *Elimination (Col il cuore in gola*, Tinto Brass, 1967). Continuando em seu interesse pela produção italiana, Ismail sustenta que essa indústria, ao rever o cinema comercial hollywoodiano, “revigora, dentro de novas estruturas, gêneros clássicos do cinema e se converte, sem dúvida, na manifestação mais clara de que o cinema mudou radicalmente e vive hoje dentro de novas formas-conteúdo” (XAVIER. “Ver e aprender: *Elimination*”, *ODSP*, 2.º Caderno, 06 mai 1969, p.08). Logo, dentro da produção industrial italiana, há um novo tipo de cinema. E o filme de Tinto Brass

representa uma síntese do cinema moderno. É propositalmente isto. É a incorporação e o domínio, dentro de uma produção industrial comercialmente estratificada, das conquistas de uma nova linguagem em processo (Godard está aí para ensinar, e atrás dele ainda dá para extrair alguma coisa de Lester, Kubrick ou mesmo Antonioni). É também a “gozação” lúcida das novas diluições também em processo (Lelouch é o rei e atrás dele tem muito cineasta-autor). *Elimination* é a citação do cinema, estrutura-se através das citações do velho e do novo, fundidos e articulados (*Idem*).

Elimination revê o velho (as diluições em processo) e aprende com o novo (a nova linguagem em processo). O filme absorve e se estrutura dentro de uma articulação cinematográfica, que envolve características próprias dos gêneros clássicos, citações a filmes vinculados ao cinema moderno e às novas concepções da linguagem, tudo associado. Para Ismail, “é preciso dominar o cinema para ‘brincar’ com suas estruturas e evitar o caminho

fácil da diluição latente (não pretendida) que marca grande parte dos ‘autores’” (*Idem*). Ismail ironiza a palavra “autor”, uma vez que se há uma espécie de autodiluição dentro de uma série de filmes ou em um gênero específico (como comentamos sobre 007, por exemplo), há o mesmo processo dentro da trajetória de alguns cineastas-autores. Se a ideia de autor se vincula à noção de criação e até mesmo recriação, não é possível concebê-los mais como tais diante da diluição.

Maurice Politi em sua resenha “Não importa que morram (não mesmo!!!)” sobre o filme *Não importa que morram* (*House of cards*, John Guillermin, 1968) é mais direto no ataque aos “diluidores”, parodiando o título do filme dado no Brasil: “É melhor que morram... Para que não continuem a dar mau exemplo aos que pensam que fazer cinema limita-se a copiar velhas estruturas... velhos chavões... velhas histórias...” (POLITI. “Não importa que morram (mas não mesmo!!!)”, *ODSP*, 2.º Caderno, 13 mai 1969, p.08). Dessa forma vemos que as diluições representam o caminho contrário ao cinema defendido pela crítica em *ODSP*.

Neste estudo de tendências, ainda na chave da linguagem cinematográfica, devemos observar que as ideias de diluição vão recair em torno do repertório cinematográfico. Esse pensamento é apresentado por Ismail Xavier em “Disseram que o cinema não tem repertório”. A resenha aborda o filme brasileiro *Os paqueras* (Reginaldo Farias, 1968). Este repertório estaria inserido no uso de fórmulas já conhecidas pelo público:

Cada plano, cada sequência, uma fórmula de arquivo. E o arquivo existe. O repertório é um fato, embora muita gente prefira ver na ausência de repertório (entendido como um conjunto de unidades-signos significativos codificados) uma característica essencial do cinema (Pasolini em “A poesia do cinema novo”). Para escrever, o escritor tem à disposição um conjunto de signos codificados (palavras). Também o diretor de cinema tem hoje um repertório. E não me refiro apenas a uma coletânea estratificada de imagens e sons, mas a um repertório de situações e combinações (XAVIER. “Disseram que o cinema não tem repertório”, *ODSP*, 2.º Caderno, 03 jun 1969, p.08).

O repertório é um fato dentro das produções diluídas. O uso de determinadas fórmulas cria o que Ismail considera um “repertório de estruturas”. O autor complementa:

Crie-se uma tensão e faça-se o silêncio; ao se definir os acontecimentos, jogue-se uma música: quando o personagem sair de um ambiente fechado para o exterior, coloque-se uma música cujo ritmo depende de seu estado de espírito; em cenas de amor na praia, termine-se com um plano das ondas para dar um toque extremamente lírico; nas cenas de efeito, nas gags, crie uma expectativa, leve a coisa até um clímax e depois use o corte rápido, mostrando uma configuração nova que surpreende (?);

se antes do corte havia uma música, faça silêncio, se havia silêncio, com apenas a gritaria dos atores, jogue uma música de bastante efeito etc... (*Idem*).

Tal qual o escritor com as palavras, o diretor de cinema dispõe de uma infinidade de combinações entre sons e imagens para utilizar em cada momento de sua narrativa. Por serem corriqueiras nos filmes, estas situações produzem o repertório do cinema. É também através de como o cineasta se comporta diante desse repertório de “fórmulas prontas” que se pode julgá-lo preocupado ou não com uma renovação da linguagem cinematográfica. Isto é, se adere ao uso do repertório, cai em um cinema diluído e, portanto, velho. Porém, se há o rompimento em relação ao repertório, é porque há uma preocupação em inovar e não trazer um discurso digerido para o público. Esse é o cinema que se defende.

Como Ismail analisa na resenha crítica, *Os paqueras* faz parte deste cinema que usa das fórmulas prontas, não apenas na combinação de sons e imagens para cada situação, mas também na escolha de seu próprio elenco, como é o caso de “W. Foster [que] repete na interpretação aquilo que já existia no seu repertório (*Toda donzela tem um pai que é uma fera e As cariocas*)” (*Idem*).

Podemos definir então que a renovação buscada pela crítica de cinema em *ODSP* se dá nesse empenho de dialogar com estilos e vitalizar a cultura. Devemos lembrar também da defesa de Ismail Xavier na revigoração dos gêneros cinematográficos pela indústria italiana. Deve-se rever o velho, como ele coloca, porém não copiá-lo. Nesse sentido, podemos observar um pensamento alicerçado na cultura tropicalista. Dentro da ideia antropofágica de Oswald de Andrade que é retomada pelo movimento, deve-se ingerir tanto novas quanto velhas proposições para se criar algo renovado.

3.3. O “velho” e o “novo”

Nas tendências cinematográficas apontadas pelos críticos, é notável que os dois caminhos propostos se dividem entre o que é velho – e portando diluído – e o que é novo.

Podemos compreender melhor esse binômio novo *versus* velho como um dado cultural de 1968, momento marcado pela contracultura e por manifestações envolvendo a juventude em diversos países.

Dessa maneira, podemos considerar que o conflito entre o velho e o novo faz parte de uma conjuntura mais ampla, mas iremos observar como ele se dá na seção em *ODSP*. Percebemos esta questão à tona nas páginas do referido jornal paulistano nesta segunda fase da experiência crítica dos estudantes. Provavelmente ela também estava como pano de fundo da primeira fase, mas fica mais colocada neste momento. Podemos atribuir essa preocupação maior primeiramente à adesão, por parte do grupo, ao Tropicalismo e ao Cinema Marginal. Não menos importante, porém, o AI-5 é representativo no sentido de como é possível conciliar a descoberta da liberdade vivendo em um país governado por um regime que retira os direitos políticos dos cidadãos.

3.3.1. O conflito de gerações

Dentro dessa situação paradoxal da juventude militante brasileira diante da liberdade, podemos traçar algumas considerações de como essa conjuntura reverbera na crítica de cinema dos estudantes. Na resenha “O melhor filme desta semana é um relançamento”, assinada por José Possi Neto, que trata do filme *Como ganhei a guerra* (*How I won the war*, Richard Lester, 1967), afirma-se que

Como ganhei a guerra, enquanto filme, enquanto expressão artística, representa mais uma vez um documento que denuncia todo o processo pelo qual a Inglaterra está atravessando atualmente.

Numa Inglaterra onde as mesuras e reverências para uma rainha e o elogiado comportamento dos gentlemen são substituídos por *happenings*, pela apologia da displicência dos *beatniks*, pela liberação da censura nos teatros, pela liberação social e legal do homossexualismo, pela revolução na música operada pelos Beatles, o que acabou gerando também uma revolução de todos os costumes, fazendo deles um mito, não só na velha Inglaterra como em todo o mundo, nesse país ocorre uma verdadeira corrida em torno da revisão dos antigos valores para esmiuçá-los, e, não só isso, tentar substituí-los pela condição da liberdade e não por outros valores, o

que seria uma incoerência (POSSI NETO. “O melhor filme da semana é um relançamento”, *ODSP*, 2.º Caderno, 21 jan 1969, p.10).

Os valores e mitos da antiga sociedade inglesa são revistos e substituídos, segundo Possi, pela liberdade, e não por outros conceitos. O movimento cultural inglês propõe essa modificação dos padrões sociais. É neste sentido que se coloca a questão do velho e do novo: antigos mitos dando lugar a uma mentalidade livre. Sobre o filme, Possi acrescenta que

Surge então o desvendamento do herói e a destruição do mesmo, é colocado à vista o seu medo, a sua neurose, o seu ridículo, a sua corrupção e as suas fraquezas; tudo isso de forma magistral, destruindo juntamente com o herói o artista herói, e o próprio artista à medida que coloca seus atores em franco diálogo com a plateia, como que em intervalos de filmagem (*Idem*).

A desmistificação do herói faz parte dessa quebra de antigos valores sociais. O herói, figura sobre-humana, detentor das virtudes, é a contraposição à figura do marginal, do bandido ou vilão. A ideia de uma divisão social maniqueísta, de um ser superior aos outros, precisa ser colocada em xeque e *Como ganhei a guerra* procura trazer essa concepção, ao mostrar as fraquezas do herói. Em outubro de 1968, antes das mudanças mais profundas na trajetória crítica aqui estudada, já podemos notar Eduardo Leone discutindo essa questão. Quando analisa *O procurado* (*Wanted*, Giorgio Ferroni, 1967), observa que o herói “quase sempre vem como representante do sistema (governo federal no *western*: através da hierarquia, judiciário, executivo e governos estaduais)” (LEONE. “Wanted, o procurado”, *ODSP*, 2.º Caderno, 09 out 1968, p.09). Ou seja, o herói é figura mantenedora dos valores sociais que se quer desmistificar.

Nesse sentido poderíamos voltar a *O bandido da luz vermelha* e afirmar que a ideia de identificação, mesmo que em crise, do espectador com o bandido – que ocorre não sem estranhamento – já representa uma forma de problematizar antigos valores, firmados também através do mito do herói.

Os antigos e novos valores são contrapostos em alguns textos através do conflito de gerações. Na resenha crítica “Ah, aquele é que era tempo!!!”, José Possi Neto elabora um diálogo entre mãe e filha para comentar a reprise de *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939). O texto começa com a filha criticando que não há bons filmes em cartaz na cidade e a mãe demonstra insatisfação, uma vez que no tempo dela jovem não podia reclamar. Ao que a filha responde:

— Ah, mas isso foi lá no seu tempo, hoje é o meu tempo, e bem meu. No seu tempo “a lua ia dormir encabulada”, no meu tempo “a lua foi alcançada afinal”.

— Mas o que é isso — dê-me cá o jornal — como vocês devem sofrer, tão insensíveis! Chegam até a zombar do amor.

— Mas quem é que está zombando do amor? Nós não zombamos do amor, muito pelo contrário, tá? Nós zombamos é de uma besteirada com a qual vocês encobriam o amor porque se envergonhavam dele.

— Como?!

— É isso mesmo o que a senhora ouviu. (POSSI NETO. “Ah! Aquele é que era tempo!!!, *ODSP*, 2.º Caderno, 08 abr 1969, p.10).

Revela-se no diálogo dados da modernidade, de uma geração que viu o homem chegar à lua e conquistou a liberdade sexual. Continuando o diálogo, as duas personagens vão assistir a *O morro dos ventos uivantes* juntas e na saída do cinema a filha comenta sobre a moral do filme, que para ela é velha, ultrapassada, ao que a mãe responde:

— Nossa senhora! Você falando assim, parece um monstro.

— Que monstro o que! Essa tragedinha só pode ser passada hoje para surtir efeito de comédia ou então como um documento do que se fazia em Hollywood naqueles tempos. Vamos para casa, vamos.

— Ah, aquele tempo! Não volta mais.

Não volta mesmo. Ainda bem (*Idem*).

Conclui-se o texto mostrando que o passado felizmente não volta e que os tempos são outros. Isso se estende também a um conflito de gerações dentro do próprio cinema. Segundo Possi, filmes como *O morro dos ventos uivantes* além de trazerem uma moral velha não acrescentam em nada na atualidade, portanto se limitam ao público saudosista dos filmes antigos, pois não têm nenhum diálogo com a contemporaneidade.

3.3.2. O humor, a ironia e o público

Além de abordar o novo e o velho no cinema em termos de conflito de gerações, podemos ver no texto de Possi o uso do humor e da ironia ao caracterizar a mãe, principalmente, uma vez que é a geração que se deseja criticar, a detentora dos velhos valores morais.

Existe em jogo uma crise de valores sociais, geracionais, políticos e culturais. Talvez a resposta de como lidar com essa crise seja dada por Sganzerla em *O bandido da luz vermelha*. O bandido afirma algumas vezes que “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha.

Avacalha e se esculhamba”. Assim, o humor diante da impossibilidade de ação estará presente em *ODSP*. Anteriormente, já havíamos observado essa característica da crítica principalmente no contato com o público leitor. O texto de Leone imitando uma carta das fãs da atriz mexicana Sarita Montiel é um bom exemplo dessa postura, que se manterá em maior ou menor escala ao longo da trajetória da crítica.

A maioria dos filmes lançados nas salas de cinema não correspondia ao cinema que os críticos defendiam na seção (o que podemos constatar através do tom irônico, por exemplo, da “Cotação de filmes”). Assim, a crítica que se pretende inovadora tratará de filmes velhos. Dessa forma, o uso do humor e da ironia muitas vezes vem como reação ao que se considera ultrapassado. Ismail Xavier na resenha “SPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSP” utiliza as iniciais do nome do ator e comediante Peter Sellers para tratar de *The party* (Blake Edwards, 1968):

P.S. Peter SellersParty.
 Produção Super ProduçãoP.S.
 Primeira sequência: Super Produção Paisagem
 Produção... Super Posição: Película Sobre película
 Peter Sellers PerSonagem PaSpalho
 Paródia Sátira Super Produtores PaSsados (XAVIER. “SPSPSPSPSPSPSPSPSPSP”,
ODSP, 2.º Caderno, 25 mar 1969, p.10).

E assim vai montando seu texto baseado na ironia e no humor, que não deixa de ser agressivo para tratar de um filme que, como podemos observar pelo início do texto, é uma superprodução e que não apresenta nenhuma novidade ao cinema, pelo menos a que interessa aos críticos.

Percebemos na resenha citada acima uma nova forma de se trabalhar com o texto crítico, numa referência mais próxima à poesia concreta. Comentaremos mais adiante sobre esse aspecto ao estudarmos atentamente os textos de Eduardo Leone, no entanto é possível observar as vantagens que essa “resenha crítica concreta” pode trazer em relação à ironia e ao humor. No caso do “poema” de Ismail, ele se vale da forma para ironizar a figura de Peter Sellers em uma crítica às superproduções.

A crítica de *ODSP* alia o humor à forma na qual comentará o filme, em alguns casos. É o que podemos ver quando Possi cria o diálogo entre mãe e filha ou Ismail faz um poema satírico. Marília Aires, por exemplo, irá escrever um texto em forma de receita de culinária, sobre *O espião de nariz frio* (*The spy with a cold nose*, Daniel Petrie, 1966):

Queridos espectadores, hoje teremos uma receita de coquetel. Não uma mistura comum como as que temos todas as semanas pelas telas. Esta tem um sabor especial.

INGREDIENTES

1 agente secreto imbecil e casado;
 1 auxiliar de agente secreto mais imbecil ainda;
 1 mini transmissor;
 1 médico veterinário mulherengo;
 1 ministro russo;
 2 bulldogs (macho e fêmea);
 1 princesa russa. (AIRES. “O espião de nariz frio”, *ODSP*, 2.º Caderno, 15 abr 1969, p.08).

Inicialmente observamos que o nome do filme aparece apenas no título dado ao texto, mostrando que as fórmulas dos filmes de espões são sempre as mesmas, tanto é que podem ser colocadas dentro de uma receita culinária. Assim, o objetivo principal desta resenha é criticar este esquema de repetições nos filmes de espões. A ideia de montar o texto se utilizando da forma de uma receita culinária foi para mostrar o uso das fórmulas no cinema de uma maneira bem humorada. É principalmente neste sentido que veremos colocado o humor nas páginas de *ODSP*: ao invés de procurar criticar levantando argumentos, em um texto mais dissertativo, os colaboradores da seção irão procurar novos formatos literários que usados com ironia e humor serão capazes de realizar a crítica que desejam fazer ao filme em questão.

Essa postura também pode ser vista em Eduardo Leone, ao assinar seus textos em forma de cartas, como vimos anteriormente, ou imitando reproduções de telegramas e roteiros de filmes.

Portanto, há uma multiplicidade de formatos textuais na crítica em *ODSP*. Estes, aliados ao humor e à ironia, são as bases que os críticos utilizarão neste momento para refletir sobre os filmes que desejam analisar. Não podemos deixar de considerar também que este é o momento de maior censura nos meios de comunicação do governo militar e que os estudantes escrevem em um jornal. Assim, o entendimento da mensagem que cada texto pretende passar depende muitas vezes de uma leitura atenta.

O contato com o público nesses textos se dará então principalmente através desse humor. Porém, não podemos nos esquecer de que há ainda a postura de Ismail Xavier que por muitas vezes escreve textos em um formato mais dissertativo para explicar conceitos como os da diluição ou do cinema de repertório, como vimos anteriormente, em um tom mais didático. Enquanto que Leone não parece se preocupar tanto com esse leitor no sentido de informá-lo, mas sim de questioná-lo, como será possível observar mais adiante. Nesse sentido,

percebemos diferentes níveis de preocupação com o leitor. Podemos notar maior atenção ao público nos textos de José Possi Neto, por exemplo.

Na resenha crítica “As atenções se voltam para o público infantil”, na qual se tem como objeto de análise *Mogli, o menino lobo* (*The jungle book*, Wolfgang Reitherman, 1967):

A forma é a mesma de sempre já observada nos desenhos anteriores, não apresentando nada de novo, confirmando a chamada marca registrada dos desenhos de Walt Disney que se firmou através de seus trabalhos e os tornou reconhecíveis e distintos de quaisquer outros. Como nas produções anteriores sentimos toda a preocupação voltada para a conquista das gargalhadas do público através de formas simples isentas de quaisquer sutilezas, mais comuns em outros tipos de produção sobre desenhos animados (POSSI NETO. “As atenções se voltam para o público infantil”, *ODSP*, 2.º Caderno, 07 jan 1969, p.10).

Mesmo não contendo nenhuma novidade dentro dos filmes produzidos por Disney, *Mogli* é interessante para Possi, pois procura um diálogo com o público infantil. Em virtude do lançamento no Brasil, para o autor do texto,

o mais importante dessa fita talvez seja a tradução de texto, que consegue um alto nível de comunicação com o público, principalmente pelo uso acertado de uma linguagem extremamente atual, absorvendo todos os maneirismos da atualidade, caracterizando e denunciando muito bem certos tipos de personalidades comuns, às quais se tem acesso facilmente hoje através do contato constante com os meios de comunicação à massa, principalmente a TV.
Um filme bem lançado, e que agradará em cheio o seu público (*Idem*).

O elogio de Possi ao filme existe devido ao nível de comunicação que este consegue estabelecer com o seu público, graças à dublagem atualizada e também ao vínculo do filme a personalidades comuns em programas televisivos. O que interessa a Possi é observar que esses elementos garantem o diálogo com o espectador ao qual o filme se destina. Não se procura criticar os meios de cultura de massa, mas sim observar a interação desses nessa comunicação com o público.

Em uma tonalidade próxima a esta, Possi analisa o filme de Mazzaropi, *No paraíso das solteironas* (Amácio Mazzaropi, 1969). Devido a uma publicidade eficaz, Possi acredita que o público do comediante, “que se compõe na sua maioria do público infantil”, vai confiante ao cinema, “na possibilidade de duas horas de divertimento através de muita aventura e comicidade” (POSSI. “No paraíso das solteironas”, *ODSP*, 2.º Caderno, 21 jan 1969, p.10). Porém, não é o que ocorre, já que o filme não apresenta nenhuma novidade no conjunto de obras de Mazzaropi, a não ser o fato de ser colorido. O efeito disso é que

Se podíamos nos queixar de Mazaropi pela inutilidade de seus filmes há dez anos atrás, não o podíamos fazê-lo quanto à repercussão que tinha junto ao público, pois seus filmes faziam rir, e apesar do baixo nível não deixavam de caracterizar um tipo do elemento simples do interior das zonas do sul, mas nesta fase vamos encontrar um Mazaropi que na realidade não existe, que não compõe sequer uma chanchada, mas que somente se preocupa em preencher quilômetros de película (mal preenchidos) com a simples finalidade de angariar LUCROS e sempre LUCROS. O resultado disso é o sacrifício do público, que ainda se digna a assistir a esse tipo de fita para sair do cinema cansado, frustrado e principalmente MAL HUMORADO (*Idem*).

As preocupações de Possi em torno de *No paraíso das solteironas* são em relação ao espectador. Segundo o autor, apesar dos filmes serem “inúteis”, eram importantes, pois tinham sucesso de público. Para Possi, *No paraíso das solteironas* entedia as pessoas que vão assisti-lo, por ter ficado no passado e não conseguir fazê-las rir das situações colocadas na narrativa. Dessa forma, segundo o autor, o interesse do espectador é também por novidades, e se um cineasta se mantém no passado não consegue mais agradar.

Assim vemos Possi retomar a discussão do velho *versus* o novo no gosto do público: se não há renovação nas proposições, o filme também não agradará ao público.

3.3.3. A crítica de Eduardo Leone

Vimos que há uma pluralidade de formatos textuais propostos na seção de *ODSP*. Podemos considerar que isto não se dá apenas para trabalhar o humor dentro dos textos, mas é também uma forma de renovação dentro da crítica cinematográfica. Assim, a chave do velho e do novo se encontra também na forma de escrever sobre os filmes.

Neste sentido, vale a pena observar a problematização proposta entre o velho e o novo por Eduardo Leone. Dentro de uma impossibilidade de ação, já atestada em *O bandido*, veremos que Eduardo Leone a tratará dentro da relação entre o novo e o velho, e da identidade fragmentada. A resenha crítica “Saudade já se foi / Saudade já se foi / Saudade já se foi / Saudade já se foi” sugere no título uma relação de fim de saudosismo com o passado. Porém, durante a leitura do texto podemos perceber esse passado fundido ao novo:

Um mundo novo, novo, novovelho, novelho, novelo de fios e de fois pois foram e fora já que basta. Você é Psicodélica. Vou a Londres encontrar Carnaby St. da torre que gira na St. da big CITY das gentes das roupas. O musical das músicas em disincronismo. Som pra frente. “As PSICODELICAS” e você um prêmio de TV.

Saudade da boa velha torre da terra basta. (LEONE. “Saudade já se foi / Saudade já se foi / Saudade já se foi / Saudade já se foi i”, *ODSP*, 2.º Caderno, 04 mar 1969, p.10).

“Novovelho, novo velho” indicam um mundo em que o passado e o presente estão fundidos, misturados. Tudo se mistura dentro da sociedade moderna: os tradicionalismos ainda existem, o homem já foi à lua, a

CIDADE FUNDIU OS PARADIGMAS E SE LIBERTOU NA FRAGMENTAÇÃO; ESTOU DENTRO DO FILME. OS SUPERADOS ESTÃO POR FORA. RENOVAR OU SUPERAR OU “MATAR OU MORRER”. Caminhando pela metrópole TUDO É PERIGOSO TUDO É DIVINO MARAVILHOSO. O astronauta já voltou da lua e eu na torre de Londres giro na saudade e no tempo da lua que se esconde em Times Square. Longe dos quadrados do tempo e dos tempos quadrados da saudade. MISTURAR TUDO. LER A REVISTA E ENCONTRAR LONDRES PSICODELICA NOVOS CAMINHOS EXPRESSSSSSSSSSÃO. UM FILME QUE ESGOTA SAUDADE. FIM É SAUDADE. É SAUDADE. Hoje eu vi um filme e não senti saudade. E tempo se foi e se perdeu no velho. Com as mãos na vitrine da boutique moderna antiga eu olho você e digo chega. Não fale mais e pense no novo Beatles e digo chega. Pensamos no novo novo e digo basta ao novo velho (*Idem*).

O mundo está fundido entre o paradoxo novo velho, e principalmente fragmentado em todos os acontecimentos ao redor. Tudo está misturado, mas Leone quer o basta do passado, do saudosismo. O importante aqui não é discutir o filme⁸, mas essa sociedade fragmentada, este cinema que lança filmes velhos, ou seja, novo velho. E é isso que Leone quer que acabe e diz: “CHEGA DE SAUDADE. CHEGA. SAUDADE JÁ SE FOI. PSICODELICO JÁ É SAUDADE”. Um filme que é saudade, ou seja, que é passado:

Na cidade me libertei e na estrela encontro a rota perdida na torre. EU SOU AS CORES DO NOVO MUNDO E ASTRONAUTA EM MINHA CAPSULA DOS COMERCIAIS. VOCÊ LÊ “MINI-TREND”. BASTA. FIQUE COLORIDA. VOCÊ COLORIDA. “MINI-TREND” JÁ SE FOI. VOCÊ SAUDADE COLORIDA JÁ SE FOI. “MINI-TREND” JÁ SE FOI. MEU BA BEATLES MEU CA CITY tenho medo de ser massacrado pela pasta de dente. Enquanto o disco da nova cantora gira e no céu o disco voador. Disco novo da velha fossa a nossa fossa. Abro e me carrego pelos ventos. O q-u-e- é q-u-e v-o-c-ê é d-e-n-t-r-o- d-o s-e-u t-e-m-p-o? (*Idem*).

A cidade e a crítica de cinema explodiram em paradoxos: o velho e o novo, os meios de comunicação (representado no texto pelos comerciais), as propagandas espalhadas pela cidade, a moda, a música e os discos voadores. Elementos fundidos dentro do espaço urbano,

⁸ Através da “Cotação de filmes” e leitura da resenha crítica é possível afirmar que o texto trata de *As psicodélicas* (*Smashing time*, Desmond Davis, 1967).

aonde, segundo a leitura que se pode fazer do texto de Leone, é um microcosmo do caos, apocalíptico. Na fusão dentro desse espaço, o autor problematiza o velho e o novo perguntando “O que é que você é dentro do seu tempo?”. E ele mesmo responde:

VOCÊ É RENOVAÇÃO DE ASSUMIR RENOVAÇÃO. É P-O-R I-S-S-O Q-U-E
E-U D-I-G-O BASTA. B-A-S-T-A. BASTA. BASTA. Enquanto sinto os
compêndios embolorarem nas estantes e as fotos dos tratadistas comidas pelos ratos.
Não tento me explicar na velha lógica das gramáticas. Em anos-luz eu vi um filme.
OS PSICODELICOS REPRESENTAM A MINHA SAUDADE E EU DIGO
BASTA. Eu vi um filme. Um filme. Um filme. FLORES DE PLASTICO DO
TUMULO DOS PSICODELICOS. CHEGA DE SAUDADE. DE SAUDADE.
SAUDADE (*Idem*).

Inicialmente podemos perceber que a leitura do texto de Leone propõe um diálogo direto com o Tropicalismo, mais precisamente com o álbum “Gal Costa”, lançado pela cantora em 1969, em particular com música a “Saudosismo”, composta por Caetano Veloso, e “Divino, maravilhoso”, também do compositor agora em parceria com Gilberto Gil. O disco foi produzido em 1968, momento ápice do movimento, mas lançado somente em 1969. Vale lembrar que na época deste lançamento Caetano Veloso já estava exilado em Londres, após o AI-5. “Saudosismo” retoma o passado da Bossa Nova, como uma resposta a “Chega de saudade”, composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e gravada por João Gilberto.

Assim como Leone decreta que a “saudade já se foi”, Caetano Veloso diz em seus versos repetidamente: “Chega de saudade/ Chega de saudade/ Chega de saudade”, referindo-se ao movimento da Bossa Nova. Quando Leone cita “Disco novo da velha fossa a nossa fossa”, está provavelmente dialogando com os versos de Caetano “A bossa, a fossa, a nossa grande dor/ Como dois quadradões”.

Logo, assim como Caetano Veloso revê seu envolvimento com o passado, com a Bossa Nova, Leone revê o cinema, que é novo enquanto data de produção, lançamento, mas é velho dentro da ideia de renovação cinematográfica defendida pela seção. Os dois afirmam “chega de saudade”, os dois procuram caminhos para a renovação. Nesse sentido, na chave do velho e do novo, a crítica de cinema em *ODSP*, mais precisamente a de Leone, adere ao Tropicalismo, dialogando principalmente com a música. É necessário acabar com o saudosismo do passado, pode-se tirar dele lições, como é o caso de Caetano cantando que

Eu, você João,
Girando na vitrola sem parar
E eu fico comovido de lembrar

O tempo e o som
 Ah! Como era bom
 Mas chega de saudade
 A realidade é que
 Aprendemos com João
 Pra sempre
 A ser desafinados.

A parte do desafinado refere-se tanto à música “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, e à quebra da Bossa Nova com uma música tradicional brasileira quanto ao estilo singular de João Gilberto. Aprende-se com o passado, absorve-se dele aquilo que interessa, no entanto, é preciso acabar com os saudosismos. Tanto na música para Caetano, quanto no cinema para Leone. A renovação é fundamental, assim como rever o passado, sem saudosismo.

O texto de Leone é fragmentado e cheio de elementos do mundo moderno. Da mesma forma em que o vemos dialogar com músicas, é possível lê-lo e lembrar-se de *O bandido da luz vermelha* também, principalmente por conta da crise de identidade, fragmentada em meio ao caos urbano. Se há a necessidade de um cinema renovado, como pensar o texto crítico? Para isso Leone propõe essa “Crítica de montagem. Crítica consumo necessário. Entre no filme e seja um elemento dele” (LEONE, “Saudadejãsefoi / Saudade já se foi / Saudade já se foi / Saudade já se foi i”, *ODSP*, 2.º Caderno, 04 mar 1969, p.10).

Toda a crise vista em *O bandido* é também sentida pela escrita de Leone. O cinema renovado pede, então, uma nova forma de lidar com o texto que tratará do filme, um novo posicionamento do crítico diante desse novo objeto de análise. Assumir uma reflexão crítica diante de um mundo moderno, em crise, é procurar uma renovação no seu próprio fazer. O texto de Leone é publicado na página de cinema de 04 de março de 1969. Neste dia veremos que alguns de seus colegas o acompanharão neste pensamento diante da crítica, não a colocando em xeque como Leone, que até a denomina como crítica de montagem, mas procurando fazer um texto renovado.

Ismail Xavier, por exemplo, assinará no mesmo dia a resenha “Agente secreto fase três/Resultado fase três”. É um texto escrito em forma de poema, comentando novamente sobre filmes de espionagem e agentes secretos:

Três palavras que já dizem tudo: MERCENÁRIOS DO CRIME
 Três produtores: França, Itália e Áustria (\$, \$) \$).
 Três diretores: (! ! !, ? ? ?, ? ? ! ?).
 Três canastrões: (), (), ().
 Três histórias numa só (todas sem imaginação, monótonas).

Três mulheres decorativas (mas muito pouco porque estão sempre vestidas).
 Três ambientes: Viena, Roma e Rio de Janeiro
 Três assassinos amadores (não sabem nem atirar).
 Três pessoas na tela, porque o filme é inteirinho desfocado.
 Três cores: colorido daqueles que só se vê borrões: azuis, vermelhos e amarelos
 Três super-heróis mágicos e declaradamente imbecis. (XAVIER. “Agente secreto fase três/Resultado fase três”. *ODSP*, 2.º Caderno, 04 mar 1969, p.10).

Ao invés de optar por uma análise argumentativa sobre o filme, Ismail vai se utilizar do humor e da ironia para tratar da produção que provavelmente é *Mercenários do crime* (embora não se possa afirmar com toda a certeza, uma vez que o texto não apresenta dados da realização). Apesar de ter o filme como objeto crítico, o “poema” de Ismail Xavier pretende se estender para as fórmulas utilizadas nos filmes de espião, naquilo que ele intitula de cinema diluído, como vimos anteriormente.

José Possi Neto na página de cinema deste mesmo dia também aderirá à postura dos colegas, assinando “Que suspense?!?” (*ODSP*, 2.º Caderno, 04 mar 1969, p.10), um texto bem-humorado sob a forma de diálogo com o leitor, sobre os lugares-comuns presentes em uma coprodução entre França e Itália que adapta uma aventura do detetive Maigret⁹.

Veremos que essa postura de renovação da crítica cinematográfica, ou melhor, de uma nova forma de lidar com os filmes, irá se acentuar nas semanas seguintes. Sete dias após o texto de Leone, por exemplo, Djalma Batista escreverá um poema (se é que podemos articular esses textos dentro de uma forma, já que eles procuram estar além delas) em que dirá: “Aderimos todos ao estilo não embolorado do Eduardo Leone” (BATISTA. Sem título, *ODSP*, 2.º Caderno, 11 mar 1969, p.08). Ou seja, um estilo moderno, inovador, longe do bolor, do que é velho.

Eduardo Leone continua sua problematização do velho e do novo dentro dessa crítica de montagem, fragmentada. Em seu texto sem título sobre *Marat Sade* (Peter Brook, 1967) encontra um filme que faz parte da tendência renovadora defendida pelos críticos:

Cinema — Cinemarat — Cinemararte — Teatro — Ciatro — Tenema — Sade —
 Cinarte — Ma-rat-te-ma-ci-ne-ma-tro.
 Cinemateatromaratsaderevoluçãoçãosimnão
 Maratsadeteatrorrevoluçãoãonão
 Maratsadeteatrorrevoluçãosim (LEONE. Sem título, *ODSP*, 2.º Caderno, 25 mar 1969, p. 10).

⁹ Maigret foi uma série produzida pelo canal britânico BBC entre os anos de 1960 e 1963, baseada nos livros do belga Georges Simenon em torno do personagem Jules Maigret, um detetive.

A palavra “cinema” se mistura ao título do filme, ao teatro e à arte. Isso porque *Marat Sade* representa o cinema defendido por eles. Mistura-se também à palavra “revolução”, ou seja, está dentro de um processo novo, revolucionário e, portanto, “Acontecendo acontecendo acontecendo vendo acontecendo vendo vendo acontece/Revido revendo New New New New New York/Palavra – Pal-avra pa—l—a—vra P—a—l—a—vra frag-mento meta-frag-palavra” (*Idem*).

Em “Made in Italy”, veremos que Leone irá definir melhor sua reflexão sobre a crítica cinematográfica:

Eu estou fazendo um discurso sobre um cinema que se foi. Os truques, os tiques, os taques e ataques e contra ataques. O novo explode na tela e ela, para outros, sobra apenas em migalhas. Eu estou fazendo um discurso linear num mundo fragmentado. Estou fazendo uma crítica de cinema. Um fato. Uma crítica. Uma foto. Um mundo que explode, um foguete, um espaço. Estou fazendo uma crítica de cinema. Um velho espaço no jornal (LEONE. “Made in Italy”, *ODSP*, 2.º Caderno, 06 mai 1969, p.08).

O novo e o velho voltam a ser problematizados. Em um mundo fragmentado não se pode ter um discurso linear, ou seja, uma crítica velha. O filme da resenha é o *western* italiano *A morte anda a cavalo* (*Da uomo a uomo*, Giulio Petroni, 1967). Na realidade só nos foi possível descobrir o nome da produção através da observação da seção “Cotação de filmes”, após uma interpretação do texto de Leone. Aborda-se o filme, porém o ponto mais importante de discussão para o autor parece ser sua reflexão em torno da crítica cinematográfica em um mundo novo, no qual “o bandido mostrou que os truques velhos acabaram, pertencem a um outro cinema. [...] Os bandidos ainda precisam aprender muito, disse o bandido. Por isso estou falando de cinema e de bandidos. Os velhos truques se foram e eu continuo falando de cinema” (*Idem*). Não podemos deixar de remeter a figura desse bandido ao Luz Vermelha de Sganzerla, que apresenta uma nova forma de compreender e pensar o cinema. E Leone continua:

Eu vou lançar os bandidos no espaço sideral, num faroeste em marte, com discos voadores no novo espaço. Nada está acontecendo neste planeta. A crítica sideral. O filme espacial. O faroeste em Marte. Vou falar de bandidos. Os idos ficam com os mocinhos. Eu vou citar Godard e vou fazer um faroeste usando Méliès. Sim, nós dois, crítico e público, já temos um passado, um revólver guardado na gaveta, um mocinho que virou cultura, num mundo que nós dois tentamos estruturar. Eu, você e Veloso dizemos chega de saudade (*Idem*).

Novamente vemos a aproximação com a música de Caetano Veloso. A ideia de misturar o passado (“Vou fazer um faroeste usando Méliès”) com o novo (“Vou citar Godard”), a fusão dos elementos sem saudosismo, retomando então a proposta de Ismail Xavier de rever o velho. A construção da resenha de Leone faz menção a outra música de Caetano, “Não identificado”, interpretada por Gal Costa no mesmo disco de “Saudosismo” e “Divino Maravilhoso”. Vale lembrar que posteriormente “Não identificado” fará parte da trilha musical do filme *Brasil ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969), mais vinculado ao movimento cinemanovista. Lembrando-nos da produção italiana industrial, que propõe a revisão dos gêneros clássicos de Hollywood, é possível inferir que Leone está em seu texto defendendo essa visão, principalmente quando afirma

Por um cinema MADE IN ITALY. Por uma crítica MADE IN ITALY. Pelo signo. Pelo fragmento. Pelas estruturas. Pela revisão dos bandidos. Pelo novo ambiente. Por um faroeste MADE IN ITALY. NOVAS ESTRUTURAS. BANDIDOS NOVOS DESTRUINDO O VELHO. Uma crítica linear. Chega de saudade. Está do lado de lá. No espaço sideral. No faroeste marciano. No foguete espacial. Na explosão da galáxia. Nos bandidos que fazem terror nas telas (*Idem*).

Leone quer então um cinema que seja a reflexão crítica da realidade, para isso precisa apresentar esse mundo caótico. Propõe a desmistificação do herói, detentor dos antigos valores morais da sociedade na figura do bandido, que destrói o velho. E então atenta para seu trabalho crítico:

Eu estava fazendo uma crítica de um cinema que se foi. Eu estava fazendo um discurso no velho espaço. Eu estava falando de bandidos. Eu estava esperando quinze anos para poder rever a crítica. E eu estou mostrando que os velhos truques acabaram, e que o papel está na gaveta, que as palavras envelheceram e que os velhos morreram. Não existe mais a sala linear, a cultura linear, a tela linear. Em cinerama eu me vejo MADE IN ITALY. Os bandidos ainda precisam aprender muito. Os críticos precisam aprender muito. Eu estou me lembrando de Godard para me lembrar que alguma coisa está acontecendo na crítica (*Idem*).

Assim como nos filmes, é preciso rever a crítica cinematográfica. Leone observa que ele estava fazendo uma crítica velha, mesmo quando o assunto era novo. A forma era velha e por isso é necessário que os críticos também aprendam. Se o mundo não é mais linear e se busca um cinema que reflita esse caos, escrever sobre filmes também não deve ser uma tarefa linear. É por isso que é preciso rever.

Em sua resenha seguinte, é possível notar que essas questões ainda continuam em pauta. O título é “...AS migalhas Todas sobre Copacabana”, que trata de *Os profissionais da matança* (não foi possível identificar dados da produção). Vale a pena atentar para o pequeno parágrafo escrito na “Cotação de filmes” sobre o longa: “Enquanto os deglutidores ficam perguntando o porquê de uma crítica ribimba, eu espero que aqueles que possuem a cabeça no lugar vejam um bom faroeste italiano” (*ODSP*, 2.º Caderno, 13 mai 1969, p. 08). Percebemos então que provavelmente o caminho crítico proposto por Leone não é tão bem aceito. Aqui, não saberíamos afirmar se essa não-aceitação se dá pelos leitores ou se pelos editores do jornal, o fato é que pelo texto do quadro “Cotação de filmes” é possível identificar que muitos não conseguem compreender sua reflexão sobre a crítica cinematográfica.

No entanto, apesar dessa possível incompreensão em relação a seus textos, Leone continua na defesa de sua nova noção crítica:

Eu sou um crítico de cinema fazendo uma discussão de cinema. ITALIANO. Na plataforma espero a contagem. Os críticos continuam na contagem das velhas palavras. E contam. ITALIANO. Um crítico no espaço. FUTURO. UM FAROESTE ITALIANO SEM PASSADO (six). Vamos classificar. Três bandidos. Vamos compendiar. 15 sequências. Vamos enciclopédias. Faroeste americano. Vamos estratificar. Vamos gramatizar. SEM FUTURO SEM CINEMA na polêmica na cultura vamos tentar entender o passado para chegar ao presente.

Letreiro: UMA CRITICA COM FUTURO. UMA CULTURA NO PASSADO. UM CRITICO NO PRESENTE. (Five)

Vamos desclassificar. Bandidos com estruturas. Vamos descompendiar. Bandidos italianos. Vamos desestratificar. Bandidos sem cultura. Vamos desgramatizar. COM FUTURO COM CINEMA. Vamos entender o presente e nos lançar no futuro. Vamos estruturar (LEONE. “...As Migalhas Todas Sobre Copacabana”, *ODSP*, 2.º Caderno, 13 mai 1969, p.08).

Compendiar, “gramatizar”, “enciclopédias” nos remetem ao pensamento de Ismail Xavier em relação à existência do repertório cinematográfico. Leone parece estender esta cartilha de signos do cinema para a própria estrutura da crítica. Um cinema e uma crítica que sejam condizentes com o novo são então aqueles que abandonam esses antigos valores, essa diluição e procuram “descompendiar, desestratificar e desgramatizar”.

Podemos complementar a trajetória do pensamento crítico de Leone com sua penúltima resenha crítica “Mulher de cimento. Fita abstrata. Texto concreto”. O autor afirma: “Eu me vejo sentado em uma poltrona de cinema e numa tela escrevo a crítica para que as palavras sejam projetadas em cinerama” (LEONE. “Mulher de cimento. Fita abstrata. Texto concreto.”, *ODSP*, 2.º Caderno, 20 mai 1969, np). Vemos que assim como o mundo é fundido entre o velho e o novo, o cinema e a crítica cinematográfica formam apenas um elemento

também. Leone continua seu texto e afirma: “Eu me lanço no perigo simultâneo do meu tempo enquanto o resto discursa o tempo linear” (*Idem*). O tempo de Leone seria o moderno, em que os elementos fragmentados se justapõem assim como o velho e o novo, no entanto os outros ainda “estão nas máquinas escrevendo o texto para decompor o filme. A tela ficou branca e ninguém percebeu”. Para Leone, ver um filme e escrever uma crítica são atividades conjugadas, não é possível decompor uma produção em um texto. Porém, os críticos ainda não perceberam isso. O cinema evoluiu enquanto linguagem, a poesia concreta traz novidades também, no entanto a crítica cinematográfica se mantém nos mesmos padrões.

Neste questionamento crítico e do próprio texto levantado por Leone e seguido por alguns de seus colegas na crítica de *ODSP*, é possível perceber a influência do Concretismo. Já comentamos aqui sobre a participação de Décio Pignatari como professor dos alunos. Como poeta, ele encabeça o movimento de poesia concreta no Brasil, junto com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos¹⁰. A procura é por um rompimento da estrutura discursiva do verso tradicional, valendo-se de materiais gráficos e visuais, propondo uma geometrização e visualização da linguagem. A incorporação de elementos dos meios de comunicação de massa também existe, por exemplo, na noção do poema assumindo a forma de um cartaz publicitário, uma fotografia, uma colagem, ou seja, reproduzindo a forma de um objeto da produção industrial. Isso ocorre porque é fundamental a sintonia do poeta com o seu tempo, com o mundo em que vive. Nesse sentido, a poesia concreta é capaz de captar e transmitir a realidade urbana.

O Concretismo dialoga com as grandes cidades dentro da lógica da fragmentação. Se nas cidades as informações são fragmentadas e abundantes, o Concretismo defende então que há a necessidade de uma comunicação objetiva e direta. Afinal, para essa corrente, o que caracteriza o mundo contemporâneo é o fato de ser anti-discursivo e objetivo por excelência.

Quando Leone funde elementos como o velho e o novo, por exemplo, seu objetivo não é produzir um novo significado a partir dessas duas ideias, e sim mostrar que nelas há uma problematização. No Concretismo essa nova relação entre duas ideias que podem ser opostas é dada através da crise de elementos antagônicos justapostos, o que é perceptível em Leone.

É distinto do que se vê em Possi, por exemplo na resenha crítica em que elabora um diálogo entre mãe e filha, conflito geracional, aonde vemos pela interpretação a condenação

¹⁰ Para um aprofundamento das questões vinculadas ao Concretismo, ver os textos CAMPOS, Haroldo de. “A obra de arte aberta” (p. 30 -33); “Aspectos da poesia concreta” (p. 96 – 108) e CAMPOS, Augusto de. “A moeda concreta da fala (p. 111 – 123). In, “Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos”.

do velho e a defesa do novo. Leone e Ismail (principalmente quando sustenta a ideia de revisão) não opõem o arcaico ao moderno, e sim colocam esses elementos antagônicos em crise.

Dentro das preocupações diante do novo e do velho ainda nos é possível observar que apesar do diálogo entre os críticos eles apresentam uma pluralidade de estilos. Em Leone vemos a problematização do velho e do novo, além da influência da poesia concreta e do Tropicalismo, sendo em alguns momentos seguidos por outros integrantes do grupo. Já em Possi há o interesse em torno do público, enquanto Ismail Xavier, que apesar de tematicamente estar sempre em diálogo com Leone, opta muitas vezes pelo “discurso linear”, didático, para expor suas afirmações. Nas resenhas de Djalma Batista, Marília Aires e Maurice Politi, observamos o diálogo com os outros integrantes, tanto na forma dos textos, ora voltados para a poesia concreta, ora para o texto argumentativo, quanto nas preocupações quanto ao público e nas ideias de renovação.

Lembrando-nos dos caminhos que Ismail Xavier propõe para o cinema brasileiro pós-*O bandido* em *Alegorias do subdesenvolvimento*, não poderíamos deixar de comparar os pensamentos desenvolvidos pela crítica em *ODSP* com esses percursos. A preocupação de Possi com o público pode ser melhor compreendida dentro das preocupações do Cinema Novo em 1969 do que relacionadas ao Cinema Marginal. Isso porque o final da década representa para os cinemanovistas a procura do mercado e conquista do público. Já Leone representa uma postura mais voltada a uma antiteleologia, que se dá inclusive no próprio estilo de seus textos, assim como ocorre nos filmes, o que o liga melhor ao Cinema Marginal.

3.4. O quadro do cinema brasileiro pós-*Bandido*

Vimos até o momento que após *O bandido da luz vermelha* a crítica dos estudantes passa de uma preocupação sobre os rumos do cinema nacional para o questionamento do novo e velho na sociedade contemporânea e a renovação da linguagem cinematográfica. Ou seja, de um caráter mais voltado a problematizar o cinema brasileiro, passamos a um questionamento do cinema enquanto linguagem no mundo contemporâneo e da própria crítica cinematográfica. Apesar dessa mudança de postura, as produções brasileiras lançadas após *O bandido* são contempladas com textos críticos e notar as tendências verificadas pelos colaboradores de *ODSP* é compreender a trajetória dessa seção que tem em seu início *Barravento*, passando pelo impacto de *O bandido da luz vermelha* e por fim chegando a *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Como a ideia neste capítulo é observar a seção após o filme de Sganzerla, propomos agora a elaboração de um quadro do cinema nacional entre este filme até o último texto assinado pelos integrantes do grupo no jornal que é sobre o título lançado por Glauber Rocha em 1969.

No dia da publicação de “Lixo sem limites”, como vimos, é publicada a resenha de *O quarto*, filme de Biáfara que representa para a crítica um caminho que não deve ser seguido pelo cinema brasileiro.

Também perpassamos filmes que trabalharam com os gêneros do cinema utilizando-se de astros da música, como é o caso da análise feita por Leone comparando *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *Agnaldo perigo à vista*. Por sua vez, é através de *Os paqueras* que veremos a introdução do conceito de “cinema de repertório”, o que também é condenado pela crítica em *ODSP*.

Dentro da crítica mais bem humorada há também o texto não assinado “Nós fizemos um filme” no qual veremos o elo entre a televisão e o cinema brasileiro. A resenha procura reproduzir um bloco do programa do Chacrinha, no qual os atores e o diretor de *Pobre príncipe encantado* (Daniel Filho, 1969) irão participar para tratar do filme. No palco do programa de auditório, Wanderley Cardoso, o protagonista, comenta sobre seu personagem: “Bem, eu acho o filme muito bacana, acima de tudo porque ele é sadio, mostrando as pessoas puras como elas são, sem mentiras tristes ou maldosas, e além de sadio é instrutivo, nele vemos a grande lição do triunfo do BEM sobre o MAL; e como a bondade e a humildade podem fazer dos nossos sonhos realidade” (*ODSP*, 2.º Caderno, 18 mar 1969, p.08). Através

do humor e da ironia, vemos uma crítica do autor (ou autores) do texto aos elementos inseridos dentro de uma sociedade alienada, como o maniqueísmo e a aproximação dos contos de fadas mistificadores com a realidade. Em contraposição ao discurso de Wanderley Cardoso, Chacrinha convida ao palco a atriz Maria Lucia Dahl, a “mocinha” do filme:

— Bem, chega de príncipe encantado, queremos agora ver a princesa chorosa dengosa Maria Lucia Dahl..... Como é macacada vamos aplaudir a moça que ela merece...

— Bem minha gente essa é a única menina que consegue ser paquera firme no Leblon, e acreditar em príncipe encantado. Cuidado pra não acabar jogando dado!

— Não tem perigo!

— Como é gostou de fazer o filme?

— Bem pelo menos nesse pretendo poder tirar um bom tutu. Na verdade não passa de uma chanchada, que quer ser requintada mas acaba sendo cafona, não é bolinho ter de por aquelas fantasias cafonas. Mas afinal palhaçada por palhaçada.....

— Puxa, mas você está quase pichando o filme, o Wanderley disse que é uma verdadeira lição de humanidade.

— Depende de cada um.....

— E de você realmente dependeu foi o tutu, né?

— É, em parte, ou melhor em grande parte, afinal é melhor ser sincera com certas coisas que possam comprometer a inteligência da gente (*Idem*).

Maria Lucia Dahl apresenta o discurso mais próximo daquele que os críticos defendem. Podemos afirmar isso observando a carreira da atriz. Atuou em filmes como *Menino de engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), que foi produzido por Glauber Rocha, do já citado *Cara a cara*, de Julio Bressane, de *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e ainda, no mesmo ano de *Pobre príncipe encantado*, atua em *Macunaíma*. Ou seja, sua carreira é mais voltada para projetos do cinema independente brasileiro, por isso no diálogo com Chacrinha é possível notar que a única razão que a fez participar do filme de Daniel Filho é por causa do dinheiro.

A reprodução do programa continua e Chacrinha convida Daniel Filho, o diretor do filme, mostrando que o interesse do filme é unicamente gerar bilheteria e lucro. Para isso, vale “botar na tela aquilo que o povo quer, seu ator preferido, muito bicho bonito, fantasia, você, aliás, o Chacrinha tem participação especial no filme” (*Idem*). *Pobre príncipe encantado* apresenta, segundo a resenha, uma história moralista e carregada de velhos valores. A abordagem do texto que aproxima esse filme da televisão e da publicidade mostra que os meios de comunicação, aqui representados, e que incluem este tipo de cinema, estão apenas interessados no lucro.

O filme é atacado pela crítica por todos os lados: procura apenas lucro, apresenta um conteúdo ultrapassado que liga o cinema à noção de projetar sonhos individuais ao invés de promover uma discussão em torno da realidade, além de ser moralista.

Outro filão do cinema brasileiro que será abordado pela crítica será o de filmes baseados em biografias. Na resenha “De como não se dizer nada sobre alguém que fez muito”, que tem por objeto de análise *A noite do meu bem* (Jece Valadão, 1968), filme baseado na biografia de Dolores Duran, Marília Aires corrobora fatos da vida da cantora com a forma como são apresentados no filme, a fim de mostrar principalmente os erros biográficos que o filme comete. A autora acredita que

A Noite do Meu Bem é um malogro total. Um desperdício de argumento e do talento de uma atriz [Joana Fomm]. Um amontoado de cenas filmadas e montadas dentro de esquemas super ultrapassados. O transporte para a tela da vida sem interesse de nenhuma cantora de banheiro. Jamais isto foi ou será Dolores Duran” (AIRES. “De como não se dizer nada sobre alguém que fez muito”, *ODSP*, 2.º Caderno, 18 mar 1969, p.08).

Ou seja, tanto em termos de linguagem cinematográfica quanto de narrativa, o filme de Jece Valadão não representa um título importante para Marília.

Outro filme lançado neste momento é *Antes, o verão* (Gerson Tavares, 1968). A resenha crítica assinada por Álvaro Ferreira é montada dentro de uma ironia que só será revelada no final do texto. A resenha vai tecendo elogios ao filme de Gerson Tavares, que deve despertar interesse principalmente

pelo seguinte: o cinema brasileiro tem forte tendência para descambar para o comercial: exploração do sexo, mulheres nuas, vistas sem arte, ou então exploração de um folclore pernicioso (vejam o cangaço). Quando não se perde no comercial, o cinema brasileiro se extravia por caminhos pseudopolíticos: esse alienado cinema novo que, por motivos escusos, tem a pretensão de retratar a nossa realidade. Por isso, nós sempre passamos por subdesenvolvidos aos olhos dos estrangeiros cultos (vejam: não nos deram a “palma” no último Festival de Cannes) e aos olhos das mais delicadas sensibilidades brasileiras (FERREIRA. “*Antes, o verão*”, *ODSP*, 2.º Caderno, 27 mai 1969, p. 08).

Álvaro Ferreira em sua ironia cria então um pensamento pequeno-burguês diante do cinema brasileiro, construindo uma mentalidade que já se demonstra subdesenvolvida (“estrangeiros cultos”), mas que nega essa realidade, abomina o Cinema Novo e não o considera discussão crítica da sociedade brasileira. Essa criação de Álvaro Ferreira indicará então que *Antes, o verão* “é o tipo de cinema que precisamos produzir no Brasil. Por que?

Numa palavra: porque é fino” (*Idem*). E “Gerson Tavares é um dos três melhores representantes do nosso cinema elegante. De fato, ele não se preocupa com um João Ninguém qualquer, mas com gente da nossa melhor sociedade: as almas penadas que veraneiam em Cabo Frio” (*Idem*). E continua:

E o “povo”? Dirão que ausente está? De maneira alguma! Presente, ele está presente: passeio de Jardel Filho pela feira, o pessoal da limpeza. Só que está presente com discrição e elegância, está presente – acreditem – com realismo, o que enfurece os nossos demagogos.

Este filme é o que precisamos: cultura, elegância, dignidade, solidão, incomunicabilidade. Pensam que estou brincando? “tou não”.

A resenha baseada numa brincadeira com a mentalidade pequeno-burguesa aponta exatamente aquilo que não considera um caminho para o cinema brasileiro. Dessa forma, vemos que o filme de Gerson Tavares é considerado por Álvaro Ferreira um rumo que não se deve tomar.

Dentro das prerrogativas de um cinema mais autoral é lançado *O bravo guerreiro*. O texto “A simetria do bravo guerreiro” é assinado por Ismail Xavier. O título se refere à relação que o filme de Gustavo Dahl tem com *Terra em transe* e *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965). Para Ismail, eles se associam de forma simétrica, uma vez que

Nesses filmes, a crise leva a uma reflexão desesperada, que se solta em busca de uma definição dentro de uma subjetividade: os filmes se estruturam em torno de contradições mediatizadas e impulsionadas pelas reflexões do personagem-projeção do autor. Em “O B G” [sic] não há mediações, caminhamos linearmente rumo à crise. As angústias do autor são proibidas de gritar na tela. Em *Terra em transe*, principalmente, o discurso corre solto, procurando dentro de estruturas poéticas atingir o político. O filme explode. *O bravo guerreiro* é um filme implosivo, que não dá lugar a explosões barrocas. A lucidez obriga a reconhecer o incontestável: o bravo guerreiro assume a política como uma solução e uma justificação para a sua existência; o fracasso político não se antecipa a suas angústias, mas apenas deflagra o seu retorno ao desespero, fruto da sua própria fraqueza. Em *Terra em transe* discursa. *O bravo guerreiro* explica o porquê do discurso e da autodestruição (XAVIER. “A simetria do bravo guerreiro”, *ODSP*, 2.º Caderno, 20 mai 1969, np).

O filme de Dahl se ligará então a *Terra em transe* no posicionamento, segundo Ismail Xavier “do intelectual em crise diante do subdesenvolvimento” (*Idem*). Em *O bravo guerreiro* vemos o deputado Miguel Horta (Paulo César Pereio) passar do partido da oposição para o da situação, numa tentativa de ver aprovado seu projeto de melhoria da vida da classe operária. O filme, que como Ismail Xavier sustenta é sobre o discurso político, acaba com o suicídio do deputado:

O senador-personagem disse que “a fome, a miséria e a corrupção são flores do mal do subdesenvolvimento e que o povo é frágil; deve-se conduzi-lo a bom porto sem que ele perceba a profundidade do mar que atravessa”. E o bravo guerreiro terminou o seu discurso e percebeu que nada mais sabia fazer com suas mãos do que gesticular. Depois, o suicídio. E o filme terminou o seu discurso (*Idem*).

Não se entende quem é o povo, sobretudo não se entende mais o papel do intelectual em sua relação com o povo. Ismail sustenta que ao fim do discurso o senador percebe que nada pode fazer e isso o leva à autodestruição. Segundo o autor do texto, é principalmente essa postura do intelectual diante do subdesenvolvimento que concretiza a simetria de *O bravo guerreiro* “a uma tendência predominante no Cinema Novo”. Em uma leitura teleológica, poderíamos acrescentar que *O bravo guerreiro* representa, juntamente com *Terra em transe* e *O desafio* a exploração dessa falta de saídas diante da crise, provocada principalmente pelo fracasso de um projeto revolucionário, que tem seu marco no golpe militar de 1964.

Através de “A simetria do bravo guerreiro” podemos aferir que a adesão da crítica em *ODSP* ao Cinema Marginal e ao Tropicalismo vista após *O bandido da luz vermelha* significa não uma rejeição às ideias do Cinema Novo, e sim uma nova maneira de lidar com essa sensação de fracasso político elaborada em filmes como *Terra em transe*, por exemplo.

Na última publicação da seção de cinema sob responsabilidade do grupo, Ismail Xavier assina a resenha “Crônica em torno do dragão”, sobre *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O retorno de Glauber ao sertão, após a explosão do mundo urbano através da experiência de *O bandido da luz vermelha* e a adesão ao Tropicalismo por parte dos críticos, é visto pelo autor como repetição.

Glauber Rocha reúne no *Dragão* os elementos contidos em *Deus e o diabo* e *Terra em transe*. Mas confunde revisão com repetição. E se repete. E quando não se repete, repete os outros, diluindo. Por um motivo ou por outro, Glauber Rocha quis falar do passado, aproveitando os próprios elementos do seu cinema do passado (XAVIER. “Crônica em torno do dragão”, *ODSP*, 2.º Caderno, 17 jun 1969, p. 10).

Neste sentido, para Ismail Xavier, o cineasta apresenta uma autodiluição de suas propostas, é passado. Depois do caminho apresentado pelo filme de Sganzerla, em que Ismail proclama que “o cinema urbano explodiu” (XAVIER. “Lixo sem limites”, *ODSP*, 2.º Caderno, 10 dez 1968, p. 08), é difícil entender a proposta de Glauber Rocha e o retorno ao sertão, mais do que isso, para o autor da resenha crítica, *O dragão da maldade* mostra que o

diretor não percebeu que “muita coisa aconteceu no cinema brasileiro, além de *Deus e o diabo e Terra em transe*” (XAVIER. “Crônica em torno do dragão”, *ODSP*, 2.º Caderno, 17 jun 1969, p. 10). Se estamos tratando de uma crítica de cinema interessada em debater e problematizar os rumos do cinema nacional, preocupada em ver uma continuidade desta atividade no país, podemos apreender pelo texto de Ismail que ele não sente esta necessidade em Glauber Rocha. Talvez esse seja o motivo de descontentamento do crítico em relação ao filme.

Anteriormente vimos que há, no final da década de 1960, um debate dentro do Cinema Novo em torno da conquista do público. Ismail consegue reconhecer esse debate em *O dragão da maldade*, todavia, acredita que não se pode “atribuir ao filme uma proposta de cinema-espetáculo para o grande público (funcionou apenas o cinema-espetáculo para intelectuais da Europa)” (*Idem*). Apesar de entender a proposta de Glauber Rocha no sentido de atrair o público, Ismail acredita que o filme não atinge tal objetivo.

Vale notar que ao tratar deste cinema que visa atingir um grande número de espectadores, Ismail o denomina de espetáculo. A expressão, tal como foi utilizada para abordar *O dragão da maldade*, pode ser entendida como aquele tipo de produção que é capaz de despertar a atenção do público. Segundo Ismail, o filme de Glauber só consegue ser “espetáculo” para intelectuais, não para o grande público, ao qual estaria destinado, se nos atentarmos para o interesse do Cinema Novo neste momento.

Logo, nem pelo esforço de tentar conquistar um grande número de espectadores *O dragão da maldade* é aceito em *ODSP*.

Fundamental também é observar como Ismail Xavier analisa a passagem do mundo rural ao urbano que volta a ser debatida por Glauber Rocha. Para o autor do texto, um retorno ao sertão representa uma diluição quanto às propostas do cinema brasileiro, principalmente pós-*Bandido*. Em depoimento recente, sobre esse texto o crítico afirma: “O dado curioso é ver como minha opção pela passagem ao mundo urbano era então unilateral, não admitia nuances, tal como se vê na resenha de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* que escrevi em 1969 (este é outro filme que recebe tratamento distinto mais tarde)” (XAVIER, 2011). Podemos estender essa passagem unilateral admitida por Ismail para compreender que na crítica em *ODSP* a necessidade de encontrar rumos para o cinema brasileiro ocorre da mesma maneira, ou se avança, ou se recua. Não há espaços para nuances.

Quando Glauber volta ao sertão, para discutir os entraves dessa modernização conservadora e o choque, no caso não apenas de valores, mas mitológicos, percebemos que a crítica de Ismail Xavier não consegue entender sua discussão. Afinal, para o autor de “Crônica em torno do dragão”, voltar a uma situação passada no cinema é se diluir. Porém, o próprio crítico retomará a questão em 1993, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, e perceberá que a discussão na chave arcaico/moderno ocorrerá em Glauber em uma revisão ainda não feita, que se pauta principalmente dentro de uma inversão da colagem tropicalista. Sabemos que tal colagem propõe o uso da paródia em torno dos clichês de uma cultura antiga, patriarcal, e que essa proposta influencia o trabalho da crítica em *ODSP*, principalmente após *O bandido*. Todavia, segundo Ismail em *Alegorias*, Glauber a inverte propondo que

O real, modernizante, é ilegítimo; o passado é força simbólica, fonte da Revolução, mas sua eficácia está comprometida porque não pode agir sem se contaminar com o presente, esta engrenagem a reduzir o sagrado a simulacro. Reunindo os termos, vem a ambiguidade final que, face à dificuldade em reconciliar a utopia revolucionária e a dinâmica efetiva do país real, justapõe a esperança do teatro da praça e a melancolia da beira da estrada (XAVIER, 1993: 186).

Essa interpretação não foi possível na época em que Ismail escreveu “Crônica em torno do dragão”. A imersão cultural e temporal em 1969 possivelmente impediu compreender algo que só foi melhor apreendido com uma distância temporal. A inversão da colagem tropicalista, comentada por Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento*, é vista em *ODSP* como uma má assimilação do Tropicalismo.

O final de *O dragão da maldade à beira da estrada* e que é tratado como uma ambiguidade entre aliar uma utopia revolucionária (o passado) ao presente é tratado em *ODSP* como um caminho já percorrido pelo cinema brasileiro: passagem já realizada entre o sertão e a cidade.

Pelas críticas feitas por Ismail em 1969 ao filme de Glauber Rocha, podemos constatar que é dada a ruptura, para o autor pelo menos, entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Se na crítica sobre *O bravo guerreiro* ainda era possível ver uma assimilação da postura cinemanovista, no texto “Crônica em torno do dragão” isso é quebrado. Talvez pelo fato de que o filme de Dahl, para Ismail, dialogue com o presente, enquanto que o de Glauber dialoga com o passado.

A afirmação desta ruptura, que poderia ter se dado no desenvolvimento da crítica nas páginas de *ODSP*, não é possível, uma vez que o grupo termina sua experiência neste

momento. Não veremos, portanto, a recepção de outros filmes ligados aos dois movimentos, que assinalam de forma mais intensa as diferenças entre Cinema Novo e Marginal, como é o caso de *Macunaíma*, ligado aos cinemanovistas, e *Matou a família e foi ao cinema* (Julio Bressane, 1969) e *Bang bang* (Andrea Tonacci, 1971), voltados para a estética marginal.

CONCLUSÃO

No estudo aqui desenvolvido sobre a seção de cinema em *ODSP* observamos que o percurso dos alunos gira em torno das questões e reflexões do cinema brasileiro do final da década de 1960.

Acreditamos que a principal diferença na divisão proposta neste estudo é que, de um momento inicial voltado para o ataque a uma indústria cinematográfica dominante, aos meios de comunicação em massa e uma defesa do cinema de autor, independente e brasileiro, passamos para a relativização de tudo isso, principalmente dentro da problematização do que é velho e novo.

Não é possível negar que a mudança nas proposições ocorre devido ao caldo cultural e as agitações que ocorrem em 1968. O Tropicalismo, neste sentido, é a influência máxima se considerarmos que em um primeiro momento a discussão se pauta por uma postura anti-imperialista que poderíamos entender também como antiamericana e nacionalista, e passamos para uma onda antropofágica, que devora a cultura *pop*, o *kitsch*, bem como elementos tidos como nacionais para promover um ataque aos valores sociais tradicionalistas da sociedade brasileira.

Há um mundo novo e fragmentado, em que o excesso predomina. Um mundo reificado, que explode na tela através de *O bandido da luz vermelha*. Para Eduardo Leone este mundo exige uma crítica cinematográfica que se relacione a esta realidade. Estabelece-se uma reflexão crítica, encabeçada por Leone e seguida pelos demais integrantes. Cria então sua “crítica de montagem”, inspirada no Tropicalismo, na música de Caetano Veloso e na poesia concreta de Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. A linguagem é fundamental, não apenas nesta crítica, que Djalma Batista denomina como estilo “não embolorado”, mas também na necessidade do cinema procurar novos caminhos de linguagem, que conversassem mais com a realidade.

Dessa forma, vemos que por mais diferenças que existam entre os debates propostos nos dois momentos da crítica de cinema em *ODSP*, podemos aferir que a defesa de toda esta experiência é uma discussão da realidade, seja por meio do Cinema Novo ou do Cinema Marginal. A grande bandeira desta crítica é por um cinema que esteja em contato com o real, em sintonia com questões estéticas.

O percurso dos estudantes no jornal marca um período importante para estes jovens. Através de depoimentos de Ismail Xavier, Djalma Batista, Maurice Politi, Sérvulo Peres Siqueira e Valéria Silveira (que hoje em dia assina como Valéria Wagner), todos integrantes do grupo, percebemos que, como Valéria afirma em seu relato,

Foi uma época fascinante e “borbulhante”, e acho que não tínhamos noção exata da nossa entrega em fazer tudo aquilo.
 Afinal, como dizem todos, ninguém passa impunemente pelos anos 60.
 A gente corria tanto, com tanta coisa acontecendo, e quase não dormíamos. Faculdade, ver todos os filmes importantes (e os não tão também), trabalhos, palestras, passeatas, comícios, ler tudo que saía aqui e lá fora, e discutir muito, muito (WAGNER, 2012).

Cinefilia, cultura e militância política faziam parte da experiência crítica de *ODSP*. Logo, a coluna assinada por estes alunos representa não apenas um estudo sobre cinema, mas também um fruto do caldo cultural em que esses jovens estavam inseridos e que influencia diretamente suas atividades.

Sobre a trajetória desses então estudantes, vemos que Djalma Batista continuou sua carreira como realizador iniciada com o filme *Um clássico, dois em casa e nenhum jogo fora* e também foi professor. Já Eduardo Leone atuou como montador, foi professor da ECA-USP e também escreveu ensaios sobre montagem. Ismail Xavier seguiu a carreira acadêmica, tornando-se um importante crítico e ensaísta e é professor da ECA-USP. José Possi Neto, que estudava teatro, continuou na área, dirigindo peças e espetáculos musicais. Maurice Politi se tornou jornalista. Em 1970 foi preso pelo regime militar e, por ser egípcio, foi considerado apátrida em 1975. Só em 1980 consegue novamente sua nacionalidade brasileira. Em 2009 lançou o livro *Resistência atrás das grades* (Plena Editorial) em que escreve sobre sua militância. Marília Aires, que hoje assina Marília Franco, também seguiu para a área acadêmica, e assim como Ismail, é hoje professora na ECA-USP. Já Sérvulo Peres Siqueira se afastou da faculdade após o AI-5 por conta de suas atividades militantes. Quando retornou os estudos, graduou-se em Filosofia. Escreveu o livro *Orson Welles no Brasil: fragmentos de um botão de rosa tropical* (2010). Atuou como crítico e diretor de filmes. Valéria Silveira, por sua vez, assina atualmente como Valéria Wagner. Abandonou o curso de cinema e hoje é terapeuta e produtora. Sobre Álvaro Ferreira e Frida não encontramos informações.

Durante o estudo desta trajetória crítica comentamos em alguns momentos sobre a vivência de uma crise, que é política, geracional e cultural. Esta tem como marco o ano de

1968. No Brasil, vemos uma militância estudantil de esquerda se debater diante da liberdade proposta pela contracultura e o fechamento do regime ditatorial pós-AI-5. Neste sentido, *O bandido da luz vermelha* apresenta uma postura diante desta crise e é também um dos marcos culturais do agitado ano de 1968. A estreia do filme em dezembro, pouco antes da decretação do AI-5 é representativa nesta crise. Segundo Ismail:

Minha memória daquele dezembro termina com o emocionante show de Gal Costa no Teatro de Arena, depois do Ato 5, com muita gente já na prisão. Dado o clima já instalado, tornou-se uma performance de despedida de toda uma época. E é simbólico o lugar em que o show ocorreu (XAVIER, 2011).

Vemos nos textos críticos posteriores a 1968 esse sentimento de despedida de uma época, em que o momento da crise é acentuado. Quando tratamos disso, entendemos uma aceitação de que o processo histórico não é teleológico, ou seja, direcionado a um fim específico, e sim de um movimento de choques, sem uma dinâmica linear de causas e consequências. Esse processo se dá através da crise. A aceitação de uma antiteleologia nos faz compreender melhor a trajetória crítica destes alunos, principalmente em seu segundo momento, pós-*O bandido*.

Essa crise provoca a experimentação vista nos textos deste momento. E, segundo Ismail Xavier, este foi um dos motivos do fim da seção de cinema em *ODSP*: “O jornal disse que estávamos “empastelando” a crítica, que ninguém entendia o que era aquilo. Tchau” (XAVIER, 2011). Outro motivo é também a reformulação pela qual *ODSP* passou principalmente como forma de superar a crise dos Diários Associados, após a morte de Assis Chateaubriand.

E por fim, Ismail afirma que

Terminou aí, em junho de 69, a curta iniciação que se marcou pelo desajeito, não chegando a conformar um método ou um estilo, mas que trouxe a vivência dos desafios da crítica e seus embates no jornal, tudo feito num incrível atropelo, em poucas horas naquela tarde de segunda-feira em que só ficava mais tranquilo quem tivera a sorte de escrever sobre um filme que havia entrado na sexta (o que não era a regra, mas aconteceu comigo no caso de *O bandido*). Não tínhamos o instituto da cabine antecipada para os críticos; em tudo, era o oposto do que tenho vivido, seja na relação com suplementos dominicais, seja na relação com as revistas acadêmicas (XAVIER, 2011).

Desajeito, experimentos, reflexões e a vivência da crítica em uma geração marcada pela crise é o que propusemos observar neste estudo. O percurso da crítica termina então com

a ideia dos textos não serem entendidos pelos leitores e até mesmo pelos editores do jornal, segundo a afirmação de Ismail Xavier. Essa falta de compreensão em relação ao material produzido pelos estudantes proporciona, em certa medida, o mesmo estranhamento que o filme de Sganzerla provoca no público ao desnudar a realidade: “Tudo é frustrador demais para que você aceite, mas trata-se do seu mundo” (XAVIER. “Lixo sem limites”, *ODSP*, 2.º Caderno, 10 dez 1968, p. 08), escreve Ismail, dirigindo-se ao espectador do filme. Talvez, os leitores não tenham entendido o diálogo entre cinema e realidade proposto nas páginas de *ODSP*, o que provocaria o estranhamento. O que fica então deste percurso de um ano de duração dos estudantes no jornal é o desejo de refletir sobre o cinema e exercer a crítica cinematográfica nesta conjuntura caótica, conflituosa e “borbulhante” do final dos anos de 1960.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. “O iluminismo como mistificação das massas”. In: ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944- 1968*. São Paulo: Cosac& Naify: 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

----- . *O autor no cinema – A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

----- . *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAPUZZO, Heitor (Org.). *O cinema segundo a crítica paulista*. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris: Armand Colin, 1997.

DAHL, Gustavo. “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”. *Revista Civilização Brasileira*, v. I, n. 5-6, mar 1966, p. 193-204.

-----, “Cinema Novo e seu público”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. I, n. 11-12, dez. 1966 / mar 1967, p. 192-202.

EWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

GAMO, Alessandro (org.). *Jairo Ferreira – Críticas de invenção: Os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente”. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, n.04, 1980, p. –13-23.

GEADA, Eduardo. *O cinema espectáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrasil, 1980.

-----, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrasil, 1982.

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: Culture and Estate*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

-----, “Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960 – 1990”. *Revista USP*, São Paulo: n.º 19, set/out/nov de 1993, p. 31-49.

MENDES, Adilson (Org.). *Ismail Xavier (Série Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

------. *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROCHA, Glauber. *Glauber Rocha: revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

------. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SIMIS, Anita. "Cinema e política cinematográfica". In: BOLAÑO, César; BRITTOS, Valério; GOLIN, Cida (Orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM; São Cristovão: Obscom/ UFS, 2010, p. 137-164. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001719.pdf>.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Paulo Emilio no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VALLE, Maria Ribeiro do. *1968: O diálogo é a violência: movimento estudantil e ditadura militar no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo,*

Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

-----, *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

-----, *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Resenhas críticas publicadas em *O Diário de S. Paulo*:

AIRES, Marília. “A hora da pistola”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º caderno, 08 ago 1968.

-----, “Lamiel, a mulher entediada”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 17 ago 1968.

-----, “Escalada”. *ODSP*, São Paulo, np.—3.º Caderno, 25 ago 1968.

-----, “Divórcio à americana”. *ODSP*, São Paulo, p. 11— 2.º Caderno, 29 ago 1968.

-----, “Chamada para um morto”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 07 set 1968.

-----, “Luv, essa coisa...”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 14 set 1968.

-----, “Apesar das pílulas, tiveram muitos filhos”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 18 set 1968.

-----, “Quem são os corruptores?”. *ODSP*, São Paulo, np. — 2.º Caderno, 21 set 1968.

-----, “Uma fábula ‘real’ e sem ‘happy end’”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 26 set 1968.

-----, “Giuliana”. *O Diário de S. Paulo*, São Paulo, np. — 2.º caderno, 04 out 1968

-----, “A virgem comprometida”. *ODSP*, São Paulo, p.07 — 3.º Caderno, 13 out 1968.

-----, “O Alegre Paraíso”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 18 out 1968.

-----, “Uma noite no Balé Real”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 25 out 1968.

- . “No dia mais quente do ano”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 05 nov 1968.
- . “Barbarella”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 12 nov 1968.
- . “A chance e o amor”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 12 nov 1968.
- . “Domingo na avenida”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 19 nov 1968.
- . “Espetáculo de Sangue”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 26 nov 1968.
- . “Rebelião”. *ODSP*, São Paulo, p. 12 — 2.º Caderno, 10 dez 1968.
- . “As libertinas”. *ODSP*, São Paulo, p. 12 — 2.º Caderno, 10 dez 1968.
- . “As malícias do amor”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 17 dez 1968.
- . “Gerações em conflito”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 07 jan 1969.
- . “O príncipe e o mendigo”. *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 14 jan 1969.
- . “A corrida do século”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 14 jan 1969.
- . “O espião de dois mundos”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 28 jan 1969.
- . “A estrela... decadente”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 04 fev 1969.
- . “Três noites violentas (?)”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 11 fev 1969.
- . “Quem ama perdoa”. *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 25 fev 1969.
- . “Fugitivos?... Fuja!!!!...”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 25 fev 1969.
- . “O pecado cordeiro da lagoa”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 04 mar 1969.

----- . “Rififi de diamantes”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 11 mar 1969.

----- . “De como não dizer nada sobre alguém que fez muito”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 18 mar 1969.

----- . “A fossa! A minha, a sua... a nossa”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 25 mar 1969.

----- . “Oliver Twist”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 01 abr 1969.

----- . “Muito mais que... ‘Apenas uma mulher!’”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 08 abr 1969.

----- . “O espião de nariz frio”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 15 abr 1969.

----- . “Grande expectativa: cinema soviético”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 22 abr 1969.

----- . “O enigma de um homem”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 29 abr 1969.

----- . “A sangue-frio”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 06 mai 1969.

----- . “De como misturar todos os gêneros e não sair nada, nada...”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 13 mai 1969.

----- . “Duas (guarda) garotas (chuvas) românticas (do amor)”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 27 mai 1969.

ANDRADE, Claudio de. “2001: uma obra-prima da decadência”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 19 jul 1968.

----- . “Upperseven, o filme do diabo”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 06 ago 1968.

----- . “O incidente”. *ODSP*, São Paulo, np. — 2.º Caderno, 30 ago 1968.

----- . “Longe deste insensato filme”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 06 out 1968.

----- . “O drama de um pastor possuído pela tentação num álbum de cartões postais”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 12 out 1968.

----- . “Jerônimo: só panca de valente”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 05 nov 1968.

----- . “Superprodução ou subprodução”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 19 nov 1968.

----- . “Os guarda-chuvas do amor”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 03 dez 1968.

----- . “Natal de um cinematequista”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 24 dez 1968.

----- . “Quem é Rafael?”. *ODSP*, São Paulo, np— 2.º Caderno, 31 dez 1968.

----- . “Bancando a ama-seca”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 07 jan 1969.

----- . “Instinto de Kaneto Shindo pode agradar”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 14 jan 1969.

----- . “O Último Bravo”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 21 jan 1969.

----- . “O tigre não é mais aquele”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 04 fev 1969.

----- . “Duas pátrias para um bandido”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 11 fev 1969.

----- . “Fantomas volta de onde?”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 08 fev 1969.

----- . “Os deuses desejam destruir, a quem?”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 15 abr 1969.

----- . “Nasce o século vinte”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 22 abr 1969.

----- . “As inversões do western”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 29 abr 1969.

----- . “A lenda de Lilah Clare”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 10 jun 1969.

----- . “Ação, sexo e violência”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 17 jun 1969.

BATISTA, Djalma. “Mamma England apodreceu (Vamos todos chorar por ela)”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 27 jul 1968.

----- . “Parábolas e Vaticano (Requiescat in pace!)”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 30 jul 1968.

----- . “Um filme (contra o entorpecente) para entorpecer”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 03 ago 1968.

----- . “Um filme igual a centenas”. *ODSP*, São Paulo, p.07 — 3.º Caderno, 11 ago 1968.

----- . “Viva com rainhas (pelo espelhinho do carro!)”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 14 ago 1968.

----- . “As estranhas entranhas da FOME DE AMOR (ou vá ver este filme!)”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 20 ago 1968.

----- . “O pecado de todos nós”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 04 set 1968.

----- . “Como matar um espectador”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 12 set 1968.

----- . “A morte cara a cara”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 27 set 1968.

----- . “Morte, violência, amor (England a toda prova)”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 10 out 1968.

----- . “As doces senhoras (ou um sonho realizável)”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 19 out 1968.

----- . “Édipo-rei”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 19 nov 1968.

----- . “Seu filho não é um imbecil (a não ser que você queira!)”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 04 fev 1969.

----- . “O absurdo da armadilha do destino”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 11 fev 1969.

----- . “Se o assassino tem cara de assassino, Peter Gun é assassino (seria só cara?)”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 04 mar 1969.

----- . Sem título. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 11 mar 1969.

FERREIRA, Álvaro. “Antes, o verão”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 27 mai 1969.

----- . “E o bravo ficou só”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 03 jun 1969.

----- . “China – Ano 2000- Sádicos – Antônio das Mortes”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 17 jun 1969.

FRIDA. “O (Anjo da Guarda) Cavalheiro”. *ODSP*, São Paulo, np. — 2.º Caderno, 06 set 1968.

----- . “Violência em nome da ‘Ordem e Progresso’”. *ODSP*, São Paulo, p.07 — 3.º Caderno, 08 set 1968.

----- . “Carnaval de ladrões”. *ODSP*, São Paulo, p.07 — 3.º Caderno, 15 set 1968.

----- . “Brasil- verdade”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 20 set 1968.

----- . “Os macacos... somos nós?”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 15 out 1968.

----- . “Entre o desejo e a morte”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 05 nov 1968.

LEONE, Eduardo. “Incesto no Araguaia! Se fosse no Amazonas, que diferença faria?”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 28 set 1968.

----- . “O super bacana (Wanted, o procurado)”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 09 set 1968.

----- . “Vamos desarrumar a desordem?”. *ODSP*, São Paulo, p.13 — 2.º Caderno, 17 out 1968.

----- . “A Madona oficial”. *ODSP*, São Paulo, p.15 — 2.º Caderno, 22 out 1968.

----- . “R.B Show (Richard Burton Show)”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 24 out 1968.

----- . “Minha terra tem palmeiras”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 25 out 1968.

----- . “A rainha Elizabeth... Taylor”. *ODSP*, São Paulo, p.07 — 3.º Caderno, 27 out 1968.

----- "Divina, maravilhosa... mas sem plumas e nem lantejoulas". *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 31 out 1968.

----- "Queremos Sarita". *ODSP*, São Paulo, p.07 — 2.º Caderno, 03 nov 1968.

----- "Parte do diário de Tereza". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 05 nov 1968.

----- "Consultório sentimental". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 12 nov 1968.

----- "Crítica em poucos telegramas e muitos comentários". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 12 nov 1968.

----- "Bolo russo". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 19 nov 1968.

----- "Pequeno dicionário do faroeste italiano". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 19 nov 1968.

----- "Ao público de cinema". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 26 nov 1968.

----- "Variedades". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 26 nov 1968.

----- "Como conservar estradas". *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 03 dez 1968.

----- "Assassinos". *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 03 dez 1968.

----- "Apoteose folclórica". *ODSP*, São Paulo, p.12 — 2.º Caderno, 10 dez 1968.

----- "Frases e comentários". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 17 dez 1968.

----- "Uma tragédia grega". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 24 dez 1968.

----- "Sequência – 1 'Um filme sobre o filme'". *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 28 jan 1969.

----- "Amor e ódio (uma sensacional fita de... casamento)". *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 25 fev 1969.

----- "Saudadejásefoi". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 04 mar 1969.

----- "DEADFALLDEALFALLDEADFALL". *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 18 mar 1969.

- . Sem título. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 25 mar 1969.
- . “Agnaldo perigo à vista”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 22 abr 1969.
- . “Made in Italy”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 06 mai 1969.
- . “As migalhas todas sobre Copacabana”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 13 mai 1969.
- . “Mulher de cimento. Fita abstrata. Texto concreto”. *ODSP*, São Paulo, np. — 2.º Caderno, 20 mai 1969.
- . “The Penthouse: Albee no cinema”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 17 jun 1969.
- POLITI, Maurice. “O roubo”. *ODSP*, São Paulo, np.— 2.º Caderno, 10 ago 1968.
- . “A feiticeira do amor ou Joana D’arc do erotismo”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 27 ago 1968
- . “É proibido ficar alegre. Por que?”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 18 mar 1969.
- . “Cuidado com a imaginação!!!!”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 01 abr 1969.
- . “Heróis do inferno ou de como ‘se encher’ e mandá-los para o próprio”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 08 abr 1969.
- . “Rompendo com o passado”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 15 abr 1969.
- . “A maravilhosa fantasia de Walt Disney”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 29 abr 1969.
- . “O estrangeiro ou um filme para sua biblioteca ou ainda a decadência de Luchino Visconti”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 06 mai 1969.
- . “Não importa que morram (mas não mesmo!!!)”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 13 mai 1969.
- . “Adorado John”. *ODSP*, São Paulo, np. — 2.º Caderno, 20 mai 1969.
- . “Mundo novo... mundo louco...”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 03 jun 1969.

POSSI NETO, José. “Juventude rebelde”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 26 nov 1968.

----- “Quem garante que a Rainha foi bem recebida?”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 03 dez 1968.

----- “Ingrid Thulin, mais uma jocasta [sic] de nosso tempo”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 17 dez 1968.

----- “Chamas de mademoiselle, no Verão”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 24 dez 1968.

----- “Espíões e foliões”. *ODSP*, São Paulo, sem paginação — 2.º Caderno, 31 dez 1968.

----- “Crime sem perdão”. *ODSP*, São Paulo, sem perdão — 2.º Caderno, 31 dez 1968.

----- “Break-up”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 07 jan 1969.

----- “As atenções se voltam para o público infantil”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 07 jan 1969.

----- “Cuidado, aí vem reprise. Porém não deixe de assistir esta”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 14 jan 1969.

----- “O melhor filme da semana é um relançamento”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 21 jan 1969.

----- “No paraíso das solteironas – colorido - Mazzaropi”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 21 jan 1969.

----- “Napolis São Gennaro é um tesouro”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 28 jan 1969.

----- “3 estórias de alcova”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 04 fev 1969.

----- “Aquele que deve morrer”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 11 fev 1969.

----- “Nova embalagem não conseguiu esconder suspense antigo”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 25 fev 1969.

----- “Que suspense?!!!”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 04 mar 1969.

----- . “Não se preocupe. Seu sonho hoje é uma realidade”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 11 mar 1969.

----- . “GRADUATE”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 25 mar 1969.

----- . “Original”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 01 abr 1969.

----- . “Ah! aquele é que era o tempo”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 08 abr 1969.

----- . “SÓRDI..... DO”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 15 abr 1969.

----- . “MAIS TENSÃO... MAIS PRESSÃO... MAIS DOR...”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 22 abr 1969.

----- . “Delfins”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 29 abr 1969.

----- . “Horas nuas para uma fuga sem compromisso”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 13 mai 1969.

SILVEIRA, Valéria. “Seria mesmo rir, o melhor remédio?”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 23 jul 1968.

----- . “A indústria do sonho”. *ODSP*, São Paulo, p.17 — 2.º Caderno, 25 jul 1968.

----- . “As desventuras da família Mills no cinema”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 01 ago 1968.

----- . “Arregimentação para o Vietnam”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2.º Caderno, 09 ago 1968.

----- . “Como foi vencida a guerra”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 15 ago 1968.

----- . “Um casavelho subdesenvolvido”. *ODSP*, São Paulo, sem paginação — 3.º Caderno, 18 ago 1968.

----- . “Um pesadelo em Corinto”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 25 ago 1968.

----- . “Como subir na vida com um sorriso nos lábios”. *ODSP*, São Paulo, p.07 — 2.º Caderno, 29 set 1968.

----- . “Tropicalismo e bolor”. *ODSP*, São Paulo, p.07 — 3.º Caderno, 20 ago 1968.

SIQUEIRA, Sérvulo Peres. “Da facilidade de ser Roman Polanski”. *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 13 mai 1969.

----- “Um cinema em férias ou um abortado Cecil B. de Mille psicodélico”. *ODSP*, São Paulo, sem paginação— 2.º Caderno, 20 mai 1969.

----- “O evangelho segundo Polanski”. *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 27 mai 1969.

----- “De colts & Winchesters”. *ODSP*, São Paulo, p. 08— 2.º Caderno, 03 jun 1969.

----- “Petúlia”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 10 jun 1969.

XAVIER, Ismail. “Cidadão Kane”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 17 jul 1968.

----- “Os dramas do pastor”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 18 jul 1968.

----- “A sociedade armada”. *ODSP*, São Paulo, p. 07 — 3.º Caderno, 21 jul 1968.

----- “A tragédia grega”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 24 jul 1968.

----- “Barravento”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 26 jul 1968.

----- “God save America ”. *ODSP*, São Paulo, p. 07 — 2.º Caderno, 28 jul 1968.

----- “Fabricando ingenuidade”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 31jul 1968.

----- “Arbitrariedade e opressão”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 02 ago 1968.

----- “A ideologia da Casa Branca”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 3.º Caderno, 04 ago 1968.

----- “Quem são os vencidos?”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 07 ago 1968.

----- “Freudismo de mau gosto (O aniversário)”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 13 ago 1968.

----- “Anuska manequim e mulher”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 16 ago 1968.

----- . “Maria Bonita: garota moderna”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 21 ago 1968.

----- . “Homem sem rumo”. *ODSP*, São Paulo, p. 13 — 2.º Caderno, 22 ago 1968.

----- . “A magia (anti-ciência) a serviço da espionagem”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 23 ago 1968.

----- . “O incerto amanhã de quem?”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 24 ago 1968.

----- . “Os poderosos”. *ODSP*, São Paulo, sem paginação — 2.º Caderno, 31 ago 1968.

----- . “A grande mentira”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 3.º Caderno, 01 set 1968.

----- . “Lar doce lar”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 013 set 1968.

----- . “Sexo e liberdade”. *ODSP*, São Paulo, sem paginação — 3.º Caderno, 05 set 1968.

----- . “O agente secreto: golpe perfeito da indústria do cinema”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 10 set 1968.

----- . “Lição de cinema”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 11 set 1968.

----- . “Tabu – número de série: dois”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 13 set 1968.

----- . “Os honrados heróis”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 17 set 1968.

----- . “O homem que comprou o mundo ou de como não se levar as proposições até o fim”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 19 set 1968.

----- . “Angústias e natureza humana”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 24 set 1968.

----- . “Um filme medroso”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 01 out 1968.

----- . “O cafajeste não convence”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 02 out 1968.

----- . “Um beijo de noventa segundos”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 05 out 1968.

- . “Farsa total”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 08 out 1968.
- . “Você tem preconceitos?”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 11 out 1968.
- . “Paixão no encontro de duas gerações”. *ODSP*, São Paulo, sem paginação — 2.º Caderno, 16 out 1968.
- . “Ordem ou desordem”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2.º Caderno, 23 out 1968.
- . “A mitologia redentora”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 29 out 1968.
- . “A publicidade diabólica”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2.º Caderno, 30 out 1968.
- . “A redundância de Fellini”. *ODSP*, São Paulo, sem paginação — 2.º Caderno, 02 nov 1968.
- . “A luta na areia”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 05 nov 1968.
- . “Comédia em velho estilo”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 12 nov 1968.
- . “A guerra agora é na selva”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 19 nov 1968.
- . “As primícias do amor”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 26 nov 1968.
- . “Big boy x matriarcado”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 26 nov 1968.
- . “Lixo sem limites”. *ODSP*, São Paulo, p. 12 — 2.º Caderno, 10 dez 1968.
- . “O diário não é tão íntimo assim”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 17 dez 1968.
- . “Talvez seja melhor ficar em casa”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 17 dez 1968.
- . “Da morte e da produção de ovos”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 24 dez 1968.
- . “O velho Tati diante de uma nova Paris”. *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 07 jan 1969.

----- "Sandokan + selva + Sarawak = S.O.S". *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 14 jan 1969.

----- "Desejo insaciável". *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 21 jan 1969.

----- "Você também detesta a Telefônica?". *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 28 jan 1969.

----- "O estrangulador de Boston". *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 25 fev 1969.

----- "Agente secreto fase três; Resultados fase três". *ODSP*, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 04 mar 1969.

----- "Maiorlancemaiorlance". *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 11 mar 1969.

----- "Week-end[sic] à Escandinávia ". *ODSP*, São Paulo, p. 08 — 2.º Caderno, 18 mar 1969.

----- "SPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSPSP". *ODSP*, São Paulo, p.10— 2.º Caderno, 25 mar 1969.

----- "Diluição e auto-diluição". *ODSP*, São Paulo, p.10— 2.º Caderno, 01 abr 1969.

----- "Gangster italiano também é bom". *ODSP*, São Paulo, p.08— 2.º Caderno, 29 abr 1969.

----- "Ver e aprender: Elimination". *ODSP*, São Paulo, p.08— 2.º Caderno, 06 mai 1969.

----- "A simetria do bravo guerreiro". *ODSP*, São Paulo, sem paginação — 2.º Caderno, 20 mai 1969.

----- "A cerimônia secreta". *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 27 mai 1969.

----- "Disseram que o cinema não tem repertório". *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 03 jun 1969.

----- "Blefe fácil na moda". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 10 jun 1969.

----- "Crônica em torno do Dragão". *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 17 jun 1969.

Não creditado. “Japão também fabrica James Bond”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2.º Caderno, 28 ago 1968.

----- “O Ladrão aventureiro”. *ODSP*, São Paulo, p.05 — 3.º Caderno, 22 set 1968.

----- “Massacre: artigo do dia”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 05 nov 1968.

----- “O cérebro que não convence”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2.º Caderno, 12 nov 1968.

----- “Sexologia”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 03 dez 1968.

----- “Como matar uma bela jovem – óbvio ululante”. *ODSP*, São Paulo, np. — 2.º Caderno, 31 dez 1968.

----- “Nós fizemos um filme”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 18 mar 1969.

----- “Olha o estrangulador (de Nova York)”. *ODSP*, São Paulo, p.08 — 2.º Caderno, 22 abr 1969.

Artigos publicados em *O Diário de S. Paulo*:

AIRES, Marília. “Cinema Nacional também tem talão de fortuna”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 15set 1968.

ANDRADE, Rudá. “Cinema Latino americano no latente”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2º Caderno, 18 ago 1968.

ANDRADE, Claudio de. “Cinema de arte”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2º Caderno, 29 set 1968.

ANDRADE, Claudio de; SILVEIRA, Valéria. “Todos os jovens não estão contentes”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2º Caderno, 19 nov 1968.

FERREIRA, Álvaro. “Brasília cinematográfica”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2º Caderno, 29 set 1968.

----- . “A cidade, o bem e o mal”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2º Caderno, 20 out 1968.

----- . “Da euforia urbana à cidade palco”. *ODSP*, São Paulo, p.10 — 2º Caderno, 27 out 1968.

LEONE, Eduardo. “O dólar folgado”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 06 out 1968.

----- . “Festivalia”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2º Caderno, 13 out 1968.

----- . “Necessidade de renovação”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2º Caderno, 20 out 1968.

----- . “Fellini vem aí”. *ODSP*, São Paulo, p. 11 — 2º Caderno, 27 out 1968.

PIGNATARI, Décio. “Cinema e comunicação”. *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 11 ago 1968.

SIQUEIRA, Sérvulo Peres. “A crise do cinema”. *ODSP*, São Paulo, p. 07 — 2º Caderno, 08 set 1968.

XAVIER, Ismail. “Cinema Brasileiro: indústria ameaçada”. *ODSP*, São Paulo, p. 15 — 2º Caderno, 28 jul 1968.

----- . “2001: uma libertação”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 25 ago 1968.

----- . “O INC e os Festivais”. *ODSP*, São Paulo, p. 09 — 2º Caderno, 22 set 1968

----- . “Aceitação do cinema tcheco”. *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 15 set 1968

Não creditado. “O cinema francês na crise de maio”. *ODSP*, São Paulo, p. 13 — 2º caderno, 08 set 1968.

Coluna “Hollywood sem máscara”:

CONSIGLIA, Dulce Damasceno de Brito. Não intitulado, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 03 jan 1969

----- “Herói dentro e fora da tela”, *ODSP*, São Paulo, np. — 2º Caderno, 04 jan 1969.

----- “A Inglaterra ‘descobre’ a América do Sul”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 07 jan 1969.

----- “Toni Scotti – Nas pegadas de Sinatra”, *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 08 jan 1969.

----- “Nova casa de Petula”, *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 08 jan 1969.

----- “A última mensagem de Walt Disney”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 10 jan 1969.

----- “Os segredos da máfia no cinema”, *ODSP*, São Paulo, p.07 — 2º Caderno, 11 jan 1969.

----- Não intitulado, *ODSP*, São Paulo, p.07 — 2º Caderno, 11 jan 1969.

----- “A ingenuidade tem limite...”, *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 12 jan 1969.

----- “A outra face de Gregory Peck”, *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 14 jan 1969.

----- “Nudismo para uma garota tímida”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 27 fev 1969.

----- “Um filme diferente”, *ODSP*, São Paulo, p.11— 2º Caderno, 04 mar 1969.

JACCHIO, Paolo. “Epopéia de Simón Bolívar em filme italiano”, *ODSP*, São Paulo, np. — 2º Caderno, 09 nov 1968.

----- “Um poema cinematográfico para Lumumba”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 21 nov 1968.

----- “‘Roda de Cinza’: budismo ‘cristão’”, *O Diário de S. Paulo ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 28 nov 1968.

MAJO, Maria Thereza de. “Catherine volta ao dramático com Alberto Moravia”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 05 nov 1968.

------. “Liv: a esposa e atriz de Bergman”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 06 nov 1968.

------. “Olivia de Havilland, ‘apaixonada’ por um play boy”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 08 nov 1968.

------. “Cardinale, uma aristocrata espanhola”, *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 13 nov 1968.

------. “Vonetta: uma mulata ‘romana’”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 15 nov 1968.

------. “Farah Diba: uma imperatriz diante?”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 21 nov 1968.

MTTA, Gian Carlo. “Três homens nus provocaram sequestro do filme”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 26 nov 1968.

------. “Sergio Fantoni, um valentino em exílio”, *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 27 nov 1968.

SIO, Roberto de. “A história de uma revolução traída”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 20 nov 1968.

Não creditado. “A volta de Bogarde”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 10 jan 1969.

Não creditado. “Lee Marvin... Cantor”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 17 jan 1969.

Não creditado. “A exigência de Liz”, *ODSP*, São Paulo, p.11 — 2º Caderno, 17 jan 1969.

Não creditado. “A jovem de hoje se chama ‘Emanuelle’”, *ODSP*, São Paulo, p.09 — 2º Caderno, 20 fev 1969.

Depoimentos e entrevistas:

BATISTA, Djalma. Depoimentos recolhidos pela autora via correio eletrônico. São Paulo, 04 de abril a 10 de julho de 2012.

SIQUEIRA, Sérvulo Peres de. Depoimentos recolhidos pela autora via correio eletrônico. São Paulo, 16 junho de 2011 a 13 de abril de 2012.

XAVIER, Ismail. Entrevista concedida a autora. São Paulo, 2011. Publicada em RUA (Revista Universitária do Audiovisual) - <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=3434>>

WAGNER, Valéria. Depoimentos recolhidos pela autora via correio eletrônico. São Paulo, 10 de julho a 13 de julho de 2012.

Sítios eletrônicos:

Internet movie database (IMDB). Banco de dados de filmes.

Site: <http://www.imdb.com/>

Cinemateca Brasileira. Banco de dados *online* da Cinemateca. Site: www.cinemateca.gov.br

Arquivo Público do Estado de São Paulo. Acervo digitalizado do jornal *Ultima hora*. Site: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/uhdigital/>

ANEXOS

Notas explicativas dos anexos:

Todos os anexos em questão estão inseridos no CD apresentado junto a este trabalho impresso. No entanto, privilegiamos os que representam fotografias também na parte impressa, para melhor visualização.

O ANEXO 01 é a tabela que associa o título do filme que a resenha crítica tem por objeto, dados da produção em questão (como o título original, procedência e ano) e também dados do texto publicado em *ODSP* (título, autor e data de publicação do texto).

O ANEXO 02 corresponde à tabela elaborada para os Artigos.

O ANEXO 03 é um exemplo do quadro intitulado “Cotação de filmes”.

O ANEXO 04 representa a transcrição dos textos publicados na “Cotação de filmes”. Neste caso, privilegiou-se montar uma tabela, em que associamos o título do filme, o pequeno texto, a cotação dada (variando entre Excelente e Péssimo ou ainda alterações de palavras, como Ótimo no lugar de Excelente e Ruim substituindo Péssimo), o cinema em que se passava a produção (conforme a informação do jornal) e se há uma resenha crítica vinculada ao filme.

O ANEXO 05 apresenta uma fotografia da coluna “Hollywood sem máscara”.

O ANEXO 06 mostra uma fotografia do artigo “Cinema Brasileiro: indústria ameaçada”.

O ANEXO 07 é um exemplo de como se davam as publicações de resenhas antes da reformulação de *ODSP*, quando os textos eram publicados diariamente.

O ANEXO 08 apresenta um modelo de como se dava a página de cinema quando esta passa a ser publicada às terças-feiras.

O ANEXO 09 (apenas no CD) contém as transcrições realizadas das resenhas críticas.

O ANEXO 10 (apenas no CD) contém a transcrição dos artigos publicados aos domingos no 2.º Caderno.

ANEXO 03:

Cotação de filmes

☆☆☆

Em cartaz

◆ **PLAY TIME** (Comodoro) — Crônica com boa dose de humor (sotisticado) do velho diretor francês Jacques Tati, onde você vai se deparar com uma estranha Paris de metal e vidro, habitada por engomados tecnocratas que falam inglês e são movidos dentro de um novo ritmo. **BOM.**

◆ **ADIVINHE QUEM VEM PARA JANTAR** (Windsor) — Mais um filme que procura aproveitar o sucesso de Sidney Pottier e colocar problemas relacionados com a questão racial. Desta vez trata-se de um casamento entre um negro e uma branca e suas implicações familiares. Como sempre, tudo fica num plano muito romântico. **REGULAR.**

◆ **HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS** (Gazeta) — Vadim, Fellini e Malle, reunidos em um só filme. O espetáculo vale pelos três nomes famosos, destacando no elenco: Bardot, Delon e Fonda. **BOM.**

◆ **AS MALÍCIAS DO AMOR** (Breizane) — Brigitte Bardot é o sensacional 007 de saias, que consegue horrores com as "poucas" armas que possui. É um dos poucos lançamentos que agradam nesta semana. Vale pelo humor. Pode assistir sem susto. **BOM.**

◆ **VIVER POR VIVER** (Gazetinha) — Quem já assistiu "Um Homem, Uma Mulher", de Lelouch, vai gostar deste seu novo filme, que aliás, não tem nada de novo. Os elementos são os mesmos e a forma bonitinha do primeiro se repete agora. Se você estiver a fim de ver algo novo, procure outro filme; se quiser passar duas horas visualmente agradáveis, pode ir e consumir. **REGULAR.**

◆ **A ESTRELA** (Ouro) — O exemplo típico de uma época ultrapassadíssima do cinema americano. Hollywood pertence ao passado e sua recepção só pode causar. A vida de uma estrela da qual não nos lembramos, que canta músicas que esquecemos e lembra uma época que não nos interessa. **MAU.**

◆ **A NOITE DO PRAZER** (Miami) — Para quem aprecia as comédias italianas que tratam de infidelidade conjugal e da vigarice dos D. Juans tipicamente italianos, encontrará neste filme o tema apreciado, mais

a boa interpretação de Ugo Tognazzi e Vittorio Cassman. E para os apreciadores do gênero, a beleza de Gina Lollo. **REGULAR.**

◆ **DESEJO INSACIÁVEL** (Premier) — Apesar do título um bom filme que pode agradar principalmente aos frequentadores de sessões de arte, porque é suficientemente sofisticado e bem feito. Drama que se desenvolve dentro de coordenadas psicológicas e que tem como fundo uma bela praia do litoral peruano. **BOM.**

◆ **NO PARAÍSO DAS SOLTEIRONAS** (Art-Palacio) — Um filme totalmente pobre, sem forma e sem conteúdo. Mais uma das sempre parecidas histórias de Mazaropi, porém com pretensões novas de luxo e requinte através de um colorido, e de uma ambientação de péssimo gosto, e pouco conhecimento, que não conseguem sustentar as falhas de uma história que nem sequer sorrisos consegue extrair de um público ao qual se tenta ludibriar com uma exibição dessas. **RUIM.**

◆ **2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO** (Scala) — Volta ao cartaz o melhor filme de 1968 exibido em São Paulo. Não perca 2001, filme que deu ao cinema sua verdadeira dimensão. Uma visão lucida da epopeia do futuro e do desenvolvimento do homem. **EXCELENTE.**

◆ **A VOLTA AO MUNDO EM OITENTA DIAS** (Republica) — depois de dar a volta ao mundo em muito menos dias, depois de alguns anos de descanso aí está novamente esta superprodução que levou às últimas consequências a apelação para um elenco quilométrico e outras coisas mais a que já estamos acostumados. **REGULAR.**

◆ **OPERAÇÃO SAN GENNARO** (Oídio) — No desenrolar de uma luta pela conquista de um tesouro religioso entrámos em contacto direto com a vida fascinante do povo italiano do Sul. Nápolis não é só do Vesúvio, mas das carolas, dos fofos, dos irrisíveis vigaristas, e da burla incessante de uma ópera moderna cujos elementos são os mestres da vida real. Talvez a comédia que mais risos arrancará do público neste ano. **ÓTIMO.**

Lançamentos da semana

◆ **TRES NOITES VIOLENTAS** (Marrocos) — Um policial sem "champignons", que poderia ter bom gosto se não fosse a falta de habilidade do "cozinheiro" para usar os temperos. O rapto, os entorpecentes, as mortes de sempre só, que muito mal aproveitados pelo roteirista, diretor, câmera etc. Os atores fazem o que podem. **MAU.**

◆ **ARMADILHA DO DESTINO** (Metropole/Rio) — Absurdos perfeitamente viáveis culminam com uma sequência genial de um almoço absurdo. Infelizmente isto quer mostrar um absurdo da existência humana, numa conclusão pessimista. O autor do filme (Polanski) está sendo badaladíssimo (capa da revista TIME desta semana). Vale a pena conhecer, pois o porquê disto assistindo Cui-de-Sac. É sintomático. **REGULAR.**

◆ **AQUELE QUE DEVE MORRER** (Belas-Artes) — A interpretação correta para as atitudes do Cristo num mundo atual. De como se passa da submissão para a ação à medida que se abrem os olhos e se descobre a verdade atrás da mistificação. Tudo isto apresentado de forma perfeita, cinematograficamente falando, num dos filmes mais bonitos de Jules Dassin, que traz Mellina Mercouri, numa interpretação genial, ao lado de Maurice Ronet. **ÓTIMO.**

◆ **DUAS PATRIAS PARA UM BANDIDO** (Rio Branco - Astor) — Western americano com Terence Stamp no papel principal. A história se passa na fronteira com o México e desenvolve as contradições do personagem yankee de nascimento e mexicano de criação. **REGULAR.**

◆ **O AGENTE SECRETO CONTRA MISTER X** (Paisandu) — Giuliano Gemma fez a fama estrelando em faroestes italianos; agora quiseram transformá-lo em James Bond e não conseguiram nada além de um modesto e ultramantado filme de espionagem. **MAU.**

“Cotação de filmes”. Fotografia tirada no acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. ODSP, São Paulo, p. 10 — 2.º Caderno, 11 fev 1969.

ANEXO 05:

Hollywood sem mascara

Por DULCE DAMASCENO DE BRITO CONSIGLIO
(De HOLLYWOOD, via "VARIG")

NOVO CASAMENTO PARA DIANA

A inglesa Diana Dors — que recentemente se divorciou do ator Dick Dawson — anunciou que se casará com outro rapaz da mesma profissão: Alan Lake. A notícia estourou como uma bomba porque Alan tem apenas 27 anos, mais de 10 menos do que Diana. Mas a "Marilyn Monroe da Inglaterra" comentou: "Que importa a diferença de idade? Não me sinto mais velha do que Alan! Acho que ainda penso como uma garota de 12 anos..."

WAYNE COM UM OLHO SO...

Pela primeira vez na sua carreira, John Wayne trabalhará com um olho só: o direito, pois no filme "True Grit" usa uma venda negra no olho esquerdo o tempo todo. Motivo: o personagem Rooster Coburn (do livro de Charlie Fortis) perdera uma vista em uma das suas lutas como sheriff de Colorado.

O IRMÃO DE EDDIE

Al Fisher tentou ser empresário do seu irmão Eddie, mas os dois não combinaram de temperamento. Portanto,

Al tentou outro cliente e conseguiu um excelente: Trini Lopez.

O CASACO DE MARLENE

Na sua recente temporada na Broadway, Marlene Dietrich apresentou um casaco que causou sensação e deixou muita gente imaginando se seria arminho ou vison branco. Mais tarde, a própria Marlene contou o segredo: tratava-se de pequeninas penas de cisne, extraídas da parte abdominal daquelas aves.

O MUSICAL DE MERVYN

O diretor-produtor Mervyn Le Roy contratou a dupla Richard M. Sherman e Robert B. Sherman para escrever o libretto e a música de "The 13 Clocks", uma adaptação musical do livro de James Thurber que ele realizará na Warner Bros.-Seven Arts. Os irmãos Sherman foram os responsáveis pela música de "Mary Poppins", pela qual receberam dois Oscars. Recentemente, eles terminaram "Roman Holiday" (A Princesa e o Plebeu). Mervyn ainda não selecionou o elenco de "The 13 Clocks", mas espera fazê-lo ainda este ano.

A ORDEM ERA TÃO ABSURDA, MAS TERIAM QUE REALIZAR A QUALQUER PREÇO, ATÉ MESMO COM A PRÓPRIA VIDA - ATROCAR E DESTRUIR A FORTALEZA DO INFÉRNO!

FORTALEZA DO INFÉRNO

LLOYD BRIDGES - ANDREW KEIR - SUE LLOYD - MARK EDEN

HOJE REPUBLICA

VTN APRESENTA A PRODUÇÃO NIKKATSU

AKIRA KOBAYASHI
HIDEAKI NITANI
YASUSHI SUZUKI
amegaki YASUSHI
NAKAHIRA

NIKKATSU COOPERAÇÃO

Canhota Diabolica

NA SUA MÃO O BARALHO TRANSFORMA-SE NUMA PERIGOSA ARMADILHA...

HOJE america
PRAÇA da REPUBLICA

Coluna "Hollywood sem máscara". Fotografia tirada no acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. O DSP, São Paulo, p. 07 — 2.º Caderno, 11 jan 1969.

ANEXO 07:



Modelo de página antes da reformulação de ODSP. Fotografia tirada no acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. ODSP, 2.º Caderno, 03 ago 1968, p.11.

ANEXO 08:

**COMEMORE O ANO NOVO
COMENDO "ABACAXIS"**



Facilmente você realizou um grande sonho: ser moço

Como matar uma bela jovem - óbvio ululante

Pergunta: Souvi dizer que há alguma maneira de matar uma bela jovem? É óbvio ululante.

Resposta: Sim. É muito fácil matar uma bela jovem. Basta ir até ela e perguntar: "Como você matou aquela bela jovem?". Ela vai ficar muito triste e vai chorar muito. Então, você só precisa esperar um pouco e ela morre de tristeza.

Pergunta: E se eu não quiser chorar?

Resposta: Não se preocupe. Ela vai chorar mesmo sem você querer. É só esperar um pouco e ela morre de tristeza.

Crime sem perdão

A Justiça rigida e sem limites, defende a exatidão de uma sentença penal, tal a ser denominada pelo crime de um delinqüente, que leva à cadeia eterna um pobre cidadão de humilde condição. Acredita-se que a firmeza sempre pela exatidão e pela desistência de penas sem leniência.

O esclarecimento de um crime leva à sua punição. Um delinqüente, que não apresenta nenhuma outra opção, além de um crime, deve ser punido. Não é o erro cometido, de um crime, que dá origem ao Departamento, mas sim a certeza de que o crime foi cometido. Em todo o mundo, há um princípio de justiça que não pode ser ignorado. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.

Cotação de filmes Lançamentos da semana

- **QUANDO TU NÃO ESTAS** (Framet) — Para os fãs de Rafael. O "vivo" sempre apaixonado. Como os fãs pensam que não estão, não são muito poucos, a fim de não se esquecerem. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.
- **CRIMES E FURTOES** (Rio-Artes) — Um filme de relação entre a Polícia e a justiça. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.
- **CRIME SEM PERDÃO** — A realidade da justiça entre a Polícia e a justiça. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.
- **COMO MATAR UMA BELA JOVEM** (Rio-Artes) — Apesar de ser um filme de relação entre a Polícia e a justiça. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.

Em cartaz

- **ADIVINHE QUEM VEM PARA JANEIRO** (Rio-Artes) — Mais um filme de relação entre a Polícia e a justiça. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.
- **REVISITAÇÃO EXTRAORDINÁRIA** (Rio-Artes) — Valim, Pólice e Mãe, reunião em um filme. O espetáculo vai para todo o mundo. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.
- **JOGOS DA NOITE** (Rio-Artes) — Um filme que se propõe a uma transição da vida para a realidade. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.
- **VIVER POR VIVER** (Rio-Artes) — Quem já viu um filme de relação entre a Polícia e a justiça. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.
- **O FERRO** (Rio-Artes) — Um filme de relação entre a Polícia e a justiça. Há de ser a justiça que não se deixa levar por sentimentos de piedade ou de misericórdia.

Modelo da página de cinema às terças-feiras. Fotografia tirada no acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. ODSP, 2.º Caderno, 31 dez 1968, np.